Sorbonne Nouvelle
université des cultures

Sorbonne Nouvelle

Ecole Doctorale 625 MAGIIE

PRISMES - Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

« Sentences are the smallest bedrooms »
Œdipe, incestuel et inceste dans l'œuvre de Janet Frame

Par Christine GARTNER

Thèse de doctorat de littérature anglophone

Dirigée par Mme Isabelle ALFANDARY et M. Pierre DEGOTT

Présentée et soutenue publiquement le 13 novembre 2021

Devant un jury composé de :

Mme Isabelle Alfandary, professeure, Sorbonne Nouvelle, Paris 3, MAGIIE, directrice

Mme Valérie Baisnée, maîtresse de conférences, Paris Saclay, membre du jury

Mme Claire Bazin, professeure, Nanterre Université, rapporteur

M. Pierre Degott, professeur, Université de Lorraine, IDEA, directeur

M. Axel Nesme, professeur, Lyon 2, rapporteur

Pour Éléonore, ma fille, et pour les enfants à venir.

Remerciements

Je n'aurais pu rêver de conditions de travail meilleures, ni d'un directeur et d'une directrice dépassant en excellence ceux que j'ai eu l'immense chance, l'honneur et la joie d'avoir. Leur codirection a été l'une des raisons majeures du succès de cette entreprise. L'un et l'autre ont sans peine occupé le territoire qui leur revenait par leurs qualités propres et complémentaires, m'offrant le luxe suprême d'une double écoute, d'une double correction, d'un double enrichissement intellectuel. Les sessions de travail avec l'un et l'autre me donnaient à chaque fois le sentiment d'avoir été haussée sensiblement d'un niveau, me donnant à voir et à comprendre des complexités de pensée encore inconnues. Il me fallait à chaque fois des mois pour assimiler ce qu'ils me disaient, pour être prête à franchir une étape supplémentaire. Leur direction a été d'une telle clarté, d'une telle pénétration parfaitement ajustée à mes problématiques, donnant toujours les réponses les plus éclairantes, qu'ils ont tracé un chemin aisé et agréable à suivre.

S'ils ont chacun usé de leurs qualités propres, chacun travaillant sur les insuffisances qu'ils repéraient en chemin, ils ont eu tous les deux, au plus haut niveau, la qualité cardinale d'avoir su donner un soutien sans faille à la doctorante sans expérience que je fus. Ils ont été pareillement soutenants et nourrissants quand il s'est agi de m'insuffler du courage, de l'énergie et de la foi en mon ouvrage. Isabelle Alfandary a eu l'audace de me dire alors que j'étais dans le noir complet : « vous trouverez ! » et ces mots de confiance m'ont accompagnée bien des mois. Pierre Degott, en écrivant « on a hâte de lire la suite ! » à la fin de premiers jets encore informes, a été l'active bienveillance qui a nourri en moi le désir toujours incrédule d'être à la hauteur de ces attentes.

Tout simplement, cette thèse n'existerait pas sans quelqu'un pour l'écrire. Ma reconnaissance va tout d'abord à Luc Dorschner, le psychiatre et psychanalyste qui par sa vitalité et son rapport sans concession à la vérité a éveillé en moi, à cinquante ans révolus, la capacité de vivre enfin ma vie et de penser par moi-même. Elle va également à mon frère François Gartner, à mon ami Alain Wendling, et à ma fille Éléonore Oberlé, qui sont mes points de repère sur l'axe de la vie ; le premier car son ambition pour moi me porte depuis ma naissance, le deuxième car son intelligence de tout ce qui est humain m'accompagne dans le quotidien de nos vies et la troisième parce qu'elle me rend fière d'être sa mère et que sa trajectoire porte plus loin dans l'avenir que la mienne.

Que dire alors de la gratitude que j'éprouve pour ceux qui ont véritablement mis les mains dans le cambouis de cette thèse ? Ma première relectrice a été ma belle-sœur Viviane Gartner, qui a courageusement relevé le défi de débroussailler le premier jet, ce qu'elle a fait avec brio grâce à son attention et à son dévouement. Mon texte a ensuite été relu par Christian Gachet, dont la rigueur scientifique m'a permis de modérer mes biais cognitifs, et dont l'intuition m'a permis de préciser des points importants que j'avais scotomisés. J'ai également bénéficié de l'excellence des compétences disciplinaires de Sébastien Lutz, professeur de Latin-Grec et de Michel Gueller, juge des enfants, qui ont amicalement partagé leurs connaissances avec moi. En fin de course, je remercie Maryline Kautzmann, qui grâce à son expérience universitaire a lissé les derniers plis et m'a fait l'immense cadeau de me permettre d'envisager la complétion de ma tâche avec équanimité.

Abréviations des titres des œuvres de Janet Frame

R= roman	N= nouvelles	A= autobiographie
P=poèmes	L= lettres	I= interviews

LOS : The Lagoon and Other Stories (N)

ODC : Owls Do Cry (R)

FW : Faces in the Water (R)

EA : The Edge of the Alphabet (R)

RSS : The Reservoir: Stories and Sketches (N)

SSFF : Snowman, Snowman, Fables and Fantasies (N)

SGB : Scented Gardens for the Blind (R)

B : Beginnings (A)

AM : The Adaptable Man (R)

SS : A State of Siege (R)

PM : The Pocket Mirror (P)

TR : The Rainbirds (titre américain : Yellow Flowers in the Antipodean Room), (R)

MMSS : Mona Minim and the Smell of the Sun (1 N pour enfants)

IC : Intensive Care (R)

DB : Daughter Buffalo (R)

LM : Living in the Maniototo (R)

YANEHH : You Are Now Entering the Human Heart (N)

TC : The Carpathians (R)

A : Janet Frame, an Autobiography (contient : To the Is-land, An Angel at My Table, The Envoy from Mirror City), (A)

GB : The Goose Bath (P)

TAS : Towards Another Summer (R)

DD : The Daylight and the Dust (premier titre : Prizes: Selected Short Stories), (N)

JFHOW : Janet Frame In Her Own Words (I, L, N)

BMFK : Between My Father and the King (premier titre : Gorse is not People), (N)

MR : In the Memorial Room (R)

MT : The Mijo Tree (1 N pour enfants)

JB : Jay to Bee (L)

Remarques liminaires

Nous distinguons deux types de références. Sauf exception, les pages des ouvrages théoriques cités en note sont celles de l'édition donnée dans la bibliographie. Les pages des œuvres de Janet Frame, sujet de nos travaux, sont citées dans le corps du texte, sous forme abrégée.

Sauf erreur de notre part, tous les textes de Janet Frame, et des autres auteurs et autrices sont reproduits dans la mesure du possible avec leurs caractéristiques typographiques. Nous signalons les rares cas où celles-ci ont été modifiées pour servir notre propos. Il nous apparaît que certaines irrégularités peuvent également provenir de coquilles d'impression.

Citations liminaires

Je n'oublierai pas. J'avais pris la leçon. L'infamie fonctionne.
Ce n'était là que l'infamie ordinaire. De chambre.
L'infamie d'état, donnée cadeau à tout homme qui épouse et engendre, pour qu'il en use à son gré. Dans sa petitesse, elle était modèle. Miniaturisée. Je l'avais vue entière. Sur ce bon humus, il me poussa des antennes. Je sus pour toujours la reconnaitre, depuis la petite échelle individuelle, lieu premier de sa gestation, jusqu'à sa dimension planétaire […] Les livres en feu à Berlin ![…]J'avais vu, je vis que plus elle est impudente, mieux elle fonctionne.
Je sus qu'elle se fonde et prospère sur plusieurs dimensions ensemble, convergentes, cumulatives.
Sa survenance est comme les sauterelles, les épidémies de peste : elle apparaît. Elle naît d'une multitude de sources infimes, de suintements toxiques, par un hasard subit rassemblés en une montée des eaux, qui recouvre tout. C'est une catastrophe naturelle. Naturelle aux sociétés humaines.

Christiane Rochefort, *La porte du fond*

J'ai fait récemment ce rêve après une nuit d'amour : de mon oreille sortait comme par régurgitation une somme de saletés indescriptibles, lambeaux, fragments, putrescences anciennes, abcédées, enkystées, un pus caséeux, des bouts de chiffons, déchets, immondices, un limon sale d'égout bouché. A la fin, dans les viscosités, un stylographe : une invitation au travail.

Christian Gachet, *Infamille*

Life, as we know, is very insistent; almost daily people become involved with other people.

James Thurber, *Is Sex Necessary?*

I respect many interpretations as being necessary and…meaningful to the people who state them, but that's their business, really.

Harold Pinter, ABS TV Interview

Sommaire

Remerciements 3
Abréviations des titres des œuvres de Janet Frame 5
Remarques liminaires 7
Citations liminaires 9
Sommaire 10
INTRODUCTION 13
PARTIE 1 : SCÉNARISER 33
I. LE PSYCHISME COMME THÉÂTRE 35
1. Le psychisme comme metteur en scène 35
2. Les scénarios psychiques inconscients 39
II. LE LIEU : LE PSYCHISME TOPOGRAPHIQUE FRAMIEN 55
1. La spatialisation comme quête identitaire 55
2. Les mouvements psychiques 64
3. La subjectivité spéculaire, illusion d'optique 72
III. LES ACTEURS ET LEURS RÔLES DANS LE DRAME 83
1. La soumission féminine en héritage 83
2. La domination masculine 91
IV. LES MISES EN SCÈNE DU DRAME 101
1. Autobiographie de l'Œdipe incesté 101
2. Scénarios incestuels dans les romans 120
V. L'ACTION EN COULISSES 137
1. Les phénomènes psychiques de fuite 137
2. Le fléau du refoulement 146
3. L'impuissance féminine 151
4. L'écrasante subjectivité masculine 159
PARTIE 2 : SYMBOLISER 167
VI. COMMENT DIRE ? 169
1. Les usages du symbole 170
2. Les messages des contes et des mythes 180
3. Convergences psychiques de l'expérience de l'inceste 191
VII. DIRE : LA DOULEUR 201
1. Expliquer le silence 202
2. Le traumatisme de l'inceste 211
3. Le code poétique framien : le pouvoir de dire l'indicible 231
4. Le père 237
5. La mère 265
6. La fille 272
VIII. DIRE : LA GUÉRISON 283
1. Le récit de cure symbolique : les psychiatres et le don de la parole 283
2. La sublimation : destins littéraires de la pulsion 306
PARTIE 3 : STRUCTURER 321
IX. LA DESTRUCTURATION DU MONDE 323

1. Troubles psychiques des limites 324
2. Le fantasme de la continuité avec les parents 330
3. Les effets du traumatisme incestueux sur l'inconscient 346
4. Comment payer la dette de vie ? 363
5. Comment aimer ? Le dilemme de l'amour-haine 370
6. Comment dire ? Trouver son style 379
7. Comment séparer ? La rhétorique de l'inceste 392
X. LA RESTRUCTURATION PARADOXALE 403
1. Comment vivre ? 403
2. Les paradoxes de la séparation 407
3. Les paradoxes de l'écriture 425
4. Nouvelles perspectives psychiques 455
CONCLUSION 473
Bibliographie 493
I ŒUVRES DE JANET FRAME 493
II CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR JANET FRAME 494
III AUTOBIOGRAPHIES ET BIOGRAPHIES 496
IV PSYCHANALYSE 498
V LITTÉRATURE 505
VI THÉORIE DE LA LITTÉRATURE 506
VII PHILOSOPHIE 507
VIII SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE 508
XIX ARTS 508
X JOURNALISME 509
Annexes 511
Annexe 1 : Résumés des œuvres de Janet Frame 511
Annexe 2 : Les concepts bifaces 519
Annexe 3 : Photographies 521
Annexe 4 : Récits d'inceste 527
Annexe 5 : Le point de vue de C.K. Stead 537
Table des illustrations 541
Index 542

INTRODUCTION

Les petites chambres à coucher du langage

Un savoir inconscient se trouve dans le langage, comme Janet Frame le métaphorise dans un poème de *Living in the Maniototo* : « Sentences are the smallest bedrooms » (*LM*, p. 73). Déplions l'image. La chambre à coucher est le lieu où l'inconscient se manifeste (c'est là où l'on rêve), et c'est là que se déploie la jouissance (c'est là où l'on a des relations sexuelles). La formule de Frame nous invite à réfléchir à ces deux caractéristiques du langage, chaque phrase constituant un lieu de révélation de l'inconscient et du secret de la jouissance singulière de l'autrice. Et le moment est venu[1]. Le paradigme qui enferme les victimes d'inceste dans un silence idiosyncrasique est en train de se craqueler. Ce silence, conjonction funeste de la surdité de l'entourage et de l'impossibilité à dire des victimes, est dû à un phénomène intrapsychique de honte et de sidération devant l'inimaginable, au sens propre du terme, dont Erlene, la fille muette dans *Scented Gardens for the Blind* porte le témoignage.

Dans ce cadre, que peut nous apporter une étude littéraire et psychanalytique d'une œuvre, celle de Janet Frame (1924-2004), qui ne fut jamais rattachée à ces problématiques ? Il est fort possible que la chape de plomb ayant pesé sur la parole – et sur l'écoute – des victimes d'inceste ait empêché toute prise de conscience de ce qui se trame sous la surface des textes de cette autrice, pour laquelle, justement, la capacité de nommer les choses libère[2] : « the magical power of naming things […] is the basis of art; [we are] not vegetables which grow in silence, sweating dewdrops instead of tears[3].» Bénéficiant de ce dégel de la parole, fruit selon nous du travail incessant des psychanalystes auprès des victimes tout au long du XXe siècle, nous nous proposons d'aller à la rencontre du savoir inconscient que cette œuvre recèle, celui qui dort dans les petites chambres à coucher de l'écriture framienne.

Les lacunes de la biographie « compassionnelle » de King

Dans un heureux effet de synchronicité prémonitoire, Michael King n'a-t-il pas donné 2020 comme horizon pour s'autoriser à compléter et dépasser sa propre biographie

[1] L'avenir désignera certainement le tournant des années 2020 comme étant le moment historique de la libération de la parole des femmes, grâce à la publication des livres de Vanessa Springora et de Camille Kouchner, entre autres.
[2] Ce sentiment est unanimement partagé par les victimes d'inceste. Camille Kouchner cite Camus dans *La familia grande* : « mal nommer les choses ajoute au malheur du monde ».
[3] Émission de radio, 1964, *Janet Frame in Her Own Words*, p. 39.

« compassionnelle[4] », *Wrestling with the Angel* ? Il s'est exprimé sur les lacunes de son travail et sur sa relation avec Frame lors d'une conférence devant un parterre d'écrivains. Il y évoque la détestation épidermique de l'autrice à l'encontre des critiques universitaires, et de toute personne qui chercherait à savoir ce que son œuvre « veut dire » : « she likened the self-satisfaction of critics to that of Little Jack Horner triumphantly extracting plums from the pudding in front of him and telling everyone what a good boy he was for so doing[5].» L'inquiétude de Janet Frame était justifiée, car les fouineurs universitaires ont de l'intuition :

> Not only did people still want to write speculatively and analytically about her, she also discovered that she had spawned a new and largely academic industry devoted to analysis of the autobiographies and to questions such as to what extent they were 'true' or misleading; and to whether or not they were designed to conceal more than they reveal. One critic even went so far as to suggest that they were devised to cover some undisclosed skeleton in the oedipal closet[6].

King ne put venir à bout de son travail de cinq ans qu'en donnant à Frame un contrôle total sur ce qui serait publié, supprimant ou modifiant les passages incriminés par elle, en décidant parfois de s'auto-censurer avant même de soumettre ses pages à l'écrivaine. Nous avons consulté la correspondance entre King et Frame à la bibliothèque Turnbull de Wellington, et la réticence de cette dernière à tout le processus est palpable, utilisant force points d'exclamation pour refuser une quelconque interview télévisée, par exemple. Le fait qu'il en savait plus qu'il ne pouvait en dire affleure parfois dans son travail publié, comme par exemple lorsqu'il souligne l'inconnaissabilité des raisons ayant provoqué la première crise : « it seemed that whatever crisis had seized Frame was now passed[7].»

Il suffit de se pencher sur sa description de leur travail commun pour se rendre compte qu'il ressemble fort à une forme de travail psychanalytique consistant à trouver du sens dans une recréation du passé grâce à la communication verbale : Le résultat de cette situation particulière est une biographie que la critique objective peut qualifier d'expurgée, alors que King utilisa le concept de « compassionate truth », qu'il explicite ainsi dans sa conférence :

> Key words were hesitated over, as if she and her interlocutor should pause to marvel over the huge adventure they were engaged in: the possibility of recreating the past and finding meaning there through the device of linguistic communication.

---

[4] Michael King, « Biography and Compassionate Truth: Writing a Life of Janet Frame », avec la note : « This paper was delivered as the opening address at the Tasmanian Readers' and Writers' Festival, Hobart, 10 August 2001 ».
[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*.
[7] Michael King, *Wrestling with the Angel*, p. 70.

> Talking and writing, she conveyed a vivid sense that reality itself is a fiction and one's grasp on it no more than preposterous pretence and pretension. And that sense delights her, as it does her readers and listener [8].

Le résultat de cette situation particulière est une biographie que la critique objective peut qualifier d'expurgée alors que King utilisa le concept de « compassionate truth », qu'il explicite ainsi dans sa conférence :

> A presentation of evidence and conclusions that fulfil the major objectives of biography, but without the revelation of information that would involve the living subject in unwarranted embarrassment, loss of face, emotional or physical pain, or a nervous or psychiatric collapse. Circumstances which may cause a biographer so bound to hesitate to publish evidence, at least in a primary biography written when the subject is still alive, include instances of – and the effects of – incest, alcohol abuse, physical abuse, illegitimacy, insanity and suicide[9].

King détaille à la fois les dangers potentiels de la révélation de secrets et la liste des horreurs justifiant la censure, citant l'inceste en premier, ce qui n'est pas fortuit. En effet, la lecture de *Beginnings* et de la biographie de King donnent beaucoup d'éléments rendant cette liste très crédible dans le cas de la famille Frame élargie, accompagnés d'un sentiment de honte (« loss of face »), lié à un sentiment de salissure. King termine sa conférence sur ces mots, dans lesquels se trouve la raison d'être de notre travail :

> And it will also be the task of later writers to colonise the narrative and analytical spaces left vacant by the primary biographer. And in this manner compassionate truth is, eventually, compatible with and complemented by the dispassionate and disinterested variety[10].

Il donne même un horizon très précis : « But of course, a biography of, say, Janet Frame published in the year 2000 would not be the same as one published in 2020 or 2050[11].» Selon C.K. Stead[12], King aurait probablement envisagé d'écrire lui-même cette biographie non expurgée qu'il appelle de ses vœux, étant âgé de vingt ans de moins que l'autrice[13]. Il ne put pas mettre ce projet à exécution car il mourut au volant de sa voiture deux mois après la mort de Janet Frame[14], laissant béante les lacunes de sa biographie. Notre travail se propose d'accomplir la « colonisation » du récit dont il parle et donc de combler les espaces analytiques que sa proximité émotionnelle avec celle dont il retraça la vie a laissés vacants.

---

[8] « Biography and Compassionate Truth: Writing a Life of Janet Frame », *ibid*.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*.
[11] *Ibid*.
[12] Ecrivain néo-zélandais ayant connu Janet Frame chez Frank Sargeson.
[13] Communication personnelle, Londres, 18 août 2016.
[14] Selon C.K. Stead, King prenait des médicaments qui auraient altéré sa vigilance (communication personnelle, *ibid*.).

Le temps est donc venu de nous approcher au plus près de l'œuvre de Janet Frame, qui elle-même exprima fortement le désir d'être comprise à titre posthume, en particulier en ce qui concerne sa vie : « I kept saying to the biographer, Well, this should be talked about when I'm dead. I should be *dead*. » (*JFHOW*, p. 155). L'intensité de cette réaction en montre le désir d'évitement propre à la honte, pourvoyeuse de non-dits. Mais en envoyant des signaux cryptés à travers la nappe de silence, son œuvre nous interpelle. Dans le poème « Last Will and Testament », la voix poétique nous fait part de ses dernières volontés. Les codes de l'écriture testamentaire donnent la structure nécessaire à la compréhension de ce texte écrit dans la veine du « nonsense ».

> When collade wolders fail
> when cabled I lie mead
> then let this will be read,
> my realty understood. (*PM*, p. 79)

Nous pouvons lire le message suivant : quand mes organes auront cessé de fonctionner (« fail »), quand mon corps sera étendu (« I lie »), en train de fermenter sous terre (« mead »), reliée au reste du monde (« cabled »), je demande que mon testament soit lu (« let this will be read »). Le mot utilisé pour désigner ce qui doit être compris est « realty », très proche de « reality » et voulant dire « immobilier ». C'est donc bien de son « territoire » que parle la locutrice, et elle nous demande de l'explorer après sa mort. Dans *Intensive Care*, elle va plus loin, car à la page 337, elle nous donne une sorte de *vade mecum* de l'explorateur. Le bourreau parle de la mort et nous pouvons considérer chaque segment de sa phrase comme répondant à nos interrogations au seuil de ce travail.

Qui est capable de comprendre? « Any human being with feeling, with a little intelligence…». Qu'y a-t-il à comprendre? «…can make a pattern of the apprehension of death…». Et de quelle façon ? «…not always in words, sometimes in dreams or with the invisible writing of behavior …». Grâce à quelques capacités particulières : «…where an understanding and special knowledge […] can restore or create legibility.»

Possédant, nous l'espérons, les modestes qualités énoncées par Frame (« any human being with feeling, with a little intelligence »), nous pouvons appliquer cette méthode au déchiffrement du texte lui-même : sans négliger la biographie (« the invisible writing of behaviour »), nous pouvons, avec un peu d'attention, trouver le motif qui se dessine dans le texte (« a pattern of the apprehension of death »), sans oublier qu'il peut s'agir aussi d'une mort

psychique[15], en utilisant des savoirs spécialisés (« with an understanding and special knowledge »), qui sont dans notre cas ceux de la critique littéraire et de la psychanalyse, pour mettre au jour ou même créer la lisibilité de ce texte (« restore or create legibility »). Et pour aller au-delà du silence. Car en effet, cet adjectif, « special » a chez Frame un poids plus grand que dans la réalité courante, ce qui est le cas également pour une patiente d'un spécialiste des traumatismes sexuels qui n'arrive jamais à retrouver le mot « pédophile » et le remplace le plus souvent par ce mot de « spécial[16] ».

L'apport des approches classiques de l'œuvre de Frame

Dans son irréductible singularité, l'œuvre de Frame bénéficie d'un intérêt intense de la part de la critique. La multiplicité des angles par lesquels elle a été abordée dans maints articles témoigne de la richesse et de la densité d'une œuvre qui ne se laisse réduire à aucune de ces lectures.

Le point de vue littéraire est bien sûr le plus fourni, ayant donné lieu à de nombreux articles, dont certains ont été rassemblés dans des ouvrages collectifs, tels que *Frameworks* et *The Ring of Fire*. Ces articles mettent en lumière l'extraordinaire foisonnement de l'œuvre framienne, abordant ses textes, pour ne citer que les approches principales parues dans ces deux recueils, sous l'angle de la philosophie, comme Anna Smail, de ses aspects post-modernes, comme Judith Dell Panny, linguistiques et structuraux comme Marc Delrez, psychologiques et thérapeutiques comme Donald W. Hannah. Ajoutons à cette liste non exhaustive l'intéressant livre de Paul Matthew St. Pierre, une étude qui introduit la notion d'« être biosémiotique[17] » mais qui se cantonne à la description du système sémiologique qu'il repère dans les premiers romans de Frame. Les études de genre se sont également intéressées aux textes de Frame. Adèle King[18]y repère les tropes de la mère et de la sorcière, les mettant en rapport avec l'absence d'activité sexuelle. Cet intérêt est également présent dans les thèses universitaires françaises, comme dans celle d'Alice Braun[19], qui met au jour dans l'œuvre framienne l'articulation entre le centre et la marge, cette dernière étant le lieu privilégié d'une écriture féminine, ou celle de

[15] La mort psychique consistant dans l'arrêt de la pensée et de la représentation.
[16] Eric Calamote, *L'expérience traumatique. Clinique des violences sexuelles*, p. 28.
[17] Paul Matthew St. Pierre, *Janet Frame, Semiotics and Biosemiotics in Her Early Fiction*.
[18] Adèle King, « Images of Women, Children and Family Life in some French Canadian and New Zealand Novels Written by Women » , *Australian-Canadian Studies* (1984), pp. 64-9.
[19] Alice Braun, « *Janet Frame, Le féminin et la marge* ».

Brigitte Barry[20], pour qui l'écriture framienne subvertit les codes dominants. Susan Ash[21], pour sa part, explicite les stratégies d'autorité que Frame doit déployer pour contrebalancer la position de victime prise dans son autobiographie. Il faut remarquer que Frame a beaucoup été étudiée en parallèle avec d'autres écrivaines, comme Jean Rhys, Katherine Mansfield, Sylvia Plath et Virginia Woolf, l'autobiographie étant l'œuvre de Frame recevant la plus grande attention critique.

P.D. Evans nous avertit : « No one approaches Janet Frame's writing for an evening of light entertainment. The atmosphere of her work is almost unrelievedly dark[22]. » Étant donné ce climat de noirceur massive et impénétrable, il est étonnant que les « trauma studies », aux apports considérables depuis la parution du livre de Cathy Caruth[23], ne se soient pas davantage intéressées à l'écriture framienne, qui est pourtant un véritable trésor dans ce domaine, comme nous le verrons tout au long de nos travaux. Citons tout de même l'article de Collen Cowman[24], dans lequel elle décrypte le code de couleurs de *Owls Do Cry*, qui est fondamentalement ambivalent, chaque couleur pouvant exprimer la blessure et la réparation. En fait, beaucoup de critiques traitent du traumatisme de façon tangentielle. Judith Dell Panny s'en approche dans *I Have What I Gave*, en dévoilant la structure allégorique apocalyptique des romans framiens, et en pointant leur ressemblance avec *Paradise Lost*. Dans *Manifold Utopia*, Marc Delrez s'intéresse à la mémoire, en dégageant l'utopie framienne de l'être humain et de l'artiste, utopie conçue comme une expérience de re-création imaginative du passé. Valérie Baisnée relève la centralité du topos et de l'errance dans l'œuvre framienne : « [Her] work charts a journey to find a place in both geographical and metaphysical senses of the term: that is, a place to live and a place to be. Hers is truly a migrant poetics[25]. » Elle finit son article sur l'ambiguïté fondamentale du topos de l'île, entre paradis et enfer. Claire Bazin souligne à quel point l'œuvre de Frame échappe à toute catégorisation, et le fait que les différentes approches que nous venons d'évoquer sont chez Frame toutes reliées à l'intimité et à la question de l'identité : « This does not mean that she has no interest in such questions, but that they are always closely related to

[20] Brigitte Barry, *De l'autobiographie à la fiction : la poétique de Janet Frame*.
[21] Susan Ash, « The Absolute Distanced Image: Janet Frame's Autobiography ».
[22] P.D. Evans, « Farthest from the Heart': The Autobiographical Parables of Janet Frame ».
[23] Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, 1996.
[24] Colleen Cowman, « The Wounded Spectrum: Colour-Coding and the Value of Harm in Janet Frame's 'Owls Do Cry' ».
[25] Valérie Baisnée, « To Ibiza: Separation and Recreation in Janet Frame's Island Narrative ».

‘the personal’. […] It is as if the self could not be contained in the restrictive space of an autobiography but was disseminated throughout all the works[26]. »

La critique littéraire, à la fois rigoureuse et intuitive, analyse donc parfaitement les caractéristiques fondamentales de l’écriture framienne, qui sont « l’obsession pour le langage[27] » et « le potentiel de transformation[28] » de son imagination, comme l’indique P.D. Evans : « the sense gained by any copious reader of her work that it represents a recurring engagement with the business of writing itself[29]. »

En dehors du domaine littéraire à strictement parler, d’autres approches ont été tentées. Les premiers romans (*Owls Do Cry, Faces in the Water, Scented Gardens for the Blind)* mettant en scène des patientes en psychiatrie, Frame elle-même l’ayant été une dizaine d’années, son cas a aussi été étudié pour ce qu’il peut apporter à cette discipline médicale, comme en témoigne l’article de Kenneth Bragan, « Janet Frame : Contributions to Psychiatry[30] », dans lequel il plaide pour que l’on traite une personne et non un trouble psychique. Dans les rares tentatives pour comprendre le mal dont souffrait Frame, citons Sarah Abrahamson, qui recense les symptômes pouvant faire penser à un autisme dans « Did Janet Frame have high functioning autism ?[31] »

L’approche psychanalytique n’a pas été totalement négligée. Elle se limite généralement à quelques tentatives de rapprochements avec le vocabulaire psychanalytique, donnant lieu à des digressions dont la forme générale serait : « en termes psychanalytiques, ceci pourrait s’exprimer de telle façon ». Quelques articles ont été écrits sur la base de ces rapprochements, comme celui de Patrick L. West, qui étudie l’inconnaissabilité du réel dans « The Lacanian Real and Janet Frame’s *Living in the Maniototo*[32] ». Dans un autre article s’appuyant sur Julia Kristeva[33], il étudie de façon plus approfondie le lien « maternel » entre la Grande Bretagne et ses colonies et fait le lien avec la critique littéraire en disant que la « spatialité post-coloniale » des romans framiens s’exprime sous la forme de l’allégorie. Dans « Playing with Freud[34] »,

[26] Claire Bazin, *Janet Frame*, p. 2 et p. 4.
[27] Patrick Evans, voir l’expression « her obsession with language », *Janet Frame*, p. 203.
[28] Marc Delrez, voir l’expression « a transformative potential », *Manifold Utopia, The Novels of Janet Frame*, p. 221.
[29] P.D. Evans, « ‘Farthest from the Heart’: The Autobiographical Parables of Janet Frame », *op. cit.*
[30] Kenneth Bragan, dans le *New Zealand Medical Journal*, 1987, pp. 70-3.
[31] Dans le *Journal of NZ Medical Association*, 12 octobre 2007.
[32] Patrick L. West, *New Zealand Literature Today*, pp. 86-101.
[33] Patrick. L. West, « Theoretical Allegory / Allegorical Theory: (Post-)Colonial Spatializations in Janet Frame's *The Carpathians* and Julia Kristeva's *The Old Man and the Wolves* ».
[34] Jennifer Lawn, « Playing with Freud », dans *Frameworks*, pp. 25-45.

Jennifer Lawn nous livre une étude très précise des mécanismes de l'amour anaclitique et du narcissisme dans *Intensive Care* et *Daughter Buffalo*. Lawn a le sentiment que Frame « joue » avec les concepts freudiens, qu'elle « converse » avec eux, insistant sur la multiplicité des approches possibles : « Frame's works represent an open-textured matrix of ideas with multiple points of entrance and exit[35]. » Elle nous engage à regarder le texte de près : « We not only can but should subject her work to intense semantic scrutiny, pursuing metaphors and allusions to their fullest reach[36]. »

Pourquoi la psychanalyse pour étudier Frame ?

La singularité radicale de l'œuvre de Janet Frame est donc largement reconnue. À notre connaissance, l'ampleur de l'entreprise framienne est inégalée, que ce soit dans sa qualité[37] ou dans sa quantité[38]. Ce qui caractérise foncièrement cet hapax littéraire a été relevé maintes fois par les critiques, dont certains ont recours à la notion d'inconscient[39] pour tenter de se donner des outils de compréhension adaptés. Ce qui est central pour comprendre cette œuvre, et cette écriture, c'est qu'elle repose sur le primat de la réalité psychique sur la réalité extérieure. On peut penser que l'origine de cette priorité donnée au psychique dans l'œuvre est une caractéristique de l'« être au monde framien », qui ressemble fort à ce que Jung dit de son propre rapport au monde dans le prologue de son autobiographie :

> Ma vie est l'histoire d'un inconscient qui a accompli sa réalisation. […] Auprès des événements intérieurs, les autres souvenirs pâlissent. […] Mais les rencontres avec l'autre réalité, la collision avec l'inconscient se sont imprégnées de façon indélébile dans ma mémoire[40].

Cependant, le fait que l'objet privilégié de Frame soit le psychisme humain et les opérations de l'esprit, conscientes et inconscientes, n'a jamais été au centre des investigations. Les idiosyncrasies de l'écriture de l'autrice sont mises à l'honneur dans les études framiennes sans que jamais une étiologie ne soit suggérée. Comment comprendre cette lacune ? Les troubles psychiques de l'autrice sont par ailleurs soit minimisés, soit niés sans autre forme de procès[41]. Le diagnostic de schizophrénie ayant été invalidé, n'y a-t-il pas la place pour évoquer

[35] Jennifer Lawn, *ibid*., p. 45.
[36] *Ibid*.
[37] Frame a reçu de nombreuses distinctions (entre autres le doctorat honoris causa des universités de Waikato et d'Otago), et elle a été pressentie deux fois pour le prix Nobel de littérature.
[38] La période d'activité principale de Frame s'étend sur quatre décennies.
[39] Comme Monique Malterre, Jennifer Lawn, Judith Dell Panny.
[40] Carl Gustav Jung, *Ma vie*, p. 25 et p. 27.
[41] Voir le blog que sa nièce, Pamela Gordon, consacre à Frame.

d'autres formes de troubles psychiques ? La psychanalyse nous met sur des pistes qui n'appartiennent qu'à elle, quittant les sentiers battus par les autres disciplines. Comme le dit Isabelle Alfandary, « l'écrit de l'inconscient en tant qu'il s'entend de ce qu'il est écrit se lit mal, se lit de travers, à la limite ne se lit pas. Se *lire* ne tombe pas juste ; *se lire* ne relève pas d'un tranquille 'faire sens'[42]. »

Nous ressentons en creux l'existence dans la critique framienne d'une sorte de consensus tacite et probablement scotomisé, qui semble préférer jeter un voile pudique sur certains aspects de l'œuvre. Nous pouvons essayer d'expliquer ces zones aveugles par la révérence dans laquelle l'autrice est tenue dans son pays, et le respect qui entoure sa personne, sentiments fort nobles mais qui empêchent d'interroger les zones jugées les moins décentes de son œuvre. S'il existe une discipline qui éclaire ce type de zone d'ombre, c'est bien la psychanalyse, qui dévoile ce qui est généralement honteusement caché, et qui montre le non-montrable que la pruderie réprouve.

Ensuite, cette attitude peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'outrepasser une barrière importante que nous avons constatée dans la doxa universitaire, celle qui relègue l'étude de l'inconscient initiée par Freud aux oubliettes des théories dépassées. Nous entendons également la crainte fort légitime que cette approche oblitère les aspects sociologiques d'une situation et leurs conséquences en termes d'inévitables choix politiques, comme le souligne Didier Éribon dans *Retour à Reims* : « Dès lors qu'on laisse s'instaurer le règne d'Œdipe, on désocialise et on dépolitise le regard porté sur les processus de subjectivation : un théâtre familialiste remplace ce qui relève en réalité de l'histoire et de la géographie[43]. » Il nous semble que toute la difficulté cernée par les opposants à la psychanalyse repose sur ce soupçon de vouloir « remplacer » les autres sciences de l'humain, d'être une sorte d'éteignoir de la pensée, ce qui est aux antipodes de notre propre conception de la psychanalyse. Notre travail suit la logique framienne : puisque notre autrice ne cesse de sonder le psychisme humain, nous nous inscrivons dans le même champ épistémologique qu'elle. Pour répondre à la fascination engendrée par cette œuvre intensément autobiographique et tout aussi intensément concentrée sur tous les phénomènes se produisant à tous les niveaux du psychisme humain (avec une prédilection pour le langage), nous nous proposons de recourir à l'éclairage de la science du psychisme qu'est la psychanalyse. N'oublions pas que l'autrice elle-même s'est ingéniée à brouiller les pistes dans

[42] Isabelle Alfandary, *Derrida, Lacan*, p. 173.
[43] Didier Éribon, *Retour à Reims*, p. 96.

une œuvre en trompe-l'œil, parfaitement calibrée pour égarer les soupçons[44]. De plus, son propre mépris de la psychanalyse, dont nous aurons quelque chose à dire, a dû être fort dissuasif. Transgresser les propres limites posées par l'autrice implique d'une certaine façon pour les lecteurs de se rebeller contre la loi du père, Frame étant l'objet d'une révérence certaine dans son pays, comme nous avons pu nous en rendre compte lors de notre voyage en Nouvelle-Zélande[45]. Patrick Evans va jusqu'à parler d'un « tabou[46] » entourant l'écrivaine et empêchant qui que ce soit de l'approcher, elle ou son œuvre.

En nous intéressant aux motions inconscientes, nous nous situons également dans un autre lieu que la critique littéraire classique. Comme Isabelle Alfandary, au-delà de la diversité des pratiques, nous nous concentrons sur l'essentiel, c'est-à-dire « la découverte par Freud de l'inconscient et les effets consécutifs à l'événement, le changement de paradigme, et le renversement des critères de jugement qu'emporte avec elle la possibilité d'une pensée inconsciente[47]. » Comme Freud, ce sont les « preuves indirectes[48] » qui nous intéressent. Un exemple fixera les idées. Pour Judith Dell Panny[49], la phrase « there's a scheme to drown the land and the towns » (*LM*, p. 54) est comme pour nous une image de l'esprit créatif en proie au danger de la démence. Cependant, pour Panny, cette folie est le résultat du « progrès », et de la « civilisation », thèmes ostensibles du roman, qu' Éribon reconnaîtrait comme des objets d'étude valables. A nos yeux, ces thèmes sont l'« habillage » non métaphysique, comme le dit Frame elle-même[50], d'une structure de l'appareil inconscient et préconscient. Pour nous, cette image est une incarnation dans la réalité extérieure, commune à tous, d'une réalité psychique sous-terraine propre à l'autrice, celle de la submersion. Il y a de toutes façons une tendance très emblématique chez Frame à laisser sa vision métaphorique envahir tous les aspects de la vie courante. En payant à la caisse automatique d'un parking, un personnage a l'impression d'avoir « payé sa dette » ! (*LM*, p. 141). Car ce qu'il importe de souligner, c'est que pour Frame la

---

[44] Tous ceux qui ont approché Frame lui reconnaissent une grande intelligence. Patrick Evans utilise le mot de « cunning », cité par King dans « Biography and Compassionate Truth: Writing a Life of Janet Frame », *op. cit.*
[45] Voir en annexe 5 le blog de C.K. Stead.
[46] Il en parle très justement comme d'une effraction : « By helping myself to her life I had … seemed [to her] like a cheerfully insensitive do-gooder barging into the house of her fiction and throwing windows open, hurling sheets into the washing machine, plumping up cushions and vacuuming the stairs whilst singing songs from the shows. […] My attempts to find first-hand information, most recently last year, have been vigorously and efficiently rebuffed, and as I have moved closer and closer to people who know her, less and less is said. There is a remarkable taboo around Janet Frame, a remarkable desire to protect her from enquiry », cité par King dans « Biography and Compassionate Truth: Writing a Life of Janet Frame », *op. cit.*
[47] Isabelle Alfandary, *Derrida, Lacan*, p. 8.
[48] Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard,1968, p. 178.
[49] Judith Dell Panny, « Opposite and Adjacent to the Postmodern in *Living in the Maniototo* », *The Ring of Fire*, pp.188-198, reprise du chapitre 12 de *I Have What I Gave*.
[50] « Roger's questions beginning with 'why?' and Theo's with 'how? », *Living in the Maniototo*, p. 224.

réalité psychique est le véritable lieu où se déroule sa vie. Dans son œuvre, les mots ont une réalité agissante, et, typiquement dans l'éthos framien, létale : un de ses personnages meurt par suffocation, une mort elle-aussi des plus symptomatiques : « For all I know, he might have choked on a remembered idiom » (*LM*, p. 64). Ce que nous nous proposons de faire, c'est d'essayer d'en sonder les soubassements psychiques, qui sont eux-mêmes au centre des préoccupations de l'autrice. C'est ainsi que peut se former une alliance entre la critique littéraire et la réflexion psychanalytique.

Il n'est pas étonnant que cet intérêt de Frame pour le psychisme s'inscrive dans un contexte biographique dans lequel son psychisme justement a été mis à rude épreuve, ce qui peut faire considérer son œuvre comme un outil qui lui permet d'appréhender ce qui en elle pose problème. C'est en la considérant comme un questionnement ontologique diffracté sur ses personnages que l'on peut se faire une idée de la nature de l'écriture framienne. Cet angle d'approche permet de désamorcer toutes les polémiques autour de l'identification de Frame à ses personnages principaux, identification qu'elle a toujours ferment repoussée : « If you are a writer and write about a character – which is a kind of acting – many people assume that the character's beliefs and way of life are your own. The reader and the critic have to remember all the time that the writer is an actor and a liar » (*JFHOW*, p. 90). Il en est de même pour les infinies correspondances entre les membres de sa famille et les autres personnages. Ce que Frame nous présente, ce sont ses représentations mentales, élaborées dans un travail d'écriture, des situations qu'elle a vécues et des protagonistes de sa vie véritable. Et quelle vie ! Voilà donc quelqu'un qui présente des symptômes dépressifs dont on ne recherche pas l'origine, qu'on classifie comme schizophrène, donc psychotique, qui passe dix ans dans des hôpitaux psychiatriques où on lui administre un nombre d'électrochocs qualifié plus tard par d'autres praticiens de « barbare », qui est sauvée *in extremis* d'une leucotomie par la parution de nouvelles écrites avant son internement, qui reprend pied dans la vie, et qui se montre capable de bâtir une œuvre littéraire d'une force telle qu'elle donne lieu à maints ouvrages critiques, sans compter le succès public de l'autobiographie. Et on ne voudrait pas chercher à comprendre le mystère qui se trouve au cœur de cette vie exceptionnelle et de cette œuvre qui ne l'est pas moins ? Il faut nous rendre à l'évidence : les troubles psychiques (comme la crise non élucidée qui la mena à l'asile psychiatrique) restent curieusement évanescents dans l'autobiographie où règnent les euphémismes : elle a ainsi des « petites conversations » avec le Dr Cawley et ira se « reposer » dans les hôpitaux. Frame évite soigneusement d'en donner une description détaillée. Nous ne pouvons établir leur qualité d'euphémismes que grâce à ce qu'en disent ses

contemporains, comme C.K. Stead, et par le fait que ces troubles la menèrent à se faire admettre de son plein gré dans des hôpitaux psychiatriques un bon nombre de fois[51]. Les textes aussi recèlent un mystère qui semble hermétiquement scellé. Ils sont réputés « difficiles » ou même « déconcertants », ils intriguent et interpellent. Un leitmotiv parcourant toute la critique framienne fait état de ce que nous pourrions nommer un « mystère Frame ». Jan Cronin, dans *The Frame Function*, (au sous-titre intéressant :« An inside out guide to the novels of Janet Frame ») explicite le jeu de l'autrice, s'amusant à appâter le lecteur par des solutions tentantes aux mystères qu'elle propose, tout en l'en décourageant d'y croire, dans un même mouvement.

C'est à une étude minutieuse des textes de Frame que s'attèle notre travail, car, à notre connaissance, il n'existe aucune tentative à l'échelle de l'œuvre entière, pour essayer de comprendre les enjeux de l'écriture framienne sur la base des connaissances psychanalytiques. Une telle entreprise ne pouvait se tenter qu'en reposant sur le matériau le plus étendu possible, c'est pourquoi notre travail englobe tous les genres pratiqués par Frame : le roman, la nouvelle, la poésie, l'autobiographie, en incluant les sous-genres comme la parabole, rencontrés en chemin. Nous examinons la production littéraire de Frame d'une façon transversale, en franchissant les frontières formelles de ce qu'il est convenu d'appeler les « genres littéraires ». Le cas de Frame est tellement singulier que nous désirons neutraliser les différents « pactes » inhérents à ces différents genres, car le territoire que nous arpentons est celui de l'inconscient, qui se situe donc au-delà de l'établissement de catégories impliquant des degrés de « sincérité ». De plus, chez Frame, la poésie s'invite dans les romans et le mode narratif forme la colonne vertébrale de bien des poèmes, la fiction s'appuie sur des faits biographiques et l'autobiographie use de techniques romanesques (telle que l'ellipse). L'interpénétration des différents genres tisse une toile continue, bien que parsemée de déchirures qu'il nous appartient de repérer. Il est bien plus intéressant de suivre la trame de cette toile, œuvre après œuvre, pour en détecter les rugosités tout comme les effilochages, plutôt que d'étiqueter ces toiles et de les ranger dans des cases.

Nous comprenons que ce parti-pris puisse ne pas aller de soi. Aplanir, aplatir ainsi des catégories d'écritures qui sont censées nous parler selon des modalités différentes, fort bien, mais pour quoi faire ? Notre but est d'y chercher, au-delà de la volonté de l'autrice, qui a ses propres visées, une expression de son inconscient. Car lorsque la parole n'est pas libre, quand les choses à dire ne peuvent pas l'être d'une façon conventionnelle, l'esprit humain prend la

[51] King indique 1968 comme la date de sa dernière admission volontaire dans un hôpital psychiatrique, à Wakari, NZ (*Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 352).

tangente. Et même, dans le cas de Frame, l'esprit prend au moins trois tangentes, cryptées plus ou moins consciemment dans la narration, la symbolisation et les assises structurelles du discours. Notre entreprise doit composer avec l'inconnue qu'est toujours une autre psyché, quelle que soit la qualité de la rencontre qui a lieu entre elle et nous. Nous ne pourrons que faire des hypothèses, et inviter à en faire, sur ce que Frame a placé délibérément dans l'œuvre, et ce qui s'y plaça à son insu.

L'approche psychanalytique de la littérature présente une autre difficulté encore. Les analystes travaillent avec une matière parlée. La captation des signaux émis par l'inconscient se fait au fil de la parole orale, rebondissant sur les lapsus et les associations d'idées. Comment envisager le même processus avec un texte écrit ? Dans un chapitre de *Derrida, Lacan*, Alfandary éclaire cette question en citant Lacan. Pour lui, « il y a une autre écriture, celle qui résulte de ce qu'on pourrait appeler une précipitation du signifiant[52]. » Et ce n'est que dans cette « autre écriture » que le sinthome peut se lire, à travers le nœud borroméen qui lie d'une façon idiomatique le réel, l'imaginaire et le symbolique : « Ce nœud, ce nœud bo, porte avec lui qu'il faut l'écrire pour voir comment il fonctionne[53]. » Alfandary explicite le processus : « L'écriture est ici le lieu de réalisation de la parole, de l'enregistrement de sa contrainte, le lieu de sa délinquance. ». Elle résume ainsi la portée de l'écrit : « L'écrit se conçoit comme la marque de fabrique de l'inconscient », citant longuement Lacan, qui conseille à ses auditeurs de lire de la littérature, citation dont nous ne gardons qu'une expression savoureuse pour couronner ce débat : « Le signifiant vient truffer le signifié ». À la suite de Lacan, Alfandary explicite le sinthome de Joyce : « La parole qui vient à s'écrire dans le texte joycien parle dans tous les sens, à tort et à travers, à la fin expresse de ne pouvoir s'entendre-parler, de ne pas se laisser submerger – « envahir », – par le s'entendre-parler[54]. » Ce n'est ni plus ni moins à la recherche du sinthome framien que nous nous lançons, sinthome qui se situe également , et ce n'est pas un hasard, sous les auspices menaçants de la submersion.

Les questions que nous nous posons

Dans la tension de cette recherche, voici la question que nous posons : à quelle nécessité psychique correspond cet hapax littéraire ? Il est aisé de scinder en deux l'adverbe « pourquoi ? » pour lui faire interroger à la fois les motivations et le but psychique de l'autrice.

---

[52] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII,* « *Le sinthome* », p. 144.
[53] *Ibid.*
[54] Isabelle Alfandary, *Lacan Derrida, op. cit.*, p. 172.

Notre questionnement s'oriente donc dans les deux directions : à la fois ce qui motive cette constante exploration littéraire du fait psychique et d'autre part les buts plus ou moins conscients et plus ou moins intentionnels que comporte l'acte d'écrire pour l'autrice. L'œuvre de Frame nous semble, encore plus que toute autre, suivre le chemin d'une pulsion, chemin dont Didier Anzieu donne une description tout à fait admirable : « Dans une première phase, la pulsion prend corps. Dans une phase finale, elle prend nom. Entre les deux, elle prend place[55]. » Nous rechercherons le corps, la place, et finalement le nom de la pulsion, et retracerons son chemin. Mais de quelle pulsion s'agit-il dans l'œuvre de Frame ? Hâtons-nous de dire que la formulation poétique d'Anzieu ne prend pas en compte l'extraordinaire complexité psychique et littéraire à laquelle nous sommes confrontés dans le cas de Frame et qui nous oblige à la plus grande rigueur. Chez elle, aucune innocence d'écriture, rien n'est tout à fait ce qu'il paraît être au premier abord. Les trompe-l'œil, les faux-semblants, les renversements, les jeux de miroir abondent.

De plus, nous devons dépasser les illusions de la créatrice elle-même, qui pense avoir débarrassé son œuvre de la « vie impossible » des désirs inconscients, comme elle l'affirme : « Grief can spin the silk that you must cut to the core, unwind, plait, remove all traces of the toil and the impossible life, love and death of the makers, before you set your golden trophy on display » (*DB*, p. 31). En écrivant, elle exprime à la fois le désir d'être comprise, tout en sachant qu'il s'agit là aussi d'un risque : elle court le risque d'être comprise. Demandons-nous alors quelle nécessité vitale la pousse à se retrancher du monde pour écrire et réécrire sans cesse les scénarios du triangle œdipien, variant la distance entre elle et ses objets mais ne les perdant jamais de vue ? Quel but salutaire, en partie inconscient, poursuit-elle en prenant pour objet encore et toujours les membres de sa constellation familiale ? Et enfin, quels effets psychiques se produisent-ils par son acte d'écriture, à la fois sur l'autrice et la lectrice ?

Progression de la problématique de l'enfant œdipienne incestée[56]

A travers le symbole de la chambre, lieu de la jouissance textuelle, Frame nous indique le nœud de son conflit intérieur. La question est en effet de savoir comment la jouissance textuelle peut s'obtenir. Le rêve était déjà pour les anciens dramaturges « la voie royale » d'accomplissements de souhaits, pressentant ce que le fondateur de la psychanalyse théorise

[55] Didier Anzieu, « Le corps de la pulsion », *La pulsion pour quoi faire ?* colloque de l'APF, 12 mai 1984, p. 64.
[56] Nous empruntons à Paul-Claude Racamier les termes d'« incesté » et d'« incesteur », *L'inceste et l'incestuel*, pp. 38-9.

dans *L'interprétation du rêve*. Dans la tragédie de Sophocle, *Œdipe Roi*, Jocaste, parle à Œdipe des « rêves des hommes » : « Ne redoute pas l'hymen d'une mère : bien des mortels ont déjà dans leurs rêves partagé le lit maternel. » Dans le complexe d'Œdipe, selon Laplanche et Pontalis, « le conflit, avant d'être conflit défensif, est déjà inscrit de façon présubjective comme conjonction dialectique et originaire du désir et de l'interdit[57]. » Nous voyons à quel point la problématique framienne d'une place à trouver est consubstantielle à la question œdipienne : « Si l'on fait du complexe d'Œdipe une structure dans laquelle le sujet a à trouver sa place, le conflit y apparait comme déjà présent, antérieurement au jeu des pulsions et des défenses, jeu qui constituera le conflit psychique propre à chaque individu[58]. »

Cette tension entre des motions opposées est métaphorisée tout au long de l'œuvre de Janet Frame, que l'on pourrait en toute logique considérer comme un très long et très impressionnant « acte manqué ». Toute son œuvre est un grandiose champ de bataille. Et le lieu de ce conflit est sa psyché. Monique Malterre en a l'intuition quand elle conclut son article en dégageant une croyance framienne fondamentale : « Janet Frame's Manichean belief in a world of darkness coexisting with a world of light[59]. » Le tout est de savoir en quoi consiste cette coexistence et quelles en sont les modalités.

Nous pensons que chez Frame, le désir de dire se heurte continûment à la censure qui impose le silence, à la fois sur les motions inconscientes du complexe d'Œdipe, et sur les souvenirs torturants d'un possible inceste. Notre travail dégage trois façons dont Frame prend la parole grâce à la création littéraire, et, parallèlement, trois modes d'opération de l'inconscient dans l'écriture. Ce sont là trois domaines où peuvent s'exercer trois différentes fonctions du psychisme, qui, lorsqu'elles agissent dans l'écriture, sont aussi des fonctions littéraires : la scénarisation, la symbolisation et la structuration.

Un traumatisme psychique peut-il être lu dans un texte ? Les éléments biographiques que nous analysons nous permettent de voir en Frame ce que nous nommons une enfant œdipienne incestée ; son désir œdipien a rencontré de plein fouet une situation familiale dans laquelle le climat incestuel éventuellement aggravé par un inceste consommé, ne permit pas la liquidation normale de l'Œdipe, qui resta en souffrance toute sa vie. Nous cherchons à savoir

[57] J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 93.
[58] *Ibid*.
[59] Monique Malterre, « Myths and Esoterics. A Tentative Interpretation of *A State of Siege* », dans *The Ring of Fire*, p. 124.

si cet état psychique peut se lire dans l'œuvre de Frame, et quelle influence l'écriture eut sur lui.

L'Œdipe incesté s'exprime de trois façons, simultanément, dans l'œuvre de Frame. Tout d'abord, il est représenté dans les scénarios, c'est-à-dire dans la narration de ce qui se passe dans le triangle œdipien, décliné en de multiples versions tout au long de l'œuvre. Freud a identifié l'inconscient à une « autre scène », sur laquelle se joue une pièce qui ne s'arrête jamais et qui se répète sans cesse, mettant en scène nos représentations du monde, nos signifiants. Frame, par la narration, fictive et autobiographique, transporte les différentes versions de son drame singulier sur ce qui peut se concevoir comme une scène de théâtre. L'écriture framienne met en scène deux drames fondamentaux. Tout d'abord, celui des revendications œdipiennes se heurtant à l'interdit de l'inceste. Ensuite, et c'est ce qui rend son cas si complexe, ce drame universel se double de celui de l'incestualité qui régna dans sa famille d'origine, incestualité dont l'empreinte langagière est si violente qu'on peut faire l'hypothèse soit d'une hypertrophie du domaine psychique chez l'autrice, soit d'une actualisation de l'incestualité en inceste réalisé.

Ensuite, autre déplacement, ce drame est transféré sur le plan symbolique. C'est un processus de sublimation qui permet de penser l'impensable, et de dire l'indicible. L'écriture framienne transporte son traumatisme dans le lieu du symbole, grâce au vecteur de la métaphore, qui contient dans son étymologie même la fonction d'un déplacement, comme le théorise Aristote[60] et le rappelle Sophie de Mijolla-Mellor :

> Mais ne peut-on considérer que l'opération symbolique, c'est-à-dire la comparaison implicite par laquelle un objet peut en représenter un autre, demande d'abord un détachement de l'objet, une abstraction et donc possiblement une sublimation ? Autrement dit, il n'y aurait de symbolisation qu'en commençant par transformer le lien à l'objet en se fondant sur la capacité du sujet à sublimer l'avidité pulsionnelle à son égard[61].

La métaphorisation, dont Frame fait un usage constant, est une sorte de codage de son drame psychique, qu'un travail de recherche peut décoder, à la suite de Freud qui décoda le mystère d'Hamlet et celui de la Rebecca d'Ibsen. En faisant un parallèle avec les arts plastiques, notre compréhension des soubassements structurels du traumatisme s'approfondit. Le décryptage du code créé par Frame nous livre une dénonciation virulente de l'incestualité rampante qui imprégnait son milieu familial, et l'expression de la douleur indicible d'une enfant au psychisme incesté. Nous verrons comment sont symbolisés le traumatisme et les membres

[60] Aristote, *Poétique* (1457b) : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou d'après le rapport d'analogie ».
[61] Sophie de Mijolla-Mellor, *Le choix de la sublimation*, p. 89.

du triangle œdipien. Ensuite, ayant passé outre la forclusion framienne concernant la psychanalyse, un autre récit symbolique se fait jour dans les textes, celui d'une cure psychanalytique, permettant une guérison présente dans le langage.

En troisième lieu, nous nommons « pathologie des limites » les particularités des schèmes inconscients de l'écriture de Frame, particularités qui sont un ensemble d'atteintes aux structures langagières et psychiques provoquées par un Œdipe incesté. Nous constatons que le style de Frame porte les stigmates de son traumatisme et des enjeux psychiques non résolus, comme en témoigne le fantasme d'un Moi-peau en continuité avec les imagos parentales. L'empiètement d'une force (extérieure et intérieure) sur le territoire du psychisme framien et l'errance identitaire qui en découle sont actifs dans son écriture elle-même, dans la déstructuration présente sous forme d'images ou dans la grammaire. Dans l'univers framien, la paradoxalité psychique du traumatisme se traduit par une paradoxalité psychique et langagière qui semble sans issue, jusqu'à ce que nous nous rendions compte que Frame opère un renversement décisif en s'appuyant sur sa paradoxalité psychique pour en faire un moteur de création. Dans son dernier roman, la paradoxalité est présentée par l'autrice elle-même comme la conciliation ultime des motions psychiques conflictuelles nées de l'inceste, créant un territoire intermédiaire nommé « sinthome » par Lacan.

Nos travaux ont maintes fois recoupé ceux qui traitent du traumatisme. Le cœur de l'entreprise qui est la nôtre réside dans l'écoute de l'indicible qui s'exprime des trois façons que nous venons d'exposer, pour le sauver de l'innommable et de l'impensable. Comme l'explique Serge Tisseron[62], les événements vécus par la personne traumatisée sont « indicibles ». À la génération suivante, ces événements deviennent « innommables » car ils ne peuvent faire l'objet d'aucune représentation verbale. À la troisième génération ces événements sont littéralement « impensables » car leur existence même est ignorée. Nous pouvons comprendre l'entreprise framienne de survie psychique qui est à l'origine de son œuvre comme étant une entreprise de scénarisation, de symbolisation et de structuration de l'indicible.

[62] Serge Tisseron, *Les secrets de famille*, p. 57.

PARTIE 1 : SCÉNARISER

I. LE PSYCHISME COMME THÉÂTRE

Les métaphores freudiennes du psychisme comme théâtre sont très pertinentes dans l'univers framien, à telle enseigne que nous pouvons nous intéresser tout à tour au lieu de l'action, c'est-à-dire à la scène (en abordant dès à présent la question des scénarios psychiques de délimitation), aux acteurs du triangle œdipien, aux mises en scène du drame vécu et imaginé, et finalement à l'action en coulisses.

1. Le psychisme comme metteur en scène

1.1. Le théâtre et la psychanalyse

C'est le théâtre qui est à l'origine même de la conceptualisation du complexe d'Œdipe. C'est en réfléchissant à *Œdipe Roi* de Sophocle que Freud élabore sa théorie d'un amour pour la mère qui entraîne une jalousie envers le père, dont il parle dès 1897 dans une lettre à Fliess[63]. Il esquisse ainsi un schéma dramatique qui se joue tout au long de la vie, présidant en particulier au choix des objets amoureux. De plus, les métaphores théâtrales émaillent l'œuvre freudienne, que ce soit « l'autre scène » pour désigner l'inconscient, ou « la scène primitive » pour le fantasme du coït parental. En particulier, il décrit ainsi le transfert : « un changement complet de la scène, comme si une scène avait cédé la place à une réalité effective faisant subitement

[63] Sigmund Freud, *Lettres à Wilhelm Fliess*, lettre du 15 octobre 1897, pp. 342-6.

irruption, un peu comme retentit le signal de l'incendie pendant une représentation théâtrale[64]. » Freud continuera sa réflexion sur ce qu'il appelle le noyau de tous les complexes[65] jusqu'à sa mort, en 1939.

Dans « Personnages psychopathiques à la scène », Freud se penche sur les effets de la représentation théâtrale sur le spectateur. Il écrit à propos du théâtre qu'il offre la possibilité « d'ouvrir l'accès aux sources de plaisir et de jouissance qui émanent de notre vie affective [quand] bon nombre de ses sources ont été rendues inaccessibles[66]. » Pour Freud, il s'agit de contourner la résistance du spectateur. Le théâtre est une mise en acte de la névrose : « ce serait la tâche du poète de nous mettre au lieu même de cette maladie, ce qui se fait le mieux lorsque nous participons avec lui au développement du conflit[67]. » Ce qui se dévoile sous nos yeux, tout au long de la pièce de théâtre, c'est le désir des personnages. C'est d'ailleurs particulièrement le cas dans *Œdipe Roi*, qui est autant une mise en scène d'un dévoilement progressif de la vérité que celle du crime en lui-même. Jean-Michel Vivès nous indique qu'au théâtre, comme dans une cure, « le sujet peut se confronter à ce qu'il a été, ce qu'il aurait pu être, ce qu'il aurait dû, ce qu'il aurait aimé, ce qu'il n'est que par erreur…[…] Le théâtre comme la cure sont des espaces où peut s'expérimenter que 'Je est un autre'[68]. » C'est cette caractéristique du théâtre qui est au centre de l'entreprise framienne, qui met en scène de multiples scénarios qui sont des versions de son drame personnel. *Living in the Maniototo* regorge de figures de narratrices qui affirment leur droit à écrire leur version des événements, que ce soit Mavis (*LM*, p. 66) ou Scarlet Tanager, transformée en oiseau :

> Making my only
> possible statement
> – scarlet on white,
> an image long interpreted
> as bloody fact or threat.
> As the snow's diminishing became certain, I learned again
> to survive,
> I found food served by the repentant blossoming wood.
> And then, my blood colour furled, I flew to the highest
> bough and sang

[64] Sigmund Freud, « Remarques sur l'amour de transfert », p. 202.
[65] « [Le complexe d'Œdipe contient] les commencements à la fois de la religion, de la morale, de la société et de l'art, et cela en pleine conformité avec les données de la psychanalyse qui voit dans ce complexe le noyau de toutes les névroses, pour autant que nous ayons réussi jusqu'à présent à pénétrer leur nature » (*Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1965, p. 179).
[66] Sigmund Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », p. 321.
[67] *Ibid*., p. 326.
[68] Jean-Michel Vivès, « 'Personnages psychopathiques à la scène' : un essai freudien de technique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes* 2009/2 (n° 80), pages 219 à 232.

> in detail, without violence, a civilised version of my story. (*LM*, p. 69-70)

Sa version est peut-être « civilisée », après le bain de sang de *Intensive Care*, mais son nom porte les stigmates du drame (l'écarlate du sang dans le prénom suivi de « teenager » dans le nom).

1.2. La scénarisation thérapeutique

Commentant le cas d'un petit garçon déporté, Boris Cyrulnik qualifie de « théâtrale » la représentation qu'il se fait de son passé :

> Je dis bien « théâtrale » parce qu'il choisit dans son passé quelques éléments d'événements réels dont il se fait une représentation, destinée à lui-même, dans son langage intérieur. Il a métamorphosé sa souffrance en œuvre d'art, en théâtre intime[69].

Pour Boris Cyrulnik « la blessure qui fait serrer les dents prend, dès qu'on peut la dire, la forme d'une théâtralisation. La mise en mots d'une souffrance respecte presque toujours les règles du bon théâtre[70]. » En inversant cette remarque, on peut dire que le théâtre est la formalisation d'un vécu intérieur de souffrance, qui veut se donner à voir. Et justement, Frame a un rapport complexe avec le dévoilement : il lui est à la fois nécessaire d'écrire, et indispensable de se cacher, ce qui entraîne le fait qu'elle n'ait jamais écrit de pièce de théâtre. Cependant, nous retrouvons la théâtralisation de son drame intérieur à la fois dans les romans à l'écriture très métaphorique, et dans ses poèmes, qui narrent souvent un drame.

Il est très frappant de constater que le désir d'une histoire, que Cyrulnik considère comme thérapeutique, est déjà présent dans la première œuvre de Frame, « The Lagoon ». Frame en a donc l'intuition dès le début de son travail d'écriture : celle-ci lui sera nécessaire, et sera même indispensable à sa survie psychique. Au-delà de la sensation de menace qui plane au-dessus de « The Lagoon » et la présence d'un secret à découvrir, un autre message nous parvient. Il s'agit de l'expression d'un manque, et ce qui manque, c'est une histoire. La grand-mère raconte des histoires que nous pouvons reconnaitre comme ayant été celles que Lottie Frame racontait à ses enfants (« going to work in the rich people's houses » (*LOS*, p. 2)). Mais il en manque une : « But the lagoon never had a proper story or if it had a proper story my grandmother never told me » (*LOS*, p. 2). Et c'est la question qu'elle pose à sa tante, en entretenant une confusion dans les identités avec le rappel de la grand-mère qui se fait sans ponctuation :

---

[69] Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, p. 125.
[70] *Ibid.*, p. 192.

> - Is there a story? I said. I was a child again. Grandma, tell me about…
> My aunt smiled. She guesses things sometimes. (*LOS*, p. 5)

Notons le désir fusionnel d'être comprise, devinée sans avoir à expliciter le désir et la très rare occurrence d'un personnage framien – surtout une mère – souriant avec bienveillance. Et quand la tante raconte, elle dit que c'est une histoire qui pourrait être dans *Truth*, un magazine néo-zélandais de l'époque, dont le titre devait provoquer une dissonance cognitive en Frame (des histoires vraies, mais bâties sur des mythes, comme celui du prince charmant). La tante précise que son goût personnel la faisait plutôt se tourner vers Dostoïevski, grand explorateur de la nature humaine. On peut voir dans ce personnage de la tante une sorte de projection de Frame dans son futur : la tante non mariée dispensant ses conseils à la jeune génération, comme elle le fera d'ailleurs dans son conte *Mona Minim and the Smell of the Sun*.

Ainsi, le désir, au-delà de l'élucidation du mystère, est celui d'un récit, d'une histoire. Dans l'enfance, la petite Janet est fascinée par les mots « *decide*, *destination* and *observation* » : « I was enthralled […] by the fact that all three seemed to be part of the construction of every story – everyone was *deciding*, having a *destination*, *observing* » (*A*, p. 38). Cette fascination enfantine pour ces mots simples des histoires pour les enfants explique peut-être une caractéristique du vocabulaire framien, dont l'autrice avait elle-même une conscience aigüe : « my expression falls far short. I'm constantly embarrassed by my small vocabulary of vital words » (*JFHOW*, p. 107). Les mots sont vitaux pour Frame, et quoi de mieux que des mots d'enfant pour dire les maux d'enfance ? Car « décider » et « destination » sont des mots qui incarnent l'énergie vitale d'un être qui trouve ses propres buts et raisons de vivre, en dehors d'une hérédité qui serait un destin imposé, et non une destination, choisie avec au moins l'illusion de la liberté. Quand elle rencontre son premier amour, John Money, celui-ci est un de ses jeunes professeurs à l'université, et ce qui éveille son intérêt, c'est de le voir au piano, car elle est sensible à la force que dégage son sentiment « d'aller quelque part » : « marshalling the notes together in a travelling force going somewhere[71] » (*A*, p. 217). Se fixer un but, être maître de ses choix, c'est le moyen de contrecarrer les forces d'annihilation de la personnalité qu'elle sent à l'œuvre partout autour d'elle.

L'œuvre de Frame est cette narration, ce récit de soi en relation avec les autres, un récit du désir œdipien entré en collision avec une constellation familiale incestuelle allant peut-être

[71] Ce qui rappelle le vers célèbre de Victor Hugo : « Détrompe-toi. Je suis une force qui va ! » (*Hernani*, Acte III, Sc. 2).

jusqu'à l'inceste réalisé. Ce récit monte en puissance et en violence tout au long des romans des années 60. Le dévoilement s'y fait de plus en plus manifeste sans que l'aveu ne s'y fasse jamais.

2. Les scénarios psychiques inconscients

2.1. Le théâtre de l'impossible et de l'interdit

Nous devons à présent poser quelques jalons théoriques pour équiper notre réflexion sur le cas framien. C'est Joyce McDougall qui a le mieux décrit la théâtralisation du vécu intérieur. Il est tout à fait fascinant de découvrir que la psychanalyste d'origine néo-zélandaise qui a produit le corpus de réflexion sur le « théâtre » de l'esprit humain susceptible de nous éclairer plus avant sur le travail de Frame, possède avec cette dernière des origines et des intérêts similaires. C'est pourquoi nous allons citer de larges extraits de la version anglaise de son ouvrage, *The Theaters of the Mind*.

Joyce McDougall est comme Frame issue de l'immigration britannique en Nouvelle-Zélande, et est née dans la même ville qu'elle, à Dunedin (NZ), en 1920, soit quatre ans avant elle. Elle fit des études de psychologie et se rendit comme Frame après la deuxième guerre mondiale à Londres, mais en tant que soignante, pour sa formation clinique. Elle devint même psychologue d'enfants au Maudsley Hospital, précédant Frame à nouveau de quelques années dans ce même lieu[72]. En 1953, elle s'installa à Paris, s'intéressant à la bisexualité, et dénonçant ce qu'elle appela « la normopathie » dans son ouvrage *Plaidoyer pour une certaine anormalité*. Selon Elisabeth Roudinesco, « elle avait un certain goût pour l'analyse des expériences sexuelles 'différentes' tels que le transsexualisme et le transvestisme[73]. »

McDougall explique les mécanismes du théâtre intérieur de chacun. Les scénarios de l'esprit humain sont conçus très tôt, et sont transmis par le langage :

> Language informs us that the scriptwriter is called *I*. Psychoanalysis has taught us that the scenarios were written years ago by a naive and childlike *I* struggling to survive in an adult world whose drama conventions are quite different from the child's. These psychic plays may be performed in the theater of our own minds, or that of our bodies or may take place in the external world, sometimes using other people's minds and bodies, or even social institutions, as their stage. We are also capable of shifting our own psychic dramas from one stage to another[74].

[72] Ruth Menahem, *Joyce McDougall*, p. 12.
[73] Elisabeth Roudinesco, nécrologie de Joyce McDougall dans *Le Monde*, 30 août 2011.
[74] Joyce McDougall, *Theaters of the Mind*, p. 4.

Ces scénarios sont produits pour éviter la souffrance. La névrose s'installe lorsqu'ils se répètent à l'identique, sur différentes scènes :

> Reproducing, with uncanny precision, the same tragedies and comedies, with the same outcomes and an identical quota and of pain and pleasure. What were once attempts at self cure in the face of mental pain and conflict are now symptoms, that the adult *I* produces, following forgotten childlike solutions. The resulting psychic scenarios may be called neuroses or narcissistic disorders, addictions or perversions, psychoses or psychosomatoses but they originate in our childlike *I* 's need to protect itself from psychic suffering[75].

On peut se demander quel est le statut de l'œuvre framienne sous cet éclairage. Les variations qu'elle introduit dans les scénarios qu'elle déroule sont des variations de point de vue, mais le drame se répète à l'identique. L'écriture représente en tout cas une voie, sinon vers la guérison, du moins vers l'apaisement de la douleur, qui est malgré tout également source de jouissance, non dans une perspective masochiste, mais plutôt dans celle d'une « reconstitution », au sens policier du terme, par la mise en scène des désirs.

McDougall distingue deux réalités psychiques indépassables contre lesquelles bute l'esprit humain. Il s'agit de l'Interdit, qui englobe les désirs œdipiens, et de l'Impossible, qui désigne les désirs narcissiques. Ces deux butoirs sont essentiels dans notre compréhension du travail littéraire de Frame. Voyons tout d'abord ce qu'il en est de l'Interdit, que les névrosés s'acharnent à désirer :

> We all have to compromise with two fundamental aspects of external reality: the Forbidden and the Impossible.
> Each of us attempts to find solutions to our forbidden libidinal longings and our impossible narcissistic desires. The psychic repertory of the Forbidden comprises, in the neurotic theater, endless variations on the oedipal theme. Instead of enjoying the adult right to sexual and love relations and the normal narcissistic pleasure afforded by work and sublimatory activities, the *I* draws inward in an attempt to hold on to these precious rights. Meanwhile, the distressed child hidden in the adult sacrifices pleasure and satisfaction in exchange for compromise solutions that lead to the creation of neurotic symptoms and inhibitions. […] The Forbidden, as its etymology implies, is always related to what the child has been *told*[76].

McDougall fait ensuite la liste des désirs impossibles, en expliquant comment l'échec de l'acceptation de cette impossibilité mène à la psychose.

> The impossibility of being one with the mother, the failure of the illusion that one can control another person's thoughts and actions, we must be of one sex or the other, we do not have the sexual attributes of both parents, the fact of aging, the inevitability of death. Failure to devise acceptable ways of transforming impossible wishes into substitute satisfactions may create a serious fault line in the psychic structure, leading to profound narcissistic disturbance. Should narcissistic defences and relationships fail, there is a risk of psychotic

[75] *Ibid.*, p. 7.
[76] *Ibid.*, p. 7.

> decompensation An example of this more serious outcome is the particular disorganization of reality called *delusion*. The psychotic plot turns around the unceasing struggle for the right to exist, against the subject's deep conviction instilled through childhood interpretations, that the right to an independent life, or even to existence itself, was not desired[77].

Nous pensons que ce qui se joue dans l'œuvre de Frame est une conjonction des deux difficultés explicitées par McDougall, que nous résumons par l'appellation « enfant œdipienne incestée ». Nous pensons qu'il est possible que dans son cas un inceste, ou une situation incestuelle intense, ait fortement perturbé son narcissisme et sa relation au monde. L'inhibition sociale et les symptômes névrotiques de Frame pourraient donc être dus à des phénomènes plus profonds que la seule inadaptation sociale due à la pauvreté de son milieu d'origine, comme cela a été avancé[78]. Ces phénomènes pourraient être identifiés comme une conjonction de désirs interdits et impossibles, enkystés dans la psyché par l'incestualité.

Il se pourrait bien que Frame ait trouvé, et pratiqué toute sa vie, la solution exposée par McDougall, qui est celle de trouver un territoire intermédiaire, celui de la culture et de la créativité. L'œuvre, en tant que territoire intermédiaire, pourrait bien avoir véritablement sauvé Frame de la psychose :

> Fortunately, in coming to grips with life's Impossibles, most of us have at our disposal other theaters than that of delusion. There is another stage on which many impossible and forbidden wishes may find substitute expression. This stage, lying between the limitless inner universe and the restricting world of external reality coincides with what Winnicott (1951, 1971) called " transitional space". This potential "space" according to Winnicott is the intermediate area of experiencing that lies between fantasy and reality. It includes, among many other phenomena, the place of cultural experience and creativity. In the time-space continuum of this social area, as Winnicott emphasized, much of what is essential to human life is played out[79].

Dans « Personnages psychopathiques à la scène », Freud commente également l'activité de l'artiste en disant que si au départ ce dernier se livre au principe de plaisir en se laissant aller à toutes ses fantaisies, il rejoint tout de même le principe de réalité en produisant une œuvre, qui est donc le territoire intermédiaire par excellence, situé entre le monde intérieur et extérieur, compromis entre l'image produite par l'esprit et la réalité de la production. L'image rhétorique est une image rendant compte de la motion interne de l'autrice, et se trouve réinterprétée par le psychisme de tout lecteur et lectrice.

---

[77] *Ibid.*, p. 9.
[78] C.K. Stead, communication personnelle, *op. cit.*
[79] *Theaters of the Mind, op. cit.*, p. 10.

Nous pensons que la nature essentiellement topographique de la psyché framienne est due à un trouble de ce qui constitue un territoire, c'est-à-dire les limites. Les limites psychiques sont constituées, plus ou moins solidement, par le complexe d'Œdipe. Sa « réussite », c'est-à-dire la séparation réussie d'avec les parents, conditionne cette plus ou moins grande solidité. Le phénomène qui est au centre de notre travail est le fait que ces limites intrapsychiques peuvent être endommagées par l'incestualité et l'inceste.

2.2. L'Œdipe, arpenteur de limites

L'opposition et l'inversion sont structurellement inscrites dans la nature même du complexe d'Œdipe. Reprenant la définition de Laplanche et Pontalis, l'Œdipe[80] est un « ensemble organisé de désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents[81]. » Dans la lettre à Fliess datée du 15 octobre 1897, Freud explicite le « complexe nucléaire des névroses[82] ». Il identifie les deux affects opposés : « Chez moi aussi, j'ai trouvé le sentiment amoureux pour la mère, et la jalousie envers le père, et je les considère maintenant comme un événement général de la prime enfance[83]. »

La polarisation fondamentale et originaire des affects (amour / haine) permet la clarification et la structuration des limites dans la psyché humaine, en posant la limite distinguant ce qui est permis de ce qui est interdit. C'est la fonction de la Loi, mettant de l'ordre dans la confusion, ressentie comme haïssable et contraire au principe organisationnel de la vie. Dans l'ancien testament le Verbe sépare le jour de la nuit et les Hébreux ne cuisent pas le chevreau dans le lait de sa mère, ce qui serait les ramener à leur indissociation primitive. De la même façon, dans la lettre citée plus haut, Freud décrit les sentiments qui s'emparent du spectateur d'*Œdipe Roi*, prenant conscience de ses désirs œdipiens :

> Chaque auditeur a été un jour et en germe cet Œdipe, et devant un tel accomplissement en rêve transporté ici dans la réalité, il recule d'épouvante avec tout le montant du refoulement qui sépare son état infantile de celui qui est le sien aujourd'hui[84].

On peut fort bien comprendre que ce sentiment de terreur soit un puissant obstacle à la reconnaissance et à la résolution du complexe d'Œdipe, et soit à l'origine d'un ensemble de manœuvres de dissimulation, provenant à la fois du conscient et de l'inconscient.

---

[80] Qu'il nous soit permis d'utiliser cette forme abrégée par commodité.
[81] *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 79.
[82] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, p. 165.
[83] *Lettres à Wilhelm Fliess, op. cit.*, p. 344.
[84] *Ibid*., pp. 344-5.

Le rôle le plus important de l'Œdipe, au-delà de toutes ses utilités sociales, est de poser une limite à l'être humain. Il s'agit, pour sa structuration psychique, de lui donner le sens d'une finitude ontologique, qui lui permettra d'accepter que son sentiment de toute-puissance n'est qu'un leurre immature. Claude Rabant explicite l'articulation fondamentale entre l'Œdipe et la Loi :

> C'est dans le complexe d'Œdipe que pour l'homme la Loi prend voix. En effet, la nécessité du renoncement à la mère marque pour le sujet, non pas une loi biologique ou l'arrangement contingent d'une société donnée, mais l'effet d'un interdit, l'*interdit de l'inceste*, qui trace la limite où la culture s'institue en se séparant de la nature, et qui pose, comme dit Claude Lévi-Strauss, moins une règle déterminée que la nécessité même d'une règle, le « fait de la règle », entaille dans l'ordre naturel, que les formes culturelles viennent remplir. Et si l'interdit de l'inceste est le pivot du complexe d'Œdipe, c'est qu'il constitue précisément la limite où se marquent pour l'individu les effets subjectifs de son appartenance aux structures symboliques : à travers les règles du système d'alliance où il s'inscrit, à travers les contraintes d'une filiation et la marque que le nom lui imprime[85].

Commençons par donner une étymologie complète du mot « inceste »

> *Incestus* est l'antonyme de *castus*. *Castus* est un terme de la langue religieuse latine qui concerne aussi bien les hommes que les choses. Son sens premier est « qui se conforme aux rites et aux règles ». Il faut savoir que la religion romaine était très formaliste. Ce qui importait, c'était l'accomplissement scrupuleux du rite, condition de son efficacité. Si un rite était mal fait, on le réitérait. Par la suite, l'adjectif *castus* veut dire « pur » et donc exempt de souillure. La langue chrétienne lui a donné exclusivement le sens de « chaste », c'est-à-dire exempt d'impureté sexuelle. On trouve cependant déjà ce sens chez les Romains pour désigner la déesse Minerve. *Incestus* signifie donc « impur, coupable, criminel, souillé, incestueux ». Il existe par ailleurs un autre adjectif construit sur le supin du verbe *careo* + ablatif (être privé de, se tenir éloigné de) et fixé sous la forme latine *cassus*. Il signifie « vain, vide ». Les deux adjectifs se sont contaminés et *castus* prend aussi le sens de « exempt de », « pur de ». Il se construit comme *careo* avec un ablatif qui indique l'impureté dont on est préservé. Cicéron parle ainsi du patrimoine de Lépide : « pur du sang des guerres civiles » (*Casta a cruore ciuili*). On ne peut donc pas faire dire à *incestus* « à qui rien ne manque » comme le font certains auteurs[86].

L'exemple de Minerve est intéressant :

> Elle défend sa virginité en repoussant avec ses armes les avances de Vulcain (Héphaïstos) qui lui demande de s'unir à elle. Au cours du combat, au moment où il la tient presque, elle s'échappe et le sperme du dieu se répand sur sa cuisse. Elle l'essuie avec de la laine (ἔριον) qu'elle jette à terre (χθών). La terre ainsi fécondée donne naissance à Érichthonios, le roi légendaire d'Athènes[87].

---

[85] Claude Rabant, Universalis.fr, « Le complexe d'Œdipe, la loi primordiale », consulté le 13/04/2020.
[86] Cf. A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. 4e éd. augmentée d'additions et de corrections par Jacques André, Paris, Klincksieck, 1985 (2001 pour la rééd.), p. 104. Notice rédigée par Sébastien Lutz., professeur de Latin-Grec en classes préparatoires (communication personnelle).
[87] Rédigé par Sébastien Lutz.

Quand on sait que Vulcain est également fils de Zeus et donc son demi-frère, on comprend que le fait que Minerve n'accepte pas l'union incestueuse permette la fécondité de la terre.

On voit que la civilisation romaine marque une différence entre un en-deçà de la limite tracée par les rites et un au-delà. « Incestus » désigne donc une entité rejetée au-delà des limites protectrices des rites institués pour signifier son acceptabilité dans la société humaine. C'est un mot qui met au ban de la société, qui stigmatise et exclut, et de fait, structure le bien et le mal en deux territoires distincts, structuration dont le paradigme est l'opposition entre le pur et le souillé.

L'aspect structurel et structurant de l'interdit de l'inceste est au cœur du travail de Claude Lévi-Strauss, pour qui les structures élémentaires de la parenté font une distinction claire, dans chaque groupe social donné, entre les conjoints autorisés et ceux qui sont interdits. L'interdit de l'inceste met donc en place une structure binaire entre l'autorisé et l'interdit : « Nous entendons par structures élémentaires de la parenté […] les systèmes qui […] distinguent [les membres du groupe] en deux catégories : conjoints possibles et conjoints prohibés[88]. » Cette opposition fondamentale en génère une autre entre l'harmonique et le dysharmonique : « tout régime dysharmonique conduit à l'échange restreint comme tout régime harmonique annonce l'échange généralisé[89]. » Cette distinction s'opère selon les trois types de relations de parenté toujours données dans la société humaine : consanguinité, alliance, filiation. Au-delà de son utilité sociale, comme de permettre les alliances en échangeant les femmes, la fonction fondamentale de la prohibition de l'inceste est d'affirmer la prééminence de la culture sur la nature, de substituer le codifié au spontané, d'être une délimitation qui permet la vie en groupe, la vie du groupe humain :

> Le « fait de la règle », envisagé de façon entièrement indépendante de ses modalités, constitue en effet le sens même de la prohibition de l'inceste. Car si la nature abandonne l'alliance au hasard et à l'arbitraire, il est impossible à la culture de ne pas introduire un ordre, de quelque nature qu'il soit, là où il n'en existe pas. Le rôle primordial de la culture est d'assurer l'existence du groupe comme groupe, et donc de substituer, dans ce domaine comme tous les autres, l'organisation au hasard. La prohibition de l'inceste constitue une certaine forme et même des formes très diverses d'intervention. Mais avant toute autre chose elle est intervention ; plus exactement encore elle est : l'Intervention[90].

[88] Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, p. IX.
[89] *Ibid.*, p. 565.
[90] *Ibid.*, p. 65.

Lévi-Strauss est également très clair en définissant en quoi consiste cette « Intervention » qui fait passer le groupe humain de l'ordre de la nature à celui de la culture : elle permet la réciprocité, et donc l'échange, dont il détaille le mécanisme :

> Comme l'exogamie, la prohibition de l'inceste est une règle de réciprocité : car je ne renonce à ma fille ou à ma sœur qu'à la condition que mon voisin y renonce aussi ; la violente réaction de la communauté devant l'inceste est la réaction d'une communauté lésée ; l'échange peut n'être – à la différence de l'exogamie – ni explicite ni immédiat ; mais le fait que je puis obtenir une femme est, en dernière analyse, la conséquence du fait qu'un frère ou un père y a renoncé[91].

L'ethnologue donne un exemple tiré de la littérature pour introduire tout ce que l'homme a à gagner à diversifier ses contacts. Balzac parle de la « conjugalité » artificielle et temporaire qui s'établit dans certains collèges entre jeunes gens du même sexe, et relève une « chose bizarre », ce rapprochement n'a jamais lieu avec le frère, car « peut être l'homme croit-il appauvrir son existence en confondant une affection trouvée dans une affection naturelle[92]. » C'est également l'acquisition d'alliés, sous la forme de beaux-frères, que les Arapesh donnèrent comme raison à Margaret Mead qui les pressait de justifier leur incapacité à envisager un mariage avec leur sœur. « L'inceste est socialement absurde avant d'être moralement coupable. L'exclamation incrédule arrachée à l'informateur : *Tu ne veux donc pas avoir de beau-frère ?* fournit sa règle d'or à l'état de société[93]. » Nous comprenons ainsi que l'Œdipe non résolu et l'incestuel, avec leur désir de garder pour soi et les siens une force aussi puissante que la sexualité, sont donc structurellement des pathologies des limites, dans lesquelles les catégories du « possible » et du « prohibé » sont inexistantes car niées.

Ce que dit l'anthropologue est certes pertinent en ce qui concerne les structures dont il traite. Cependant, ce qui frappe dans cette vision des choses est le total effacement de l'être féminin dans ces transactions. Et c'est cette subjectivité féminine que nous restitue l'œuvre de Frame. Le volume *The Reservoir: Stories and Sketches* contient plusieurs nouvelles qui démontrent la grande familiarité de Frame avec le complexe d'Œdipe, familiarité probablement acquise au cours de sa cure contemporaine avec la parution de ce volume de nouvelles. Dans « Prizes », on lit par exemple, énoncé tout uniment : « At that time I was in love with my parents » (*RSS*, p. 20). Mais le sentiment qui domine dans ce recueil est celui d'un violent rejet des hommes. Une nouvelle pourrait bien exprimer un désir de castration du père : elle raconte la perte d'un « petit bout de son anatomie » par l'ablation de son appendice (celui qu'on ôte lors d'une appendicite), alors que se déroule la castration d'un veau. Maintes nouvelles

[91] *Ibid.*, p. 72.
[92] Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, *Œuvres complètes*, Pléiade, vol. X, p. 366 et 382.
[93] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 556.

décrivent un sentiment hostile envers les hommes : dans « The Linesman » la narratrice espère que l'électricien tombe du poteau, dans « The Salesman », elle espère que le VRP qu'elle voit aller de porte en porte ne vendra rien. Le couple et la famille sont représentés fort défavorablement : dans « Burial in Sand ». l'arrivée de l'enfant signe la fin de la créativité des parents, et dans « The Triumph of Poetry », c'est le mariage qui opère cet assèchement. « The Reservoir » est un rare exemple d'une découverte de la sexualité vécue avec crainte, mais finalement réussie. Un groupe d'enfants remonte le cours d'un ruisseau pour atteindre un endroit interdit par les parents, le Réservoir. Les punitions sont explicitées par le texte : une rumeur indique qu'un petit garçon s'y est fait arracher son pénis, l'innomable, par un requin (« a shark attacked a little boy and bit off his you know what », (*RSS*, p. 5)), un autre garçon désobéissant se retrouve paralysé (*RSS*, p. 10). Ils doivent affronter un taureau, ce qui provoque une transformation : « the creek, in its hidden course through the bull paddock had undergone change » (*RSS*, p. 12). C'est l'élément féminin de l'eau qui subit une transformation en rencontrant l'élément masculin, symbolisé par le taureau. Une autre image du jeune membre mâle est celle de la cicatrice en forme de mille-pattes, qui rappelle le « weta » de l'autobiographie[94] : « a white scar like a centipede » (*RSS*, p. 14). Les enfants reviennent triomphants de leur expédition, et les menaces du père ont perdu leur effet.

Ces premiers textes nous montrent une Frame parfaitement au courant des mécanismes les plus célèbres de la psychanalyse, et ses premières tentatives pour réconcilier son expérience intérieure avec l'élaboration de fictions, révélant déjà un fort ressentiment vis à vis du masculin, se traduisant par des mises en scène de la castration.

2.3. Catastrophes incestuelles

Définissons à présent l'incestuel et les confusions de limites dont il est responsable. Nous nous efforcerons de suivre le plus rigoureusement possible Paul-Claude Racamier, qui forgea le concept dans *L'inceste et l'incestuel*, en partant de la formule : « l'incestuel, c'est un climat : un climat où souffle le vent de l'inceste, sans qu'il y ait inceste[95]. » Voici la taxonomie qu'il donne :

> Distinguer dans l'inceste
> - Ce qui ressort du fantasme, qui est refoulé, inconscient, ou bien mythique, et donc foncièrement œdipien.

[94] « [Mother's] excitement on her first day at school at seeing a weta crawling on brother Willy's knee » (*A*, p. 5), ce qui est une double évocation du member masculin.
[95] *L'inceste et l'incestuel*, prologue, p. XIII.

> - Ce qui ressort du fait physique sexuel, qui constitue l'inceste proprement dit, qui est plus ou moins caché, plus ou moins consenti, et plus ou moins « métabolisé ».
> - Et ce qui, dans l'entre-deux – mais un entre-deux qui n'est pas véritablement intermédiaire – relève du fantasme-non-fantasme et de l'équivalent d'inceste : ici commence donc l'incestuel[96].

Notre sujet concerne essentiellement le fantasme œdipien et incestuel. Concernant le « fait physique sexuel », nous nous contenterons pour l'instant de remarquer que l'inceste porte en lui l'inversion et la confusion des affects, comme le souligne Carole Labédan, qui définit l'insoutenable paradoxe de l'enfant incestée : « être abusé précisément par le parent dont l'enfant espère amour et protection, c'est être pris dans une inversion diabolique[97]. » Les effets de brouillage des limites sont similaires dans l'inceste et l'incestuel. Suivons Paul-Claude Racamier, qui décrit deux fantasmes dans la psyché de l'enfant, entraînant tous les deux une fragilité dans la constitution de limites, qu'il appelle aussi « butoirs ».

Tout d'abord, ce qu'il nomme l'antœdipe : ce sont des forces « visant à l'unisson narcissique avec la mère primaire contre celles visant à la séparation et à l'autonomie[98]. » L'antœdipe se joue du « tabou de l'indifférenciation des êtres, des genres, des générations, instaurant ainsi la nécessité organisative du deuil originaire.[99]. » Racamier est très clair : « Si le tabou de la confusion des êtres (ce butoir de l'antœdipe) n'est pas respecté, alors le tabou de l'inceste ne le sera pas non plus[100]. » Il y voit la véritable origine de l'inceste : « l'abus sexuel ne fait que succéder à l'abus narcissique, il le complète en prenant sa relève[101]. » Notre étude des fantasmes concernant la mère, exprimés dans les textes sous forme d'images et de schèmes, va tout à fait dans ce sens : la confusion des limites antœdipiennes fait le lit de l'inceste.

Concernant la deuxième structure, Racamier décrit la sensibilité « tactile » de l'analyste à la destruction de la trame psychique, causée par un Œdipe incorrectement posé. Notons également la capacité de « mise en perspective » apportée par l'Œdipe :

> L'Œdipe est un organisateur de la vie individuelle, familiale et même sociale, dans sa structure et dans ses perspectives. […] L'Œdipe s'est dessiné comme une perspective entre l'inconscient et le conscient, entre le fantasme et l'agir ; comme une trame qui se fonde sur la double évidence (consciente et inconsciente, individuelle et familiale) de la différence

[96] *Ibid.*, pp. XIV-XV.
[97] Carole Labédan, *Inceste, la réalité volée*, p. 139.
[98] *L'inceste et l'incestuel*, *op. cit.*, p. 27.
[99] *Ibid.*, p. 20.
[100] *Ibid.*, p. 27.
[101] *Ibid.*, p. 36.

> des sexes et de la différence des générations, […] si cette trame est lâche et défoncée, cela se sent au tact[102].

Dans l'œuvre de Frame, la source de la souffrance se trouve bel et bien dans la famille, présentée comme toxique : « people live in clusters like poisonous berries » (*EA*, p. 32). De plus, la famille incestuelle est assimilée à la perte d'identité, qui a pour conséquence l'impossibilité de communiquer, symbolisée par des lettres qui n'arrivent pas. Claire Bazin, en relevant le fait que la lettre de Frame n'était pas arrivée à Londres pour réserver sa chambre, fait très justement le lien avec le sentiment de désêtre : « a missing letter inducing a literalization of the preceding 'homelessness of self' that almost becomes a 'selflessness of self'[103]. » Ces problèmes de communication sont d'abord ceux du père, comme on le voit dans *Snowman Snowman*. Le père de Rosemary est un téléphoniste de métier, qui enrage de ne pas être sur le circuit international, de pouvoir dire « Allo, Paris, Rome, Marseilles ». Etonnamment, il envoie des messages de demande à l'aide : « he could send and receive only one message, SOS » (*SSFF*, p. 18). Un passage de la même nouvelle nous explique que le sentiment de dépersonnalisation des membres des familles que nous pouvons appeler incestuelles provient de leur « passion de la ressemblance », passion proprement antœdipienne :

> The people living there have such a struggle to persuade the postman to deliver the letters addressed there, for the house is neither in one street nor in the next, and the owners are always painting heavy black numbers on the gate, and numbers get larger each time they are painted, for it is so important for people to know where they live, and to let others know, to have their places defined and numbered. The family who live in that house have a passion for looking alike […] the likeness is so startling that if you look from either of the two sons to his father you have the confusing impression that your eyes have telescoped time, that your glance at the son caused him to […] become his father the homeworker […] weaving spells into overcoats. (*SSFF*, p. 13)

Cette perpétuation claustrophobique du même, dont la plus frappante illustration est la ressemblance physique, est à la base de la famille incestuelle repliée sur elle-même. Et c'est dans cette famille que les lettres n'arrivent jamais, puisqu'en leur sein, il n'y a pas de place définie, et ils ne savent littéralement pas « où ils habitent », d'où la nécessité d'un numéro de maison anxieusement agrandi à chaque nouvelle couche de peinture. D'ailleurs, la maison elle-même est sise entre deux rues. L'écrasement des générations concerne cette fois les fils, ce qui provoque un « télescopage du temps ». Notons qu'ils vont reproduire le travail à domicile du père, travail vu comme « magique », ce que l'on peut traduire par « inconscient ». Les « sorts » ainsi intégrés aux habits (« weaving spells into overcoats ») sont ceux qui relèvent du complexe

[102] *Ibid.*, p. 60.
[103] *Janet Frame, op. cit.*, p. 103.

d'Œdipe, attachant la fille à son père par des mécanismes cachés, inconscients. Il se trouve que le père incestueux de *The Rainbirds* en est également réduit à un travail à domicile, fort évocateur, par ailleurs : il s'agit de glisser des vis dans des écrous percés.

Nous retrouvons l'antœdipe dans le retour à la préhistoire qu'évoque pour Malfred les gens vivant en famille. Les gens qui demandent à Malfred avec commisération comment elle arrive à se débrouiller seule sont décrits comme vivant à l'époque des cavernes : « They looked out from their cosy cave-like homes (blood under their fingernails where they had shared the flesh of the killed beast, their mouths stocked with imported and exported kisses tottering in moist balance on their tongues) » (*SS*, p. 39). Nous pouvons noter l'humidité (« moist »), qui est la marque de la sexualité physique. Le poème « The Underground » (*GB*, p. 56) se situe également dans cette préhistoire mythique, décrivant une tribu antœdipienne :

> And the same tribe paddles the flat world
> till it turns round again with many seas;
> they suffer floods, famine, more than two wars,
> and being in the dark and without speech, whimper and hit sticks
> against the trees,
> then scratch the sun, a clean circle, on the cave-wall.

Cette tribu désorientée pagaye en rond dans un monde plat et liquide, en proie aux pires cataclysmes. Comme ils vivent dans l'obscurité et ne sont pas dotés de la parole, ils ne peuvent qu'avoir recours à la violence, avant de pouvoir symboliser par un dessin bien net ce qui les a mis dans cet état. Nous avons ici un condensé du parcours de Frame, que nous allons suivre pas à pas dans notre travail sur le symbolisme framien.

2.4. Désirs d'inceste

C'est dans *Totem et Tabou* que Freud a recours à un mythe explicatif de l'articulation entre désir et loi. Dans ce mythe, communément appelé le « meurtre du père », les fils de la horde primitive, animés d'inévitables sentiments ambivalents, admiration et haine, tuent leur père pour s'emparer des femmes. Après avoir réalisé leur identification à lui en le dévorant, leur tendresse ressurgit sous forme de repentir. Mort, le père devient tout-puissant. C'est cette ambivalence qui est à l'origine du tabou de l'inceste, par déplacement, comme le résume Roland Sublon :

> Les sentiments obsédants et l'ambivalence qui les caractérise se retrouvent déplacés sur l'interdit de l'inceste, incarné dans un tabou qui n'appelle ni raison ni conscience morale. Son décret tombe du ciel où règne un père divinisé, tout puissant, prêt à se venger de la

> moindre incartade de ses fils, mais aussi toujours disposé à leur garantir une vie éternelle quand leurs vertus ont accumulé les mérites suffisants pour amadouer le monstre sacré[104].

Freud théorise ensuite l'institution de l'interdit de l'inceste en explicitant son effectivité sociale :

> Si les frères étaient associés, tant qu'il s'agissait de supprimer le père, ils devenaient rivaux, dès qu'il s'agissait de s'emparer des femmes. Chacun aurait voulu, à l'exemple du père, les avoir toutes à lui, et la lutte générale qui en serait résultée aurait amené la ruine de la société. [..] Aussi les frères, s'ils voulaient vivre ensemble, n'avaient-ils qu'un seul parti à prendre : après avoir, peut-être, surmonté de graves discordes, instituer l'interdiction de l'inceste, par laquelle ils renonçaient tous à la possession des femmes convoitées, alors que c'était principalement pour s'assurer cette position qu'ils avaient tué le père[105].

Nous venons de voir que, suivant la règle du primat du psychique, l'incestuel à lui seul possède une force de destruction colossale. Les dommages psychiques infligés par un climat incestuel peuvent avoir les mêmes caractéristiques qu'un inceste actualisé. Comme le dit Cyrulnik : « Le sentiment incestueux n'exige donc pas un déroulement sexuel complet, il suffit que la représentation vienne en tête et déclenche une émotion durable[106]. »

Carole Labédan décrit la frustration fondamentale du parent incestueux, qui est de ne pouvoir maitriser le temps, et son rejet de l'impuissance qui en découle. La robe « couleur du temps » dans le conte *Peau d'Âne* illustre ce fantasme de maitriser le temps, de l'annuler en remplaçant sa femme par sa fille, ce qui constitue un « écrasement générationnel » :

> L'écart entre les générations n'étant plus respecté, le corps de l'enfant est alors considéré comme un territoire annexe de celui du père. Cet écrasement est si fort, la réalité psychique de la perturbation psychique qui en découle est si grande que la confusion dans les dates, les noms, le brouillage des frontières entre ce qui est de l'un et de l'autre dans la parole de quelqu'un en constitue une indication clinique pertinente[107].

Quand le parent abuse de son enfant, le corps de l'enfant devient un « territoire annexe » de celui de ce parent, ce qui provoque une confusion, un « brouillage des frontières » dans le langage entre ce qui devrait appartenir en propre à l'un ou à l'autre. Dans le cas de Frame, nous allons montrer que ce brouillage est présent dans les scénarios psychiques des romans, le symbolisme des poèmes et qu'il s'inscrit dans les schèmes du langage.

Labédan décrit également la sensation de désorientation provoquée par l'inceste, qui retire à l'enfant ses repères psychiques, ressentis comme spatiaux :

---

[104] Roland Sublon, « Freud et la religion ou le choix du commencement ».
[105] Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1965, p. 165.
[106] Boris Cyrulnik dans *De l'inceste* (séminaire organisé par Françoise Héritier), p. 55.
[107] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p.50.

> Lorsque le sujet est troublé dans sa relation au père il est très littéralement « désorienté », il perd la notion de l'est, là d'où vient la lumière du soleil levant. La paternité est le soleil levant de l'enfant, ce vers qui il se tourne pour tendre son désir de grandir et d'évoluer. La maternité est son socle, sa mémoire, les deux lui sont nécessaires pour se situer[108].

Ce trouble dans la relation au père est symbolisé par l'image du tournesol, fleur qui se tourne vers « la lumière du soleil » qu'est le père. Le poème « The Sunflowers » (*PM*, p. 44) décrit ce phénomène des fleurs suivant la course du soleil, mais affirme qu'il s'agit là d'une très vieille histoire (« an old old story you believed in ») et s'interroge sur l'affranchissement par rapport à ce repère du soleil, affranchissement somme toute fort ambigu car la « foi » des « fidèles » reste un questionnement. Le « nouveau soleil » est-il véritable ? :

> Did you build your own truth of new sun,
> think, Praise the faithful for their choosing?

La possibilité d'un éventuel désir de l'enfant pour son père, comme l'explicite la théorie du complexe d'Œdipe se heurte à une erreur courante, qui est de penser que si l'on désire, c'est qu'on est consentant, simplification dont se rendaient coupables les tenants d'un « inceste heureux » au standard des *Dossiers de l'écran* lors de l'émission de 1986[109], et que dénoncent maintenant haut et fort toutes les victimes de violences sexuelles, du viol à l'inceste. Ce que ces victimes ne prennent pas en compte, et c'est justement là que la psychanalyse devient à la fois capitale et inaudible, c'est la nature généralement inconsciente de ces désirs, et leur caractère insoutenable pour la plupart des gens s'ils viennent à émerger à la conscience. La fille à la fois désire sexuellement son père et sait que l'accomplissement de l'acte signerait l'annihilation de son être. Freud nous dit d'ailleurs que la sortie de l'Œdipe ne peut être, au mieux, que partielle, et que si l'on veut être heureux dans sa vie amoureuse, il faut accepter de désirer sa mère ou sa sœur. Tout être humain doit se créer une parcelle de vie dans ce territoire paradoxal, soutenant un désir consubstantiel à la naissance de sa psyché coexistant avec l'absolue certitude, qui est déjà inscrite en lui mais qu'il doit retrouver et maintenir, que l'accomplissement de ce désir incestueux signifierait la mort psychique. Nous pouvons donc dire de l'œuvre de Frame qu'elle soutient cette paradoxalité fondamentale en créant ce territoire intermédiaire de représentation de ses motions psychiques. C'est ainsi qu'on peut être « sauvé » par la littérature. Ecrire trace des frontières car cet acte donne des contours définis à des fantasmes, sous la forme de scénarios et de symboles. Et les frontières constituent l'être.

---

[108] *Ibid.*, p. 90.
[109] Voir annexe 4.

Cette question du désir de l'enfant dans les cas d'inceste est donc si délicate que beaucoup de tentatives d'expression des psychanalystes ont été maladroites, et mal comprises, comme en témoignent les paroles qui ont été reprochées à Françoise Dolto[110]. On peut se demander si parfois leur maladresse et leur brutalité ne seraient d'ailleurs pas des séquelles de leur propre difficulté œdipienne, difficulté absolument universelle et à laquelle personne ne peut échapper. Parmi les rares psychanalystes se risquant encore à en dire quelque chose, citons Ginette Raimbault, dont les propos sont à la fois mesurés et sans ambiguïté :

> La pire des configurations de l'inceste, celle où [la victime] croit y trouver son compte. Le fantasme œdipien d'éliminer la mère rivale devient réalité ouvrant ainsi toutes grandes les portes de la toute-puissance mégalomaniaque du moi et la perte des limites du principe de réalité[111].

La tragédie est celle de la culpabilité ressentie par l'enfant, qui provient du plaisir qu'il a pu prendre à l'acte ou à la situation[112]. Pour Labédan, un levier important de l'inceste est que « l'ambivalence de l'enfant réside dans son désir de grandir et d'être femme et de se croire perçue comme telle par le premier référent masculin de son existence, son père[113]. »

Paul-Claude Racamier explique, tout comme le fait Ginette Raimbault, que le sentiment de culpabilité de l'enfant incestée qui a désiré son père n'a pas lieu d'être, car le désir œdipien s'inscrit dans l'ordre du fantasme. Tout adulte qui se « méprend » exerce sur le plus jeune une emprise narcissique :

> Tout inceste est une emprise et cette emprise est fondamentalement narcissique. Cela reste vrai même dans les cas où le plus jeune exerce des manœuvres séductrices sur le parent. ;

---

[110]Citons Jérôme Canard, dans un article intitulé « *Les propos complètement inconscients de la psychanalyste Françoise Dolto* » (*Le Canard enchaîné*, 8 janvier 2020), qui reprend une interview parue en novembre 1979 dans le journal de Gisèle Halimi (dont une part est elle-même reprise dans l'ouvrage L'enfant, le juge et le psychanalyste), au cours de laquelle, interrogée sur des cas de viols incestueux de petites filles par leur pères, Dolto répond : « Dans l'inceste père-fille, la fille adore son père et est très contente de pouvoir narguer sa mère ! », avant de minimiser la responsabilité du père et d'affirmer : « Il n'y a pas de viol du tout, elles sont consentantes. » Puis, interrogée sur la réponse qu'elle donnerait à une femme ayant été, petite fille, victime d'un inceste, Dolto affirme qu'elle lui dirait ceci : « Elle ne l'a pas ressenti comme un viol. Elle a simplement compris que son père l'aimait et qu'il se consolait avec elle, parce que sa femme ne voulait pas faire l'amour avec lui. » Elle ajoute que cela entraîne un traumatisme qui « vient du fait que sa sexualité ne peut pas se développer normalement, puisque la sexualité se développe à partir de l'interdit de l'inceste. » Dolto précise ensuite : « C'est l'interdit de l'inceste qui valorise la sexualité. Cet interdit intervient quand l'enfant désire l'inceste, c'est-à-dire à partir de trois ans jusqu'à 13 ans environ. Quand tout se passe bien, la sexualité se déplace et ne se fixe plus sur le père ou sur la mère. Le fait qu'un enfant doit faire plaisir à ses parents est déjà une forme d'inceste. » Interrogée plus tard sur ces propos, Catherine Dolto affirme qu'il s'agit de « citations tirées de leur contexte, dans lesquelles Françoise Dolto parl[ait] de l'inconscient et non du registre conscient. » Selon Claude Halmos, ces propos témoignent d'une « difficulté à concevoir la perversion. », *Le Monde*, 16 janvier 2020.

[111] Ginette Raimbault, *Questions d'inceste*, p. 62.

[112] Camille Kouchner a le courage de parler du plaisir ambigu du partage du secret : « *J'avais 14 ans et je te mentais, maman. J'avais 14 ans et j'ai sans doute pris du plaisir à découvrir un espace que je croyais interdit*. » (*La familia grande*, *op. cit.*, p. 204).

[113] *Inceste, la réalité volée*, *op. cit.*, p. 53.

> qu'on y songe en effet : ce n'est qu'au sein d'une relation véritablement œdipienne que prévaut, comme dans la relation narcissique saine, une parité entre l'enfant et le parent : c'est la symétrie des fantasmes qui permet de parler à la fois et corrélativement d'Œdipe et de 'contre-Œdipe'[114].

La nouvelle « Tiger, Tiger », dans *The Lagoon and Other Stories* met en scène cette tragédie : une petite fille demande un tigre au père Noël et en reçoit un. Nous pouvons lire cela comme une allégorie de la petite fille qui, mue par le complexe d'Œdipe, désire que son père l'« attaque », ce que l'inceste accomplit (*LOS*, p. 118). La prise de conscience textuelle du conflit de l'enfant œdipienne incestée est là.

Quand dans *Faces in the Water* la culpabilité est évoquée, tous les exemples sont tirés des règles que l'on impose à un enfant et des petites transgressions enfantines : « I alone was evil. I alone had been seen and heard, had spoken before I was spoken to, had bought fancy biscuits without being told to » (*FW*, p. 5). Quand nous examinons la phrase qui a donné son titre au roman, « We all see the faces in the water, […] sometimes, we see our own face » (*FW*, p. 131), il nous apparait que les victimes peuvent être hantées par les visages du passé, mais que les tourmenteurs, ce ne sont pas seulement les autres, c'est aussi la victime, qui se ressent coupable. On peut faire l'hypothèse que c'est ce qu'elle pensait être sa part de culpabilité (sa participation, et peut-être le plaisir pris à l'acte incestueux[115]) qui a dû toujours retenir Frame de parler et de sortir de sa tanière : « a child who wants to play 'hide and go seek' but who dares not ever leave the 'den' for fear he is trapped and revealed to himself and others as 'he' – the culprit, the criminal » (*FW*, p. 218).

C'est cette combinaison dans la même psyché entre des désirs œdipiens et des atteintes incestuelles ou incestueuses que nous désignons par l'expression « enfant œdipienne incestée ». En pensant au meurtre psychique dont il s'agit, on pourrait tout aussi bien écrire : « incestuée ». Cette combinaison d'un Œdipe non résolu et d'un climat incestuel semble potentialiser la nocivité de chacune de ces difficultés psychiques, dans un cercle vicieux se reconstituant de génération en génération, prenant à chaque nouvelle génération appui sur la structure psychique léguée par la précédente configuration familiale. L'incestualité, c'est-à-dire le non-respect des limites de l'enfant, peut provoquer une difficulté œdipienne, qui elle-même pourra se traduire par une reproduction de l'incestualité dans le nouveau foyer, ou au contraire une intolérance au lien humain, pour l'éviter à tout prix, comme cela fut le cas pour Frame.

---

[114] *L'inceste et l'incestuel*, *op. cit.*, p. 36.
[115] Voir Dorothée Dussy, *Le berceau des dominations*. *Anthropologie de l'inceste*, pp.183-186.

II. LE LIEU : LE PSYCHISME TOPOGRAPHIQUE FRAMIEN

1. La spatialisation comme quête identitaire

1.1. La topique freudienne

Dans une de ses dernières œuvres, Freud décrit le psychisme en termes spatiaux : « [Concernant] la localisation. Nous supposons que la vie d'âme est la fonction d'un appareil auquel nous attribuons une extension spatiale[116]. » Il poursuit la métaphore du territoire en situant les emplacements qui nous sont maintenant bien connus : le Ça est « la plus ancienne province », qui « a pour contenu […] les pulsions issues de l'organisation corporelle ». Le Moi est « une autre circonscription de notre vie d'âme », qui « assure la médiation entre le *ça* et le monde extérieur ». Finalement, « il se constitue dans son *moi* une instance particulière dans laquelle se prolonge l'influence parentale. Elle a reçu le nom de *surmoi*[117]. »

Ce sentiment que le psychisme est un territoire est partagé par L.P. Hartley, qui nous en fait part dans l'incipit célèbre de *The Go-Between*. Pour lui, la mémoire du passé est un pays

[116] Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, p. 233.
[117] *Ibid.*

étranger, aux us et coutumes difficilement compréhensibles : « The past is a foreign country. They do things differently there[118]. »

Il est possible de concevoir toute psyché humaine comme étant structurée comme un territoire physique. Etant donné que le corps existe, se meut et trouve sa place dans l'espace réel, le ressenti qu'il en a, par les cinq sens ou la proprioception, est répliqué dans le psychisme, qui se comporte selon les mêmes règles et structures qu'un corps se mouvant dans l'espace. De là découlent les ressentis psychiques, qui se calquent sur ceux du corps. C'est de cette façon que l'humain est corps et esprit, qui sont deux faces d'une même entité. Le psychisme emprunte au monde physique ses structures et fonctionne selon les mêmes règles que lui. Les mots le disent bien, puisque nous utilisons les mots « distance », « perspective », et « point de vue » à la fois pour une réalité physique et une réalité psychologique. De la même façon, l'âme ressent des « mouvements », qui sont l'image psychique d'un mouvement physique, et ce dans toutes les directions possibles, de rapprochement ou de fuite, vers l'avant ou en reculant, en s'élevant ou en s'abaissant, toutes actions qui ont un sens propre et un sens figuré.

Dans ce contexte, il importe de nous interroger sur les motivations inconscientes qui sous-tendent l'écriture framienne, qui sert finalement de moyen de repérage pour un Moi désorienté. Il pourrait s'agir d'une trace d'une tentative de réparation d'un psychisme traumatisé. En effet, pour Éric Calamote :

> C'est tout particulièrement la forme de l'expérience qui est en question dans le traumatisme sexuel, le fond de négativité du trauma se développerait autour de l'impossibilité pour le sujet de configurer son expérience, de lui donner un contour, de la spatialiser, de l'orienter dans la psyché et dans le monde, d'en trouver l'épaisseur et le rythme. Plus que dans le contenu de l'expérience, c'est dans les distorsions de sa forme que l'on reconnaîtrait l'atteinte sexuelle[119].

Nous comprenons alors la prévalence du topographique dans l'œuvre framienne. Elle répond à ses besoins de prises de repères dans un monde psychique désorganisé par l'incestualité. Pour elle, se situer, savoir où elle se trouve, signifie essentiellement savoir qui elle est. Sa quête topographique est une quête identitaire.

1.2. La topographie framienne

On peut facilement constater dans l'œuvre de Janet Frame l'omniprésence de la topographie, et des différentes métaphores qui s'y rattachent. C'est une donnée qui a été déjà

[118] L.P. Hartley, incipit de *The Go-Between*.
[119] *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles, op. cit.*,p. 12.

étudiée, avec d'intéressantes contributions, comme celle d'Ivane Mortelette[120], qui met en relation l'espace-temps social et l'espace-temps intérieur dans l'œuvre de Frame. Valérie Baisnée perçoit l'« externalisation » de la conscience que cela constitue : « references to specific locations signals an emphasis on the world transformed by language rather than the self in expressing the subject's truth. Place replaces interiority in a poetry that turns away from lyricism and becomes the abode of her consciousness[121].»

Nous pensons encore plus nettement que l'écriture framienne, en ne cessant de produire des repères, sous la forme de narrations ou de symboles, constitue un territoire explorable. Il ne s'agit pas simplement d'une métaphore illustrative, nous pensons que la psyché de l'écrivaine est structurée spatialement, que l'écriture en rend compte, et que cela correspond à une nécessité intérieure. Chez Frame, l'incertitude de la délimitation porte à la fois sur l'avoir, l'être et la localisation, comme le dit Jean-François Chiantaretto : « quelqu'un a manqué pour différencier le moi du non moi, ce qui est à moi et ce qui n'est pas à moi. La question de l'être est devenue de ce fait une question de territoire, de propriété, non plus qui suis-je ? mais où suis-je ? ou est-ce à moi ou pas ?[122] »

C'est pourquoi l'incommunicabilité entre les êtres humains, le fait que les mots et les gestes n'ont pas le même sens pour tous se traduit pour Frame en une différence de systèmes de mesure (un peu comme le système impérial et le système continental), différence qui amène au désespoir : « when we find that our code of measurement is singular, is not printed in anyone else's heart and cannot ever be shared » (*EA*, p 117). Le mot « printed » exprime le fait qu'il s'agit d'une forme préexistante, un mode de fonctionnement, une grille de compréhension du monde inhérente à chaque être.

Cette « territorialité » de la psyché framienne entraîne un questionnement fécond. De quelles façons l'œuvre de Frame est-elle le lieu de son inconscient ? Plus précisément, de quelles façons les textes sont-ils des lieux où s'exprime l'inconscient de l'autrice ? Quelles sont les opérations inconscientes qui s'effectuent dans l'acte d'écrire ? En nous concentrant sur le cas idiosyncratique de l'autrice, quelle importance revêt le fait que l'inconscient framien soit structuré comme un territoire ? Peut-on tirer de ce cas particulièrement net des enseignements sur le psychisme humain en général ?

---

[120] Ivane Mortelette, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Janet Frame*, thèse soutenue en 2004.
[121] Valérie Baisnée, « A Home in Language. The (Meta)physical World of Janet Frame's Poetry », dans *Frameworks*, p. 99.
[122] Jean-François Chiantaretto, *Trouver en soi la force d'exister*, p. 11.

Frame prend un soin particulier à toujours précisément localiser l'action de ses différents récits, et les associations qui sont faites comportent bien des points communs. Dans le roman éponyme, le Maniototo doit tout d'abord être situé : « Where was it ? […] It was a high plain, they were told, in Central Otago – you know where the air is known to be rare, where apricots grow, and there's a scheme to drown the land and the towns » (*LM*, p. 64). Ce lieu où vit un écrivain est sous la menace framienne d'une inondation. D'une façon tout aussi typique, Frame relève le fait que les noms des rues y sont des noms de batailles, et que le toponyme veut dire « plaine de sang », tout en soulignant que tout peut être changé en son contraire, que le remède peut être contenu dans le mal : « But wasn't it also a place where patients went to be cured of their sicknesses? » (*LM*, p. 54).

La prolifération des termes renvoyant aux repères spatiaux fondamentalement framiens dans *The Carpathians* est impressionnante. Dans les premières pages, les termes de « distance », « distant » (et parfois leur antonyme, « closeness ») sont appliqués à une extraordinaire diversité d'incarnations. Dans les quarante premières pages, nous trouvons, dans l'ordre : les galaxies, la mort, les voyages, la temporalité, le Nord, les plages de l'Ouest, l'exil intérieur des Maoris, la relation entre une nièce et sa tante, le jet-lag, les souvenirs d'un vieil homme. Il en va de même pour le terme « boundaries », qui revient souvent dans la description des jardins, dans lesquels les habitants sont occupés à repousser l'assaut des mauvaises herbes envahissantes (« trespassing weeds », (*TC*, p. 34)). Le lieu de l'action dans *The Carpathians* est une rue banale d'une petite ville banale en Nouvelle-Zélande. Cette rue porte le nom d'un arbre endogène, le Korwhai, ce qui est un rappel, ou plus exactement un prolongement de la symbolique de l'autrice comme arbre.

Ce que nous pouvons remarquer également, c'est que le temps est également traité comme un territoire. Quand Mattina ressent la présence d'un animal dans sa chambre, elle se rassure en spatialisant le passé : « 'It's only rooms of time and space', she told herself. 'They've always been there. Like most events, this presence had to make itself known some time. One way or another' » (*TC*, p. 89). En matérialisant les événements passés, Frame les stabilise dans l'espace, ce qui a pour conséquence de stabiliser l'événement passé lui-même, d'en faire un souvenir, et non la force inconnue et incontrôlable qu'il serait sans cet ancrage topique. Bachelard et Frame partagent les intuitions de la géométrie non euclidienne, au travers du concept d'un espace-temps dont la géométrie varie en fonction de la masse des corps[123].

[123] Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*.

Frame a inscrit son parcours littéraire en tête de son autobiographie, parcours qui suit celui de toute existence humaine avant que l'écriture ne lui donne sa spécificité : partir du lieu premier, le monde informe d'eau et d'obscurité de la matrice, s'implanter dans le monde de l'air et de la lumière pour, grâce au compte rendu qu'elle y fait de la vie qu'elle y vécut, aller vers le lieu du mythe :

> From the first place of liquid darkness, within the second place of air and light, I set down the following record with its mixture of facts and truths and memories of truths and its direction always toward the Third Place, where the starting point is myth. (*A*, p. 3)

Frame explicite le sens qu'elle donne à « mythe » à la fin de son autobiographie. Ayant passé plusieurs années à Londres, parmi ses raisons de retourner en Nouvelle-Zélande, il y a le fait qu'il s'agit d'un pays jeune, dont le sol ne s'est pas encore enrichi des couches de cartographes de l'imagination (« mapmakers ») existant en Europe. La place est nette pour la création de mythes : « Living in New Zealand would be for me like living in an age of mythmakers » (*A*, p. 496). La Nouvelle-Zélande a une autre particularité qui la concerne au premier chef. C'est le pays de ses premières impressions, comme le lui dit Frank Sargeson : « Remember you'll never know another country like that where you spent your earliest years. You'll never be able to write intimately of another country » (*A*, p. 496). Le pays réel dont on parle ici est un analogon du pays intérieur, convoqué par le mot « intimately ». Il s'agit donc bien de revenir au plus intime de soi-même, et par l'écriture créer les mythes fondateurs, à la fois de son pays et de soi-même. Nous pouvons dire que l'effort d'écriture de Frame a toujours bel et bien été en direction de ce troisième endroit dont le point de départ est le mythe. Dans son cas comme dans celui de tout être humain, ce mythe est celui d'Œdipe, et ce troisième endroit, son inconscient.

François Jacob narre une expérience très proustienne de « topographisation » du monde dans ses mémoires, qui se produisait dans son enfance. Au moment du réveil, il plaçait mentalement dans l'espace autour de lui et par rapport à lui, les différents éléments du monde, et procédait de même pour les meubles de sa chambre, et finalement pour les membres de son corps :

> La lueur diffuse du jour. Tout ce qui annonçait le retour au monde sec et dur du réel me donnait comme un frémissement d'animal dans tout le corps, le sentiment primitif d'exister. A ce moment précis, avant d'avoir repris mon identité, pendant que mon esprit restait libre de tout passé, juste à cet instant commençait le jeu. […] Dans l'immobilité, le silence du matin, je commençais alors, par la pensée, à déplacer lourdement des meubles, des murs, des maisons, des rues, des villes, des continents. Avant tout, je reconstruisais ma chambre. […] Je commençais par placer la fenêtre. J'essayais de la loger à ma droite, puis à ma gauche. Mais elle n'acceptait de s'insérer que là-bas derrière, vers mes pieds. Quant à la

> porte menant vers le couloir, elle tournoyait le long des murs avant de venir s'arrêter près de ma tête.[…] Essayer les combinaisons les plus variées, comme sur la maquette d'un appartement qu'on cherche à installer. Ce qui, en fin de compte, me décidait de la position à donner à la table, aux chaises, à l'armoire, c'était la connaissance qu'avait mon corps de l'espace qui m'entourait. La mesure de l'effort qu'il m'eût fallu déployer pour atteindre l'un ou l'autre de ces objets. […]
> C'est seulement une fois le monde réinstallé en pensée autour de moi que je me résignais […] à faire jouer l'un après l'autre la main, le coude, puis l'épaule[124].

Ce passage, tout comme l'expérience des chambres tournoyant autour du narrateur dans *À la recherche du temps perdu*, qui se déroule également lors de son réveil, nous semble donner une excellente analyse en miniature de l'entreprise framienne. On voit combien ce processus mental de repérage et d'agencement du monde et de la chambre est lié à l'identité du sujet, identité qu'il recouvre au fur et à mesure qu'il « reconstruit » le monde autour de lui. Le corps lui-même n'est autorisé à se mouvoir que lorsqu'il n'est plus menacé par l'errance des éléments composant le décor, qui doivent être solidement arrimés à leur place avant tout mouvement. Comme le jeu framien avec différents scénarios, ce qui est décrit également, c'est le jeu avec le réel, pour trouver les bonnes positions des meubles, le loin et le proche dont le corps est l'instrument de mesure.

Chez Frame, nous comprenons cette omniprésence de la topographie comme une nécessité engendrée par un univers en manque de repères, effacés ou brouillés par le choc traumatique. La quête identitaire framienne qui en résulte s'incarne dans une saturation de la dimension topographique qui cherche à localiser un Moi évanescent. C'est donc bien la nature même de ce qu'est un traumatisme, la façon dont il fonctionne dans le psychisme, son mécanisme propre, qui est à l'origine du désir de Frame de trouver une place qui serait véritablement la sienne, désir exprimé dès le début de l'autobiographie :

> On our first week in our Glenham house on the hill, I discovered a place, *my place*. […] I was overcome by a delicious feeling of discovery, of gratitude, of possession. I knew that this place was entirely *mine*, mine the moss, the creek, the log, the secrecy. (*A*, pp.11-12)

Pour fixer les données du problème, il nous faut tout d'abord comprendre ce qu'est un traumatisme, et en particulier les caractéristiques du processus de latence traumatique et ses conséquences. Selon Cathy Caruth, l'événement traumatique ne peut pas être « vécu », c'est-à-dire ressenti au moment où il se produit car il est si inattendu et dévastateur qu'il dépasse les capacités de compréhension, nous pourrions dire « d'absorption », ou encore d'intégration du psychisme de la victime, car celle-ci ne peut le relier à rien de connu, ne peut pas en faire une

[124] François Jacob, *La statue intérieure*, pp. 32-34.

histoire. Elle ne peut pas se l'approprier. Le trauma réapparait plus tard, sous forme d'hallucinations torturantes :

> Not having been fully integrated as it occurred, the event cannot become, as [Pierre] Janet says, « a narrative memory », that is integrated into a complete story of the past. The history that a flashback tells – as psychiatry, psychoanalysis and neurobiology equally suggest – is, therefore, a history that literally *has no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood[125].

Ces images et ces actes (« images and enactments »), constitutifs de ce que la nosologie moderne appelle « stress post-traumatique », qui resurgissent après la période de latence demandent à être compris. Ils sont l'appel à l'aide que le psychisme en détresse s'adresse à lui-même et ils prennent la forme d'une intrusion, qui sont deux éléments que nous allons retrouver de façon récurrente dans les œuvres de Frame. Cependant, ni les images ni les actes ne sont compréhensibles et intégrables dans le psychisme sans une autre opération psychique capitale. Le traumatisme signe en effet un double échec, celui de l'impuissance du psychisme de la victime à opérer un « traitement du traumatisme » ; que ce soit au moment de l'événement ou au moment des « flashbacks » qui ne font que reproduire le trauma dans une sorte d'éternel présent sans apporter de résolution. Seule la parole y parvient, et une place est trouvée pour l'événement traumatique : « In the case of complete recovery […] the story can be told, the person can look back at what happened; he has given it a place in his life history, his autobiography, and thereby in the whole of his personality[126]. »

1.3. Les désirs œdipiens de la chambre à coucher

En plus de la mémoire du trauma, le psychisme framien contient également des désirs. Dans *L'interprétation du rêve*, Freud désigne les phénomènes du déplacement et de la condensation comme étant les mécanismes principaux du code du rêve. Il consacre une quarantaine de pages au symbole comme moyen d'expression de l'inconscient dans le rêve, pages qui nous intéressent au premier chef. À la suite d'un certain W. Stekel, il se dit « tenté par le projet d'un nouveau 'livre des rêves' selon la méthode du chiffre[127].» Tout en recommandant de bien garder à l'esprit « la plasticité particulière du matériel psychique », il conclut de son expérience clinique qu'un certain nombre de symboles peuvent être considérés

[125] Cathy Caruth, « Recapturing the past », introduction, dans *Trauma, Explorations in Memory*, p. 153.
[126] Bessel. A. van der Kolk, Onno van der Hart, « The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma » dans *Trauma*, *op. cit.*, p. 176.
[127] Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, p. 396.

comme « universels » et peuvent donc être décryptés comme tels. Freud les résume dans ses *Leçons* de 1915 :

> Le champ des choses qui trouvent dans le rêve une présentation symbolique n'est pas grand. Le corps humain comme un tout, les parents, les enfants, les frères et sœurs, la naissance, la mort, la nudité…et puis encore une chose. La seule présentation figurée typique, c'est-à-dire régulière, de la personne humaine comme un tout est celle de la maison[128].

Pour Freud, la chambre peut représenter le corps de la femme : « Les fenêtres, les entrées et les issues de la chambre prenant la signification des orifices du corps. Le fait d'être ouverte ou fermée se conforme aussi à cette symbolique, et la clé qui ouvre est un symbole masculin certain[129] » Vu sous cet angle, le fait que Frame appela son psychiatre son « serrurier » est un bel exemple de transfert paternel, et un aveu involontaire de désir œdipien.

Dans notre façon d'envisager l'écriture comme un lieu où la pulsion prend place, un lieu entre tous représente les activités mentales inconscientes à l'intérieur de la maison Frame. Il s'agit de la chambre à coucher, ainsi que l'exprime un poème de *Living in the Maniototo* : « Sentences are the smallest bedrooms » (*LM*, p. 73). Comprenons que pour Frame, d'un point de vue structurel, la phrase est le contenant du psychisme. Nous l'avons dit en introduction, le langage, comme une chambre à coucher, contient deux activités humaines : c'est là où l'inconscient se manifeste (c'est là où l'on rêve), et c'est là que se déploie la jouissance (là où on a des relations sexuelles). Le langage est donc le lieu de deux activités intimement liées, le rêve étant un accomplissement de jouissance, et la jouissance trouvant dans le rêve un lieu pour s'accomplir. Précisons que chez Frame le rêve ne se limite pas aux rêves nocturnes, qui sont également très présents dans son œuvre, mais signifie l'activité de l'esprit. Un témoin de la connotation sexuelle du mot « chambre » se trouve dissimulé dans le titre américain de *The Rainbirds*, qui est *Yellow Flowers in the Antipodean Room*. On aurait tort de s'arrêter à la compréhension purement géographique de « antipodean », qui désigne bien sûr la Nouvelle-Zélande, où se déroule l'action, mais pas seulement. Une autre géographie se cache derrière la géographie terrestre, c'est celle du corps. Puisque les fleurs symbolisent le désir féminin, cette chambre située « là en bas » (« down under »), c'est le sexe féminin.

C'est donc la chambre à coucher qui métaphorise le désir framien de langage. Elle est présente dans *Living in the Maniototo* sous la forme de la synecdoque d'une couverture dorée, plus précisément un jeté de lit, qui focalise les désirs des trois femmes présentes, Doris, Zita et

---

[128] *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 157.
[129] *Ibid.*, p. 163.

la narratrice néo-zélandaise aux noms et identités multiples. Ostensiblement, les trois femmes discutent de ce qu'elles pourraient prélever comme souvenir dans la maison d'amis supposés morts, qui ont légué la maison à la narratrice. Le « doré » de la couverture fait luire discrètement la présence du père, objet crypté du désir sexuel indiqué par ce jeté de lit. On peut voir un rappel de la vie de Frame dans cette situation, car son père avait légué sa maison à la seule Janet. Dans le roman, quand Doris jette son dévolu sur cette couverture dorée, Zita en est touchée physiquement : « I heard Zita gasp as if something had touched an exposed nerve » (*LM*, p. 243). Consternée elle aussi, la narratrice manœuvre pour en acquérir la possession de haute lutte. Il s'agit d'avancer masquée pour dissimuler son désir. Quand on révèle son désir, c'est soi qu'on révèle : « to make an issue of it would be to reveal myself when I, too, had taken care to fix the view of myself which others might see » *(LM*, p. 243). Le travestissement du désir est de mise : il s'agit de le donner, et de se donner à voir sous un certain angle, comme on montre son meilleur profil. La narratrice indique à ses rivales que la couverture convoitée par toutes fait partie du linge de maison dont elle entend garder la possession :

> Blankets.
> I said lightly, 'Yes, I will take the linen and blankets. As an example of bedding in the United States.' An acceptable colonial explanation, I thought. In an age of explanations, one can always choose varieties of truth. (*LM*, p. 244)

Notons au passage le pied-de-nez aux explications « coloniales » et à « notre âge qui aime les explications ». Mais l'enjeu est tout autre. Comme dans bien d'autres occurrences dans l'œuvre, le détachement feint dans le ton de la voix (« casually », « lightly ») en signale l'importance. Ce mot de « bedding » résonne avec toutes les connotations du verbe « to bed someone ». La narratrice l'emporte sur ses rivales : elle accomplit son désir libidinal, et ce, au nez et à la barbe de tout le monde, grâce au travail de représentation du symbole – car elle fait également main basse sur les livres[130]. On peut remarquer qu'un autre objet concentre sur lui les désirs des femmes, « that lovely blue ginger jar », (*LM*, p. 244), symbolisant la féminité. La narratrice repense ensuite aux différentes couvertures qui l'ont réchauffée tout au long de sa vie, et consacre une page entière à celles qu'elle a prises du lit de ses parents (« from my parents's bed », *LM*, p. 254). Elle passe en revue les personnes de son passé liées à chaque couverture : son mari Lewis, une amie new-yorkaise morte brusquement, et sourit à l'idée

[130] Le texte nous dit que cette bibliothèque est étonnamment dépourvue des livres de Yeats. Rappelons que les images de « The Second Coming » sont très proches de l'univers framien: « things fall apart; the centre cannot hold […] the blood-dimmed tide is loosed », en particulier les images animales : « turning and turning in the widening gyre / the falcon cannot hear the falconer […] a shape with lion body and the head of a man […] what rough beast, its hour come at last / slouches towards Bethlehem to be born! ».

qu'elle a obtenu la couverture dorée en triomphant des autres femmes par la ruse, comme si la chaleur de l'amour ne s'obtenait que de cette façon : « the price of warmth is often too high for a close scrutiny of the means of getting it » (*LM*, p . 256).

La couverture dorée si âprement disputée à la fin du roman s'y trouve en fait dès le début, faisant le lien entre le langage et les désirs de la chambre à coucher. Le langage est comparé à une nappe de jours de fête, ce qui renvoie au rêve que Frame fit, se souvenant d'une fête à laquelle sa mère n'avait pas été conviée, et dont elle n'aperçut qu'un bout de nappe par la fenêtre[131]. Que ce soit la nappe du festin ou la couverture du lit des amants, ce sont là deux images de la jouissance, qui est littéralement tissée de mots. Le langage est la matière dont est faite la jouissance et elle peut ainsi recouvrir le monde entier : « All beautiful words that people have but seldom used, the wide, rich tapestry of language that could cover the whole earth like a feasting-cloth or a golden blanket » (*LM*, p. 19).

Le fait que la psyché framienne soit structurée comme un territoire rend concrète l'entreprise de repérage du Moi : où suis-je par rapport à l'autre ? Et, partant, qui suis-je ? Pour poursuivre ce questionnement, abordons une problématique centrale dans l'univers framien, celle de la distance, en dégageant son importance dans le questionnement identitaire de l'autrice. L'écriture de Frame, qu'elle soit autobiographique, fictionnelle ou poétique, découvre les rouages internes de sa psyché, posant les coordonnées variables de la distance framienne de soi à l'autre et de soi à soi.

2. Les mouvements psychiques

2.1. Gradations de la distance de soi à soi

Tentons d'aborder la question des genres littéraires pratiqués par Frame sous l'angle de la relation qu'elle entretient avec eux. Quelle est la position de Frame par rapport aux différents genres qu'elle pratique ? Comment les différents genres littéraires se placent-ils dans le nuancier de la représentation de soi en termes de distance de soi à soi ? L'instrument que nous utilisons est celui de Frame elle-même, celui qui permet de jauger les distances. En effet, il nous semble que le mouvement fondamental qui anime l'écriture de Frame peut être décrit comme opérant un mouvement oscillant entre le rapprochement et l'éloignement vis à vis de ses objets psychiques, ce qui, et cela n'est pas fortuit, correspond exactement à sa plus grande difficulté

[131] Lettre de Frame à Money, 03/03/1957, citée dans *Wrestling with the Angel*, *op cit*., p.165 : « all she could see, all her share, was the red velvet tablecloth ».

psychique, qui est celle de l'appréciation de la distance[132]. Embrassant toute son œuvre, nous pouvons tenter d'établir un nuancier positionnel partant de la plus grande proximité et allant jusqu'au plus grand éloignement, qui serait également un nuancier allant de la vie au symbole, du concret de l'autobiographie à l'épure abstraite du texte symbolique.

Le théâtre fut le seul genre majeur que Frame ne toucha pas. Notre hypothèse concernant cette lacune dans une carrière dans laquelle l'autrice pratiqua tous les autres genres est qu'une véritable représentation théâtrale aurait été à la fois trop proche et trop lointaine de celle qui se déroulait dans son psychisme. La distance n'est pas la bonne : trop proche car des acteurs humains rejoueraient la vie, en mimant les interactions du drame de l'enfant œdipienne incestée, et trop lointaine car la vision directe de ces personnes étrangères au drame serait très déstabilisante et provoquerait un sentiment d'« inquiétante étrangeté[133] ». Mais Frame put voir se rejouer sa vie (même s'il s'agit de l'interprétation de Jane Campion) dans le film qui lui apporta la célébrité. Frame déclara à Nadine Ribault, commentant la délégation d'interprétation à Jane Campion : « Your life's like a play, you have to accept that you can't control it. You have to accept the director's interpretation[134]. »

Le nuancier pulsionnel de Frame est très ténu en ce qui concerne le point le plus proche de son vécu, le moins transformé par le travail de création (ce qui n'est d'ailleurs en rien une garantie de véracité), le matériau autobiographique qu'elle aurait livré oralement. Les quelques interviews collectées dans *Janet Frame in Her Own Words* ne contiennent que quelques bribes autobiographiques, pénurie qui est significative en elle-même. Mises bout à bout, elles ne livrent que quelques faits anecdotiques. Et pour cause. Dans une lettre à Bill Brown en 1983, Frame exprime la profonde honte et le dégoût que lui inspire l'exercice imposé par les magazines féminins (dont elle résume la ligne éditoriale par : « 'I try to make my own clothes…' and so on ») :

> Never again. The whole experience has temporarily stopped [me] writing, corresponding, everything, and left me with the sort of shame one felt (meaning me) when I first started to masturbate, before I knew it was OK; also with a revulsion [for] the printed word. (I did not read any of the interviews). So. Now it's all over. (*JFHOW*, p. 113)

Cependant, en 1985, une intervieweuse canadienne, plus hardie que ses consœurs des antipodes, sort des sentiers battus de la domesticité et lui demande si elle a eu des expériences sexuelles. Frame répond : « I've had experiences. Experiences that enrich and experiences that

[132] Voir l'étude de la distorsion des distances dans la troisième partie.
[133] Voir le lien avec l'accomplissement de souhait dans Sigmund Freud, « L'inquiétant », pp.171-2.
[134] Nadine Ribault, « Visiting Janet Frame », dans *The Colour of Distance*.

bankrupt[135]. » Ce mot de « banqueroute » indique une faillite psychique qui laisse sans ressources, connote également étymologiquement une cassure, une rupture, comme l'indique également le personnage de Beatrice dans *The Rainbirds*[136], et comme le souligne très justement Claire Bazin, pour qui la première relation sexuelle complète de Frame est « catastrophique[137] ». Cette rupture entre soi et soi est en effet le signe d'une dissociation psychique, le contraire de ce que l'amour peut apporter de meilleur, qui est un sentiment de continuité, comme le dit Carole Labédan : « Humains nous sommes, nés pour l'alliance, l'amour et la pensée, quoi qu'il nous en coûte, et parce que c'est la seule voie sans rupture qui nous réunisse, vivants et morts à travers le temps, l'espace et les générations[138]. » C'est pourquoi l'inceste est « un meurtre de l'âme ».

Pour notre nuancier, c'est dans l'autobiographie que la proximité est la plus grande entre les protagonistes réels de la vie de Frame et leurs avatars littéraires, proximité qui se double de celle de l'autrice avec son matériau. Les faits relatés donnent quelques renseignements psychobiographiques précieux et l'écriture en est tout aussi métaphorique que celle de ses autres œuvres, et donc tout aussi accessible à notre étude. Le rapport de l'écrivaine à son texte est également le même que lorsqu'elle écrit de la fiction :

> I found that writing autobiography is similar in framework to writing fiction – there's a growth of impetus, a rolling stone gathering moss, the forming of a shape, a beginning, a middle, an end; one becomes caught up in the process […] always urging the story forward on its wave of time. (*JFHOW*, p. 124)

Le premier éloignement par rapport au matériau biographique s'opère chez Frame avec le franchissement de seuil que représente l'écriture fictionnelle. Cette transformation du matériau biographique en fiction représente la plus grande partie de son œuvre. Dans une interview de 1983, Frame dit clairement que ses livres sont des « explorations » : « My books are really just explorations . In the early days I did try to insist they should be called that rather than novels » (*JFHOW*, p. 108). Ce qu'elle ne dit pas, c'est le sujet de cette exploration. Nous pensons qu'il s'agit pour elle d'explorer les tenants et les aboutissants de son drame psychique. C'est à une interview remontant à 1963 (*JFHOW*, p. 81)) que Frame fait allusion vingt ans plus tard, appelant ses livres des « explorations », ce qui soutient notre thèse qu'ils sont des versions

[135] *Harpers and Queen*, UK, mars 1985 (*JFHOW*, p. 128).
[136] Beatrice dit que la première relation sexuelle sépare irrémédiablement l'être humain de son enfance.
[137] Claire Bazin, « Sea, Sex and Sun: Janet Frame's Experience(s) in Ibiza ».
[138] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 144

de sa propre histoire familiale, des variations sur le thème de la famille incestuelle, une exploration de ses rouages intimes.

Le domaine fictionnel possède lui-même une gradation. Il y a tout d'abord les œuvres déguisant à peine les traits des figures psychiques familiales, comme *Owls Do Cry*, ou *The Edge of the Alphabet*. Leur succèdent des romans qui mettent en scène des personnages apparemment imaginaires, mais porteurs de la même problématique triangulaire, comme *The Rainbirds*. Dans la même interview de 1963, Frame catégorise *Scented Gardens for the Blind* comme une fable, un genre littéraire particulièrement adapté à l'expression symbolique. L'autrice s'éloigne encore d'un pas quand elle dépouille ses récits de leur référentialité biographique. En effet, on peut inclure dans le nuancier des œuvres dans lesquelles les problématiques œdipiennes et incestuelles sont essentiellement symboliques, illustrant l'effraction comme *A State of Siege* et l'annihilation dans *Intensive Care*. C'est l'avant-dernière étape. En s'éloignant des détails biographiques, en ne se soutenant plus de la réalité vécue de sa vie, Frame se rapproche de l'abstraction des concepts-clefs de son drame personnel. Loin de s'abstraire du réel (comme le faisait sa mère), cette soustraction au réel lui permet de se confronter plus directement à ses enjeux psychiques.

La fin du parcours psychique de Frame se lit dans ses deux dernières œuvres. *Living in the Maniototo* distille l'essence pure de la structure du territoire-limite de l'écriture framienne, une écriture éminemment consciente d'elle-même. Le personnage de l'écrivaine dans ce roman se situe elle-même à deux degrés d'éloignement de la réalité : « Instant traveller, like the dead, among the dead and the living; an eavesdropper, a nothingness, a shadow, a replica of the imagined, twice removed from the real » (*LM*, p. 4). Le premier niveau d'éloignement, c'est le psychisme, la pensée qui traite l'information venue du réel. Le deuxième niveau d'éloignement, c'est l'écriture, qui réorganise le matériau psychique. L'écriture est donc une réplique, une imitation de la pensée, qui est elle-même un reflet de la réalité. Cependant, Frame reste au plus près de son expérience vécue quand elle décrit le triangle de fortune que forment Mavis, Brian et son neveu, ressuscitant la figure du père dominateur et répressif par la violence (« he was a stern dictatorial parent », (*LM*, p. 111)). Dans *The Carpathians*, la distance est une métaphore soutenant tout l'ensemble du roman. Les structures psychiques qui sous-tendaient toute l'œuvre sont mises à nu dans ces deux romans, qui forment donc un trio avec *A State of Siege*. En plus d'être « habillées » de dramaturgie (le fil narratif) ou de symbolisme (les paraboles), la problématique du territoire et de la distance y atteint le degré d'abstraction d'un problème philosophique.

Nous pouvons dire que Frame, en pratiquant différents genres littéraires, en allant de la scénarisation romanesque à la sublimation par le symbole, imprime un mouvement de rapprochement et d'éloignement entre elle-même et son objet principal, qui est sa constellation familiale d'origine et ce faisant, se donne une meilleure appréciation de qui elle est en ressentant où elle est, où elle se trouve par rapport à cet objet. S'additionnant à ce premier mouvement, un second mouvement plus général d'éloignement s'opère, passant des personnages très identifiables aux membres de sa famille dans les premiers romans aux allégories présentes dans les derniers.

2.2. L'humour comme prise de distance

Finalement, citons également l'humour comme arme de résistance et de distanciation. Sophie de Mijolla-Mellor décrit ce mouvement :

> L'humour peut offrir un modèle analogique pour concevoir le travail de la sublimation parce qu'il constitue une forme de triomphe contre la souffrance et se fonde sur la modification topique suivante : le sujet surinvestit son Surmoi afin de sauver son Moi et ce déplacement de l'énergie d'une instance à l'autre permet que l'intensité pulsionnelle se conserve[139].

Cette « mise à l'écart des exigences de la réalité[140] » permet d'être celui qui contrôle la représentation de son malheur, et qui se donne une identité narrative[141]. Frame a souvent été créditée d'un humour tranchant par ses contemporains, et certaines scènes de ses romans font la part belle à la comédie de mœurs, comme les différentes scènes de dîners dans *The Adaptable Man.*

Reflet de la souffrance de l'incestée d'avoir été considérée comme une « entité consommable », la haine de Frame à l'encontre de la société « pousse-bouton » de la consommation immédiate est déjà apparente dans *The Pocket Mirror* dans le poème « As I walked along the street » (*PM*, p. 96). La narratrice entend un transistor chanter, comme un oiseau, les louanges d'un produit appelé « Lily-clean Soap » et elle réagit violemment :

> I smote the bird and I smote the tree
> and the push-button sky fell down on me,
> and dying I lay alone without hope
> or faith or Lily-clean Soap!

[139] *Le choix de la sublimation, op. cit.*, p. 296.
[140] Sigmund Freud, « L'humour », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 321-8 (Gallimard 1985).
[141] Dans le sens donné par Paul Ricœur.

Ce thème est développé dans une nouvelle inédite, reproduite dans *Janet Frame in Her Own Words,* intitulée « Interview in New York[142] ». La focalisation est externe, sauf dans un passage en italiques et un autre entre parenthèses où nous apprenons que la préoccupation principale du journaliste qui enchaine les interviews est de trouver quelque chose à manger avant de recevoir l'écrivain suivant. La satire de la culture américaine est sans concession, mais c'est sur elle-même que le regard de la narratrice-autrice est tout d'abord sans complaisance, notant sa difficulté avec le contenant de l'habillement : « She is dressed in a way that looks haphazard, but that was not her intention. Whatever her intentions were, they have failed. » Après un faux depart (« INT: 'Well, to get back to your books' / JF: 'We never left them. We were never at them'. »), l'autrice se lance dans une description très personnelle de New York, en décrivant le contenu des poubelles, résumant la civilisation américaine comme si ces dernières étaient transparentes : « prunes with the wrinkles ironed from them and cornflakes and vitamin pills and giant bottles of mouthwash and sleeping pills and paper handkerchiefs and paper towels and canned beers and a dead severed body or two. » La polysyndète duplique le trop plein du consumérisme américain, qui se retrouve dans les moindres détails corrosifs, comme les pruneaux dont on a « repassé » les rides, faisant allusion aux opérations de chirurgie esthétiques des peaux nord-américaines par trop fripées. Se trouvent ensuite condensées l'obsession de la santé, de l'hygiène, et les indispensables drogues, somnifères et bières, amenant l'oubli, signant l'échec de ce mode de société. Frame s'amuse ensuite franchement, en parlant au journaliste d'un magazine comme d'une œuvre littéraire typiquement américaine. Malgré la description très précise (« a book of money-saving coupons, recipes, household projects, beauty secrets all in loving colour »), le journaliste ne saisit pas l'ironie (« I'm glad you've found writing in this country in healthy condition ») et Frame peut se déchaîner : « Somehow, life seems richer, fuller after you've read it », en concluant cependant qu'elle n'en lirait plus jamais d'autre : « If only Raskolnikov had been able to unblock his drain with the new liquid drain unblocker » ! La même satire du consumérisme et de l'hygiénisme américain se trouve dans *Living in the Maniototo,* où un artiste se fait effacer comme le serait une tache par une sorte de tornade bleue.

Nous voyons ainsi comment l'écrivaine Frame reprend la main sur les circonstances potentiellement humiliantes de la vie courante. Elle sait que ses habits et ses facultés de dialogue

[142] *Janet Frame in Her Own Words, op. cit.*, pp. 241-4.

ne sont pas à la hauteur des standards des médias américains, et l'humour devient une arme pour renverser la situation, et les ridiculiser, suivant ainsi Freud :

> Le Moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; davantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir[143].

Freud indique que pour l'être humain la dérision est un moyen de lutter contre « la contrainte de pensée et de réalité[144] ». Autrement dit, c'est l'arme du faible contre le fort. Comme le dit Sophie Mijolla-Mellor, « le caractère grandiose et exaltant de l'humour s'explique par le fait qu'il soit lié au triomphe narcissique, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du Moi[145]. » Cette attitude se retrouve très précocement chez Frame, qui, toute petite, déclare crânement après avoir été battue par son père que de toute façon elle avait froid et que cette fessée l'avait réchauffée (*A*, p. 22).

On perçoit tout à fait la maturation psychique de Frame car l'humour est encore bien plus présent dans *The Goose Bath*, dont les poèmes n'hésitent pas à prendre pour cible des éléments traités par ailleurs sur le mode de la plus grande gravité. L'autrice arrive à ne pas prendre au sérieux les ressorts les plus intimes de sa psyché, comme par exemple les contes de fées, si chargés de symbolisme dans l'*Autobiographie*. Elle reprend le conte le plus significatif pour elle, *Snow White*, dans « Story » (*GB*, p. 31), et le tourne en dérision, en utilisant des rimes riches, qui donnent un aspect cocasse et burlesque au récit :

> and thus without difficulty
> unmatched physiologically
> a princess was born.

Dans « Wrong Number » (*GB*, p.73), la poète se décrit en train de vider les cendres des cadavres qu'elle brûle, « meaning only to bring about / a deathbed / revival » quand elle est interrompue par un coup de téléphone, dont l'ironie ne lui échappe pas : quelqu'un demande s'il parle à la boucherie Mornington !

La difficulté sexuelle, celle du rapprochement des épidermes, est, elle aussi, traitée sur le mode badin. On la trouve sous une forme plaisante dans une joyeuse scène d'érotisme

---

[143] Sigmund Freud, *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient*, voir le chapitre « Le mécanisme de plaisir et la psychogenèse du trait d'esprit », pp. 139-6.
[144] *Ibid.*, p. 149.
[145] *Le choix de la sublimation*, *op. cit.*, p. 299.

alimentaire dans « On December 31st Each Year » (*GB*, p. 146), où le simple mélange de la farine avec les œufs battus prend un tournant dramatique tourné en dérision :

> Addicted to writing of occasions […]
> I enjoy the celebrations
> like Christmas that keep
> women in the kitchen, protecting warmed flour from the shock
> of mixing with beaten eggs! – oh the undone baking-powder
> naked from its secure wrapping of dry flour
> snake-hissing within the whirl...

L'exclamation dramatiquement burlesque porte sur le mot « mixing », qui est lourd de sens, car c'est le mot qui était utilisé pour pousser Frame à avoir une vie sociale, injonction dont le Dr Cawley la délivra :

> In his response to this lifelong urging of others to me that I should 'get out and mix', Dr Cawley was clear: his prescription for my ideal life was that I should live alone and write while resisting, if I wished this, the demands of others to 'join in'. (*A*, p. 459)

On peut parfaitement comprendre que pour une victime d'inceste toute proximité représente la menace du mélange, de l'indifférenciation.

Ensuite, la nudité de la levure chimique débarrassée de son emballage protecteur produit un sifflement de serpent, rappelant celui du tentateur du jardin d'Eden, présent dans *The Pocket Mirror* en tant que prédateur. Le poème culmine dans l'intromission de la farine « réchauffée » dans les œufs battus. Finalement les points de suspension faussement suggestifs jettent un voile pudique sur une scène d'intimité quasi sexuelle entre les ingrédients. Fidèle à elle-même, la poète utilise exactement les symboles qu'elle ne cesse de mettre en scène dans toute sa poésie, mais cette fois, ils ont perdu leur charge douloureuse, ils sont neutralisés par l'humour. La poète ne boude pas son plaisir, et le dit, fait rarissime, sans détour : « I enjoy the celebrations like Christmas[146] », ce qui peut s'expliquer par une autre remarque. Le rituel de Noël « garde les femmes à la cuisine », ce qui est, en l'occurrence, une séparation bienvenue. Et n'oublions pas que Noël est une fête de la pureté : la Vierge enfante le Christ en restant vierge. Son hymen n'est pas déchiré.

Même la création littéraire, pourtant généralement présentée d'une façon sublime comme raison de vivre, n'échappe pas aux sarcasmes de l'autrice qui a pris du champ. Dans la

[146] Bien que les Christadelphiens ne célèbrent pas Noël, cette fête est mentionnée comme un temps heureux dans l'*Autobiographie* : « happy family times » (*A*, p. 92).

veine satirique de G.K. Chesterton[147], Frame dit dans « A New Cheese » (*GB*, p. 179) que le livre qu'elle est en train d'écrire est en train de tourner, comme le ferait un produit laitier :

> My book has gone sour.
> Its acid bacteria have multiplied
> in the heat of my effort.
> It stands with a thick skin on top,
> curdled. The best I can hope for
> is to leave it, let it ripen, mature
> to a cheese of sharp taste and foul odour.

Le thème alimentaire, très archaïque, se prête très bien au bathos, qui est une descente dans la trivialité. Le fait que Frame s'autorise à la bouffonerie en se parodiant elle-même est une preuve de grande santé mentale. Le parti-pris « bathétique » se trouve également dans « A Pearl of Oblivion » (*GB*, p.104), dans la comparaison entre le corps de l'écrivaine et une garniture de sandwich :

> the bread of death making a sandwich of golden air and light
> where I, some kind of bacterial filling, try to write.

Frame réussit ainsi le tour de force de se moquer à la fois de la crainte de la mort, de la putrescence des corps et de l'acte d'écrire, se représentant comme viande emprisonnée entre deux tranches de pain, ce qui met en exergue le côté ubuesque de la vie, désarmant la peur, comme le dit Freud : « Le Surmoi peut s'adresser au Moi : ' Regarde, voilà donc le monde qui paraît si dangereux, un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie'[148]. »

3. La subjectivité spéculaire, illusion d'optique

Dans *The Adaptable Man*, Frame propose une illustration du fonctionnement foncièrement indirect d'un psychisme. Le cas présenté est masculin, ce qui n'est jamais neutre chez elle. Mais, comme le pose la question de la dernière phrase du roman, nous pouvons considérer qu'il s'agit du fonctionnement même de toute psyché humaine. Rappelons que pour Lacan[149], notre relation au monde est une relation imaginaire, duelle, car la relation intersubjective est marquée des effets de la phase du miroir, phase vécue par un sujet immature. L'identification imaginaire produite par le stade du miroir, si elle est structurante, est aussi trompeuse et captatrice. Et donc, pour lui, la relation à l'autre est forcément vouée au leurre et

[147] G.K. Chesterton : « Poets have been mysteriously silent on the subject of cheese. »
[148] Sigmund Freud, *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient*.
[149] Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique », dans *Écrits*, pp. 93-100.

à l'aliénation, le Moi étant caractérisé par sa fonction de méconnaissance. Il parle de « la relation évidente de la libido narcissique à la fonction aliénante du je, à l'agressivité qui s'en dégage dans toute relation à l'autre, fût-ce celle de l'aide la plus samaritaine[150]. » Ce concept de « captation spatiale » entre fortement en résonnance avec l'expérience framienne de relation au monde.

Vic est un personnage caricatural, un explorateur narcissique qui traite le corps de sa femme comme un territoire conquis, dont il a la totale jouissance. Après la chute du lustre qui tue trois personnes, il se retrouve quadriplégique et allongé en permanence sur un lit. Un miroir est installé au plafond, pour lui permettre de voir ses voisins se déplacer dans la rue. Le miroir a une fêlure : « a star-shaped crack on the right of the mirror » (*AM*, p. 276), ce qui déforme l'image. Mais cela n'a aucune importance, fêlé ou pas, le miroir montre le reflet de la réalité telle qu'elle s'imprime dans notre psychisme. La dernière phrase du roman est une question : « imposing our own weather, our own limits of reach and touch, our own star-shaped irreparable flaw, don't we all live in mirrors, forever? » (*AM*, p. 277). Dans l'interview de 1983, dans laquelle on la sent poussée à se justifier, Frame va jusqu'à défendre l'idée que cette position peut être considérée comme un triomphe de la survie : « This man who is totally paralysed in *The Adaptable Man* and views life through a mirror, I think that's a triumph. It's a bit twisted perhaps but it is a triumph. There *are* people who survive. It's a triumph of survival. » (*JFHOW*, p. 117). On peut comprendre que dans le cas personnel de Frame, sa survie soit une victoire sur les forces de destruction, internes et externes. Frame nous dit ici que cette survie se fait à travers le prisme d'un miroir déformant, celui de toute subjectivité. Cette idée est reprise dans *Intensive Care*. Frame y décortique les fluctuations des sentiments de Tom pour sa femme en les comparant à ce qui se passe chez l'ophtalmologue, qui essaie trente-six lentilles « twisting mirrors this way and that » (*IC*, p.35). Les réactions de Vic à sa vision du monde à travers ce miroir endommagé contiennent toute l'ambivalence qu'un être humain ressent dans toutes ses relations, serait-ce avec un chien : « even the sight of a little dog trotting along made him happy; and then he would hate the dog for its power to make him happy » (*AM*, p. 277). On reconnait ici le trope framien de l'amour indissolublement mêlé à la haine, l'objet d'amour étant ici haï pour le pouvoir qu'il exerce sur soi. Tout se traduit en termes de pouvoir, même le pouvoir de rendre heureux est ressenti comme une ingérence insupportable dans le psychisme.

[150] *Ibid*., p. 98.

On trouve à la fin de l'autobiographie une réflexion sur le pouvoir transformateur du temps. Frame se met en scène marchandant avec l'Émissaire (« the Envoy »). Elle argue qu'elle aimerait raconter la suite de sa vie après son retour en Nouvelle Zélande, mais elle doit se rendre à l'évidence et y renoncer car le temps, et donc les processus inconscients, n'ont pas encore fait leur œuvre de transformation : « Your recent past surrounds you, has not yet been transformed » (*A*, p. 521). L'expression « palace of mirrors » dans l'autobiographie, qui double celle de « Mirror City » reprend la comparaison implicite de la psyché et d'un miroir. C'est ainsi que l'on peut comprendre la conception de Frame : les souvenirs, en tant que contenu de l'inconscient, et donc transformés par lui, ont le même statut que les rêves et les fantasmes. Et même si l'autrice institue un territoire séparé pour sa réalité intérieure, nommé « Mirror City », la démarcation n'est pas toujours très claire. Cet amalgame est présenté directement à la première page de l'autobiographie : « a mixture of fact and truths and memories of truths » (*A*, p.3).

Pour Frame, tout un chacun voit le monde à travers un miroir plus ou moins endommagé. La distance, que l'on peut faire varier par exemple avec des miroirs et des lentilles optiques, fait partie intrinsèque de la relation au monde et aux autres. L'important est de fabriquer son propre miroir, ou ses propres lunettes, selon la métaphore employée.

3.1. Pénétrer dans l'inconscient

Le roman de Frame qui présente le psychisme et la collision avec l'inconscient, selon la formule jungienne, de la façon la plus dépouillée est *A State of Siege*. Presque toute l'action du roman se situe dans une maison, qui est l'image du Moi selon Freud dans *L'interprétation du rêve*. Dès le début du roman, il est fait mention de la psyché, qui est située dans le crâne avec la précision d'une mesure : « the room two inches behind the eyes ». La critique s'accorde à identifier cette périphrase pour le cerveau avec « l'imagination », comme le fait Marc Delrez : « Frame's received metaphor for the imagination[151]. » Nous considérons qu'il s'agit de la psyché, terme plus général qui ne nous enferme pas dans la théorie romantique de l'imagination et qui nous permet de traiter de tous les phénomènes psychiques. Frame l'appelle également « dream room » (*SS*, p. 185).

Il nous est dit que cette chambre secrète vient d'être ouverte : « It was filled almost to overflowing; yet for forty years she had kept it locked. She had not planned that her exploration of it would be a dramatic occasion for herself or others » (*SS*, p. 8). La conséquence directe de

[151] *Manifold Utopia, op cit.*, p. 139.

l'ouverture de sa psyché est que le personnage de Malfred établit la prééminence de l'image mentale sur l'image perçue par les yeux. Une évidence s'impose à elle : « the true images were in her mind » (*SS*, p. 10), et qu'une représentation « fidèle », reconnaissable par d'autres, de la réalité n'est pourtant pas « la vérité ». Elle passera une bonne partie du roman à rechercher une « nouvelle vision » (« New View »). Cet aspect a été beaucoup étudié par les critiques et ne nous semble pas nécessiter un traitement supplémentaire. Cette nouvelle vision se substitue à la vision commune, comme le montre la fin de l'autobiographie, quand Frame « voit » Mirror City en lieu et place de Dunedin.

Les caractéristiques de ce lieu nous donnent des indications précieuses sur le rapport que le « moi » entretient avec son propre psychisme dans l'économie framienne. Malfred nous est présentée comme capable d'entrer dans sa chambre secrète quand elle le décide. S'ensuivent alors soit des méditations soit des rêves. Mais, dans la phase finale du récit, la porte résiste : « Confidently, she turned the door handle of the dream room. Now that was strange! The door would not open. » (*SS*, p. 230). Elle décide de devenir la cambrioleuse de sa propre psyché : « I'll pick the lock. I'm not a practiced burglar but my mind has instruments as burglars have their jemmies » (*SS*, p. 230). Elle essaie une incantation à la rivière (« a charm »), puisque, faute d'être humain, c'est la rivière qu'elle aime (« the river she had given her heart to, more than she had ever given her heart to man or woman » (*SS*, p. 231)). Le parallèle avec Frame est ici patent : rappelons qu'en 1958, elle a légalement changé son nom en « Clutha », le nom de la plus grande rivière de l'île du sud. Dans le roman, tout à coup, il y a un bruit d'explosion, la porte s'ouvre et Malfred se retrouve dans le placard à balais de son ancienne demeure. Ce choix prosaïque reflète bien les principes de l'autrice, qui a toujours insisté sur le fait qu'elle voulait que l'imagination s'incarne dans la réalité la plus quotidienne, comme les pigeons de la rue. Les sentiments et le sexuel sont à présent mêlés, car la pelle à charbon contient son cœur, et cela rappelle la phrase qu'elle a employée en se remémorant la scène dans la serre avec Wilfred : « I loved him with my body and with my thoughts ». La sexualité est liée d'une façon torturante aux sentiments. Malfred fait ensuite une incantation au soleil, qui ressemble à une prière : « Sun, bring daylight soon to the world » (*SS*, p. 237). Et effectivement, c'est le soleil qui règne sur le monde à la toute fin du roman. La chambre secrète est froide et la lumière solaire envahit le monde, comme si la voix narrative prêtait allégeance à une toute-puissance paternelle inamovible, seule capable, fût-ce dans la mort, de la libérer de ses tourments d'amour.

Il y a là une vision bien plus effrayante de l'inconscient que la belle image sereine (quoique empreinte de pénibilité) du voyage vers Mirror City dépeinte dans l'autobiographie.

L'écriture pourrait donc être vue comme l'antidote au malheur psychique, à la persécution de l'inconscient, un facteur d'ordre, d'ordonnancement du réel, une sorte d'apprivoisement des forces mauvaises de l'inconscient.

3.2. Ecrire : voyager vers l'inconscient

Puisque le psychisme framien est traité comme un lieu, il est naturel que le travail d'écriture soit pour sa part traité par l'autrice comme un déplacement entre deux lieux. A notre sens, il est fructueux de « requalifier » Mirror City, la métaphore framienne de la création littéraire, en la repensant en termes psychiques. A côté de la notion romantique d'« imagination » mise en avant par l'autrice, réfléchissons à ce que peut nous apporter une possible identification de ce lieu métaphorique avec le concept psychanalytique d'« inconscient ». Cette nouvelle dénotation nous ouvre des horizons inexplorés sur une nouvelle façon de comprendre ce que Janet Frame a accompli dans son œuvre. Pour ce faire, il nous semble indispensable de reproduire en entier le passage de l'autobiographie qui déploie la métaphore, avant de l'analyser :

> During my time at Grove Hill Road I had been aware of a subtle shifting of my life into a world of fiction where I spread before me everything I saw or heard, people I met in buses, streets, railways stations and where I lived, choosing from the displayed frag-ments and mo-ments that combined to make a shape of a novel or poem or story. Nothing was without its use; I had learned to be a citizen of the Mirror City. […] I have created 'selves' but I have never written of 'me'. Why? Because if I make that hazardous journey into the Mirror City where everything I have known or seen or dreamed of is bathed in the light of another world, what use is there of returning with only a mirrorful of me? Or indeed of others who exist very well by the ordinary light of day? The self must be the container of the treasures of Mirror City, the Envoy as it were, and when the time comes to arrange and list those treasures for shaping into words, the self must be the worker, the bearer of the burden, the chooser, placer and polisher. And when the work is finished and the nothingness must be endured, the self may take a holiday, if only to reweave the used container that awaits the next visit to Mirror City. These are the processes of fiction. 'Putting it down as it happens' is not fiction; there must be the journey by oneself, the changing of the light focused upon the material, the willingness of the author herself to live within that light, that city of reflections governed by different laws, materials, currency. Writing a novel is not merely going on a shopping expedition across the border to an unreal land: it is hours and years spent in the factories, the streets, the cathedrals of the imagination, learning the unique functioning of Mirror City, its skies and space, its own planetary system without stopping to think that one may become homeless in the world, and bankrupt, abandoned by the Envoy. (*A*, p. 484-5)

Examinons ce qui nous permet de procéder à cette « requalification » de « Mirror City » en « inconscient ». Etudions tout d'abord l'agencement du dispositif préalable à l'acte d'écriture tel qu'il est décrit par Frame.

L'appellation même de Mirror City contient la notion d'inversion, d'une image inversée. Dans la leçon XI des *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, explorant la duplicité de l'inconscient, Freud désigne l'inversion comme étant un des moyens utilisés par la censure du rêve pour présenter un message difficile à accepter : « l'inversion de sens, le remplacement par le contraire » sont produits par la déformation opérée par le rêve, déformation qui est un effet de la censure, dont le but est de cacher certains éléments désagréables à la conscience. Il donne des exemples très simples, le lapin étant substitué au chasseur, entrer, tomber dans l'eau signifie en sortir, « grimper à une échelle est la même chose qu'en descendre ». Et, plus subtilement : « des inversions de la situation, de la relation entre deux personnes, tout comme dans le 'monde renversé'[152]. », nommé « a city of reflections » par Frame.

Ajoutons que Mirror City est le lieu rêvé du désir. Frame désigne elle-même « Mirror City » comme le lieu qu'elle désire habiter, « the desirable dwelling place », et en décrit les caractéristiques oniriques : « where everything [the writer] has known, or seen or dreamed is bathed in the light of another world ». Nous constatons la similitude frappante qui existe avec la propre description de Freud de ce qu'il nomme le « royaume renversé ». La métaphore est la même : « L'inconscient est un royaume animique spécifique avec ses propres motions de souhait, son propre mode d'expression et des mécanismes animiques spécifiques qui ne sont pas en vigueur ailleurs[153]. » Dans les « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique », Freud met en garde contre une compréhension trop littérale du rêve : « On a l'obligation de se servir de la monnaie qui a justement cours dans le pays que l'on explore, dans notre cas, la monnaie névrotique[154]. » Avec « Mirror City », Frame file la métaphore freudienne d'un pays étranger dans lequel une monnaie différente a cours : « governed by different laws, materials, currency ». Chez elle, ce pays est très concret : « the factories, the streets, the cathedrals of the imagination ». Et il faut y passer du temps, l'arpenter sans relâche, ce n'est pas une petite expédition de ravitaillement (« a shopping expedition across the border to an unreal land »).

La nature exacte du travail d'écriture est précisée : il s'agit d'une mise à plat avant la mise en forme du matériau brut de la vie : « I spread before me everything I saw or heard, people I met in buses, streets, railways stations and where I lived, choosing from the displayed frag-ments and mo-ments that combined to make a shape of a novel or poem or story.» Frame

[152] *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, Leçon XI, p. 85.
[153] *Ibid.*, Leçon XIII, p. 218.
[154] Sigmund Freud, « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique », p. 20.

précise ce qu'elle entend par « choosing » : « arrange and list those treasures for shaping into words ». C'est là le travail spécifique de l'écrivaine, le pas de plus opéré par ceux qui écrivent : la recherche de la forme la plus adaptée à la représentation qu'elle veut donner.

Ce qui demande un peu d'attention, c'est la double tâche assignée au « moi ». Le « moi » est à la fois le contenant qui rapporte les trésors de l'inconscient à la conscience et l'ouvrier qui les travaille, et donc la conscience elle-même. Il s'agit pour Frame d'une action volontaire. Le « moi-émissaire » a deux fonctions successives : « The self must be the container of the treasures of Mirror City, the Envoy as it were, and when the time comes to arrange and list those treasures for shaping into words, the self must be the worker, the bearer of the burden, the chooser, placer and polisher. »

Comme le mot « journey » l'indique, l'écriture est un déplacement, un mouvement, un voyage vers un autre monde, ce qui est confirmé par cette autre phrase : « During my time at Grove Hill Road I had been aware of a subtle shifting of my life into a world of fiction. » Le « moi » subit des dommages pendant le processus d'écriture . Le voyage est dangereux (« hazardous »). Il y a la nécessité de retisser (« reweaving ») le panier après usage. On peut y voir la pénibilité du travail psychanalytique, la nécessité de descendre en soi-même alors que la censure repousse l'inconscient dans sa cachette. Claire Bazin remarque très justement le lien entre le déplacement géographique et la réparation : « It is significant that each volume of the autobiography should end with a departure, as if the self could only (re)construct itself, mend or repair itself, through geography[155]. »

Le mouvement est celui d'une navette, comme celle des ancêtres-tisserands évoqués dans un double nouage identitaire dès la troisième ligne de l'autobiographie[156] : les impressions de la vie voyagent vers l'inconscient, qui les transforme et leur fait ensuite faire le voyage inverse, les restituant donc sous une forme transformée à la conscience qui exécute alors un travail de mise en forme pour en faire une œuvre de fiction. Ce processus a une temporalité irréductible, qui ne peut être accélérée. A la fin de son autobiographie, Frame dialogue avec l'Émissaire, le suppliant de la laisser parler de sa vie après la mort de son père, de son travail, de ses amis, mais ce dernier la met en garde : « Take care. Your recent past surrounds you, has

[155] « Sea, Sex and Sun, Janet Frame's Experience(s) in Ibiza », *op. cit.*
[156] « Frame is a version of Fleming, Flamand, from the Flemish weavers who settled in the lowlands of Scotland in the fourteenth century » (*A*, p. 3).

not yet been transformed. Do not remove yet what may be the foundation of a palace in Mirror City.[157] »

Le poème « The Servant » (*GB*, p. 58) reprend l'image de l'Émissaire, sous la forme plus ancillaire que Frame affectionne plus tard dans sa vie[158]. Elle nous donne des précisions sur les processus qui président à son travail d'écriture, tout en affirmant la prééminence du « moi » qui l'effectue. Frame distingue le travail du jour et celui de la nuit. Le jour, le serviteur zélé et stylé entre discrètement dans la pièce qui est fermée par des doubles portes, pièce que nous pouvons rapprocher de la pièce qui se trouve derrière les yeux, le cerveau, de *A State of Siege*. Il y effectue un travail incessant, présentant sans relâche à la poète des mets choisis dans une réserve de provisions qui se trouve là, et dont l'origine est inconnue. Son propre visage est obscurci, il a une serviette qui lui sert à nettoyer les taches de sang et de chair mutilée. Il est celui qui fournit les images, inspirées de rêves : « this provider of images and the dreams that inspire them ». S'il quitte la pièce, il disparait, et sa serviette se réduit à une sorte de pulpe sanguinolente et évanescente. La poète se demande si la sélection ne serait pas faite plus efficacement par une machine, mais elle explique pourquoi elle préfère ce serviteur à forme humaine : c'est parce que parfois la nuit (« sometimes at the end of day »), il demande à rester dans la chambre chaude et dort en souriant, ce que nulle machine ne ferait jamais :

> And then it is I who fetch and carry and offer, choose dreams and their images
> while the perfect servant, myself, sleeps dreamlessly,
> smiling as no machine ever smiled
> with the promised renewal, pleasure and toil of tomorrow.

Il y a là une affirmation de la nature profondément humaine de l'écriture, qui s'oppose aux aspects mécaniques des agresseurs masculins[159]. Dans « Arrival » (*GB*, p. 139), la poète décrit les décisions prises par l'électronique (« electronic judgment ») pour ouvrir ou non une porte automatique dans un aéroport, décisions qui coupent en deux la touriste en cas d'hésitation (« you are cut in half vertically / – it happened to me! »). L'écriture est un processus qui implique au plus haut point l'acte de choisir, la volonté et le discernement d'un « Moi » qui n'est pas une machine. L'arrivée des « provisions » dans la psyché se fait d'une façon mystérieuse, ce qui est souligné à trois reprises, et sans que la moindre explication ne soit avancée. C'est le processus conscient et quasi régalien du choix qui est décrit dans ses moindres détails tout au long du poème. Ce serviteur est la fonction réflexive du « moi » (« myself »),

[157] *Ibid.*, p. 521.
[158] Voir l'image de la mémoire en ménagère dans *The Carpathians* (« Housekeeper of ancient spring »).
[159] Par exemple, les bras du fils-incesteur sont comparés à des pelles mécaniques dans *The Adaptable Man*.

qui agit le jour et dort la nuit, dans l'anticipation heureuse de la tâche du lendemain. Frame voit le travail du « Moi » de la nuit, désigné par le pronom « I », comme étant symétrique à celui du serviteur du jour : « fetch and carry and offer ». Frame affirme ainsi l'unité du « Moi », et nous décrit une psyché entièrement dédiée à l'écriture, minimisant le rôle des processus inconscients au point de quasiment les occulter. Ils semblent secondaires, n'étant que la matière première (« provisions », « supplies ») que le « moi » façonne ensuite. Cependant, le rôle des processus inconscients est reconnu implicitement, puisque ce travail continue la nuit. C'est par le jeu complexe des deux « Moi » que Frame fait apparaitre en filigrane l'inconscient, dont elle ne peut dire le nom.

Les dernières phrases de l'autobiographie attribuent métonymiquement au regard toute la puissance transformative du processus que nous avons disséqué. L'inversion est complète, les deux plans ont pivoté, le reflet a pris la place de la réalité, Dunedin *est* Mirror City, il n'y a pas d'autre réalité : « I stare more closely at the city in my mind. And why, it *is* Mirror City. It's not Dunedin, or London, or Ibiza or Auckland or any other cities I have known. It is Mirror City before my own eyes. And the Envoy waits » (*A*, p. 521).

Cet émissaire, pour lequel le terme romantique d'« inspiration » semble convenir, peut être identifié plus précisément comme la métaphore. S'il vient à manquer à l'appel, le processus d'écriture reste en souffrance, les pages ne s'écrivent plus, et la ruine menace : « one may become homeless in the world, and bankrupt, abandoned by the Envoy[160]. » L'écrivaine est donc à la merci d'un élément qu'elle ne peut pas totalement contrôler, ce qui est la caractéristique même de l'inconscient, qui se manifeste par surprise et qu'il est impossible de « convoquer ». Il semblerait donc que l'émissaire ne soit pas une partie détachable de la conscience, qui serait envoyé à la guise de l'écrivaine dans les profondeurs de sa psyché pour aller à la pêche, mais une partie « voyageuse » de l'inconscient, faisant le trajet dans les deux sens, capable de traverser la barrière de la censure pour rapporter les trésors de l'inconscient à la conscience.

La nature foncièrement topographique du psychisme framien nous révèle la difficulté incestuelle de la solidité et du maintien des limites. Plus profondément encore, elle nous indique une difficulté identitaire. En cherchant à se situer, Frame cherche à savoir où elle est ; pour elle, « où suis-je ? » équivaut à « qui suis-je ? ».

[160] *Autobiographie*, p 485.

Venons-en aux acteurs du théâtre framien. Les lignes de partage sont tracées par Frame elle-même et suivent, logiquement, une distribution par genre, les névroses des hommes et des femmes dans ses romans se répondant et se facilitant les unes par rapport aux autres. Suivant le schéma actanciel de Greimas, on peut dire que sa quête identitaire ne cesse de buter sur des opposants, eux-mêmes travaillés par des forces contraires à la découverte authentique de soi. Le seul véritable adjuvant dans cette quête est le psychiatre, le Dr Cawley, qui devra être reconnu comme tel, arrivant après ses doubles sombres, les psychiatres des hôpitaux néo-zélandais.

III. LES ACTEURS ET LEURS RÔLES DANS LE DRAME

On mesure l'importance d'« avoir un rôle », quel qu'il soit, en écoutant une victime d'inceste, dont les propos sont rapportés par Sylvie Le Poulichet, qui explique que « son père avait été le seul à 'lui donner un rôle' – fût-il intolérable – alors qu'elle n'avait pas de 'place' et qu'elle craignait encore de n'être plus personne en abandonnant complètement ce rôle[161]. » On voit la perversité du système incestueux, privant l'enfant d'une place que l'inceste lui donne par la souffrance, dont il faut rappeler qu'elle peut se déclare à postériori, quand l'enfant se rend compte qu'il n'a pas été aimé ou privilégié, mais utilisé[162].

1. La soumission féminine en héritage

1.1. La religion comme oppression de l'esprit

Frame développe un sens très aigu de repérage et de description de tout ce qui peut opprimer l'esprit, l'empêcher de s'exprimer d'une façon libre et singulière, faisant ainsi le lit du malheur incestuel, comme dans l'autobiographie, en décrivant la névrose religieuse dont était victime sa mère, Lottie.

[161] Sylvie Le Poulichet, *Psychanalyse de l'informe, dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, p. 108.
[162] Voir l'exemple de la sœur du narrateur dans *Infamille* (annexe 4A), heureuse d'avoir un « secret », ce qui peut expliquer des conduites où, encore sous emprise, les victimes semblent consentir à l'inceste ou au viol.

De quelle façon la névrose religieuse de la mère peut-elle être considérée comme un reliquat de sa soumission œdipienne ? Suivons la théorie freudienne qui explique la religion comme étant un déplacement du complexe d'Œdipe sur la figure de Dieu, le Père divin étant une figure du père humain. Freud ouvre son article « Actions de contrainte et exercices religieux » par cette phrase : « Je ne suis certes pas le premier à avoir été frappé par la ressemblance qui existe entre ce qu'on appelle les actions de contrainte des nerveux[163] et les pratiques par lesquelles le croyant témoigne de sa piété.[164]» Ayant donné quelques exemples, il assimile totalement les deux concepts : « D'après ces concordances et analogies, on pourrait se risquer à concevoir la névrose de contrainte comme pendant pathologique de la formation-de-religion, à qualifier la névrose de religiosité individuelle, et la religion de névrose de contrainte universelle[165].»

Dans *L'avenir d'une illusion*, Freud explique que la figure du père, rendue puissante par le remords éprouvé par les fils meurtriers, prend la place centrale dans les religions. Il y a déplacement du père (craint par l'enfant qui en espère également une protection) sur un Dieu dont l'homme attend le même service. Le Dieu unique concentre les qualités divines en une seule figure, par la condensation de plusieurs désirs disparates. Dieu finit par être identifié au père. Ce « tour de force » fut accompli par les Juifs, qui inventèrent une religion capable de satisfaire aux besoins de l'enfant œdipien :

> Le peuple qui parvint le premier à une telle concentration des propriétés divines ne fut pas peu fier de ce progrès. Il avait dégagé le noyau paternel qui était de tout temps dissimulé derrière chaque figure de dieu ; au fond, c'était un retour aux débuts historiques de l'idée de dieu. Dès lors que Dieu était un être unique, les relations à lui pouvaient recouvrer l'intimité et l'intensité du rapport de l'enfant au père. Cependant si l'on avait tant fait pour le père, c'est qu'on voulait être récompensé en retour, être pour le moins l'unique enfant à être aimé, le peuple élu[166].

Il est très frappant de constater que la religion, alors que la mère de Frame est christadelphienne[167], et que la pratique religieuse ait été courante dans la Nouvelle-Zélande du milieu du XXe siècle, soit pratiquement totalement escamotée de l'autobiographie, et d'ailleurs de l'œuvre entière. Une rare mention d'une église, dans « Norfolk Evening » (*GB*, p. 64), ne la dépeint certes pas d'une façon flatteuse :

---

[163] Autre traduction de « névrosé », la névrose ayant été à l'origine considérée comme une maladie des nerfs (Mac Cullen, 1877), croyance qui subsiste dans les conceptions populaires : « il est malade des nerfs », « ce sont les nerfs ».
[164] Sigmund Freud, « Actions de contrainte et exercices religieux », p. 137.
[165] *Ibid.*, p. 145.
[166] Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion*, p. 160.
[167] Cette branche du christianisme se réfère directement à la Bible.

> The Church door
> is shut with grass, nettles, splashed with starling shit;[…]
> all flesh is flint, nettles, starling shit (the door never opens)
> blue swallows inking the telephone wires, grass.

On peut noter que ce sont des oiseaux qui semblent se venger sur la porte de l'église, qui reste obstinément fermée et empoisonnée, tout comme la chair (« all flesh is flint, nettles »). Ce sont toujours des oiseaux qui, à travers l'écriture (« inking ») portent l'espoir d'une communication (« the telephone wires »).

Ce n'est que dans des notes préparatoires à une interview que nous apprenons que la mère, dans le droit fil de la tradition christadelphienne, faisait lire la Bible à ses enfants : « Mother insisted that we read from the Bible », « I had an abiding memory of Bible-reading days, of the red-letter Bible, which I used to pore over » (*JFHOW*, p. 144). Il incombe à la lectrice de relier les symptômes névrotiques décrits par l'autrice à leur origine dans la foi religieuse. Frame mentionne tout de même sa fascination enfantine pour la religion catholique, sous un aspect sexué : « How we envied [a friend's] secret life with priests and nuns, and confession, and holy water! » (*A*, p. 97).

C'est dans le chapitre « Cures » que nous prenons la mesure de la névrose religieuse de la mère, persuadée qu'elle pourra trouver un remède miracle à l'épilepsie de son fils. Le lien est d'ailleurs fait par Frame, qui qualifie cette quête ainsi : « Mother's search or pilgrimage » (A, p. 63). Nous pouvons donc établir que la mère, croyante et superstitieuse, était soumise à un Père divin, image de la relation œdipienne avec le père réel. Religion et superstition s'entremêlent : dans la commode où s'entreposent les « trésors » de la famille, se trouve aussi la coiffe (« caul ») d'Isabel, signe magique tragiquement trompeur, car « naître coiffé » était censé garantir qu'on ne se noiera pas[168], ce qui est précisément le sort qui attend Isabel. La superstition est donc *ipso facto* décrédibilisée.

1.2. La transmission de la névrose de l'amour

Deux souvenirs de sa jeunesse, racontés par la mère à ses enfants sont retranscrits *verbatim* dans l'autobiographie :

> We came to know by heart incidents reported with exact conversations at school, at home, at the dentist's rooms, and in the homes where Mother worked – from her excitement on her first day at school at seeing a weta crawling on brother Willy's knee ('Oooh, look on Willy's

[168] Charles Dickens parle de cette croyance au début de *David Copperfield* : « Whether sea-going people were short of money or were short of faith and preferred cork jackets, I don't know; all I know is there was but one solitary bidding ».

> knee!') to the words of Mr. Laughlin the magistrate as he (in nightshirt and nightcap) lured his wife to his bed with 'Letty, I want you…'(*A*, p. 5)

Le choix de ces deux anecdotes nous semble particulièrement révélateur. En effet, elles évoquent toutes les deux les mystères de la sexualité, présents dans l'inconscient enfantin de la mère et retransmis tels quels à sa fille. La scène à l'école exprime la curiosité pour le membre masculin, accompagnée d'un sentiment d'excitation (« excitement »). La petite fille est frappée par la vue du criquet, un gros insecte cylindrique[169], posé sur la jambe de son frère, qui d'ailleurs s'appelle commodément « Willy », ce qui a dû induire l'association d'idées. Françoise Dolto nous explique cet intérêt de la petite fille pour le membre masculin :

> La fille en effet désire un pénis centrifuge à ce lieu érogène électif parce qu'elle ressent, depuis qu'elle existe et éprouve des sensations, qu'elle a une sensibilité localisée à l'endroit du sexe. Et voilà que tel garçon la *signalise*, cette sensibilité qu'elle sent exister et qui chez elle, n'a pas de signalisation extérieure[170].

Remarquons que Dolto parle bien de signes, fonction que le criquet remplit parfaitement. Ajoutons le fait que dans cette scène le garçon qui provoque cette « signalisation » n'est pas simplement « tel garçon », il s'agit du frère de la jeune Lottie, signant là une aimantation œdipienne et incestuelle, transmise inconsciemment à sa fille.

Quant à la deuxième anecdote, elle se place à un autre moment important de la maturation de la jeune fille, que nous pouvons reconstituer ainsi : employée de maison célibataire, la tentation envoûtante (« lured ») du désir physique devient audible à travers les paroles du maître de maison, qui disent le désir sexuel à peine voilé par un double sens révélateur. L'expression « 'Letty, I want you…' » est duplice, étant utilisée dans la vie de tous les jours afin d'effectuer une tâche banale, mais étant aussi utilisée pour exprimer le désir physique dans toute son urgence. On peut percevoir dans l'accoutrement de l'homme désirant (« nightshirt and nightcap »), et en écho dans son nom (« Laughlin »), une certaine ridiculisation de l'acte sexuel, défense classique contre le trouble qu'il suscite.

Le paragraphe suivant immédiatement ces évocations sexuelles nous permet de comprendre le déplacement que Frame opère entre la sexualité humaine et le monde[171], puis sur le langage car ce sont les transferts que fait sa mère :

> When Mother talked of the present, however, bringing her sense of wondrous contemplation to the ordinary world we knew, we listened, feeling the mystery and the magic. She had only

[169] Endémique en Nouvelle-Zélande.
[170] Françoise Dolto, *Sexualité féminine*, p. 123.
[171] Rappelons la remarque dans *A State of Siege* disant que Malfred a décroché dans son cœur le signe « être humain » et l'a remplacé par le signe « monde ».

> to say of any commonplace object 'Look, kiddies, a stone' to fill that stone with a wonder as if it were a holy object.[…]. Mother, fond of poetry and reading, writing and reciting it, communicated to us that same feeling about the world of the written and spoken word. (*A*, p. 5)

On peut voir dans cet enchaînement d'évocations de la mère l'origine de la fascination de Frame pour le « monde ordinaire », et pour la magie des mots. Et cet enchaînement nous indique également le sentiment religieux qui est à la racine de de cette contemplation fascinée (« holy object », « wondrous contemplation »).

Enfant, Janet lisait les magazines à l'eau de rose de sa sœur Myrtle, dont un titre est particulièrement significatif, *True Romance*, un oxymore qui expose la contradiction dans les termes. Ce concept contradictoire ressurgit, lettré en majuscules, lorsqu'elle vit sa première relation sexuelle complète avec un homme à Ibiza. Elle ressent le décalage entre le mythe et la réalité : « I felt the sadness and finality of being in a True Romance, […] in a white stone villa by the Mediterranean » (*A*, p. 415). Sa déception est grande quand l'amant est prompt à dégainer les préservatifs. Elle est consciente du processus de distorsion de la réalité qui agit en elle : « Oh why, I thought, must I touch up my feelings to make them acceptably *love?* » (*A*, p. 415). Cette contrainte intérieure (« must ») qui la pousse à devoir être amoureuse pour être autorisée à avoir des relations sexuelles trouve son origine dans les mythes convoyés par la presse populaire. Leur emprise névrotique est rendue sensible par la qualité onirique des échanges entre les amants. C'est comme « en rêve » (« dreamily », (*A*, p. 418)) qu'elle demande à son amant (à cours de préservatifs ce soir-là) : « What if I do have a baby? » La réponse de « Bernard » montre qu'il se situe bien, lui, sur le plan de la réalité : « That would be terrible. » Frame se rend compte de l'aspect « fabriqué » de ses sentiments : « My love had been awakened […] through my deliberate engineering of my feelings » (*A*, p. 419). C'est toute l'île qui subit le changement intérieur, sa beauté se transformant en cendres : « not the Midas touch but the touch of ashes » (*A*, p.420). Surtout, Frame découvre que le deuxième pôle de sa psyché possède lui aussi des qualités pour aimanter l'attention : « I was no longer alone, creator and preserver of my world, in harmony with other worlds because I could interpret them as I wished: I was tasting the sour and bitter of absence, bound to a magnet of reality » (*A*, p. 420). La prise de conscience de la non-coïncidence du mythe et de la réalité se fait à ce moment-là grâce à « l'aimant de la réalité ». La névrose de l'amour romantique, toujours menacée et empreinte de la tristesse du décalage avec la réalité, même arrivée à son maximum d'intensité, doit céder la place devant l'implacabilité de la réalité.

Frame est tout à fait consciente de fabriquer sa propre névrose : « I'd felt a determined kind of love that, during the past weeks, as soon as there were signs of disarray, I had quickly straightened and smoothed to preserve in perfection » (*A*, p. 418). Le même phénomène névrotique se produit chez Zita, dans le couple incestuel de *Living in the Maniototo*. Mais cette fois, la tâche de rapiéçage de l'amour est dévolue à un mystérieux agent externe. Tout d'abord, l'attachement de Zita à son mari âgé de quarante ans de plus qu'elle est expliqué par le phénomène du transfert, pour lequel Frame utilise l'image du transfert d'une image sur un drap pour servir de base à une broderie (*LM*, p. 205-7). Le processus est le suivant : la réalité de Theo est difficilement supportable pour sa jeune épouse. Il est si vulgaire que Zita le déteste quand il se comporte comme un rustre (*LM*, p. 216), et elle supporte difficilement les relations sexuelles avec lui (*LM*, p. 221). Mais ce qui se passe, c'est qu'un ange répare les dégâts : « as if attended by a good angel who, picking up the pieces, gently reassembled them without a seam or sign that they had been broken » (*LM*, p. 216). La seule façon de réparer la banqueroute de la réalité, c'est de faire appel à un ange, qui rappelons-le, est celui qui préside à la création littéraire dans les poèmes de Rilke[172]. Zita pressent l'illusion : « Zita's fear was that some day or night the healing angel who gave this reality to their dream of love would fail to attend them, leaving them face to face with the deplorable unrealities of an imitation life and love » (*LM*, p. 216).

Sur le mode comique, un autre exemple se trouve au début de *The Rainbirds*. Beatrice nous est montrée comme une jeune femme victime du mythe du prince charmant : « She was waiting for a fascinating young man to come her way » (*RB*, p. 9). Ce sera Godfrey : « Beatrice, noticing him, decided without much thought or evidence that here at last was her fascinating young man » (*RB*, p. 10). Elle va ensuite en fait suivre le mode d'emploi de la vie programmé en elle, qui est de l'épouser et de lui donner des enfants : « she was ready to burst out over her fascinating young man the way broom pods in the sun go pop scattering their ripeness » (*RB*, p. 9). Frame, en rappelant la fonction biologique de l'illusion amoureuse ramène celle-ci au principe de réalité, toutes choses totalement insues de Beatrice. De plus, cette façon de ridiculiser la femme fertile en l'identifiant au processus naturel de la maturation des ovules est très framienne, et rappelle l'image de la reine des fourmis gorgée d'œufs dans *Mona Minim and the Smell of the Sun*. On notera au passage l'action du soleil chaque fois dans le processus de fertilisation.

[172] Rainer Maria Rilke, *Vergers*.

Nous pouvons franchir un pas supplémentaire dans l'analyse en nous intéressant à une métaphore présente dans le texte lors de l'épisode autobiographique de la séparation entre Frame et son amant : « I was missing him. We had nested in each other and there's no warmer nest than skin » (*A*, p. 419), qui est répétée plus loin avec une note d'espoir : « There is even the possibility of nests, new or abandoned, in my own tree! » (*A*, p. 420). Cette image provient de la mère, ce qui renforce notre constatation de la transmission entre mère et fille de tout un matériau concernant les sentiments amoureux. En effet, lorsque Lottie parle de la visite de sa mère, dans une sorte d'image franciscaine, elle parle des oiseaux du ciel qui viendraient se poser dans la main de sa propre mère. Au-delà de la désillusion qui s'ensuivit, Frame ré-associe l'image de l'oiseau à Lottie : « when she told us about the birds in the air coming down to feed in Grandma Godfrey's hand, Mother was really talking about herself » (*A*, p. 66). Quand Frame retrouve l'image de l'oiseau et de son nid au moment de sa relation avec son amant, cette image vient en droite ligne de sa mère, qui chantait une chanson mêlant encore une fois l'amour et la noyade :

> Come in, you naughty bird,
> the rain is pouring down
> what will your mother say
> if you stay there and drown? […]
> The little bird was drowned
> So never say you do not care
> for do not care, you see,
> is certain to be drowned
> like the sparrow on the tree… (*A*, p. 66)

Il n'est pas surprenant que le chant de l'oiseau, associé à la mère, soit décrypté comme de la douceur amalgamée à une défaite dans *The Carpathians* : « sweetie sweetie sweet defeat defeat » (*TC*, p. 113). En revanche, comme un leitmotiv entêtant tout au long des pages, le mâle, lui, a mauvaise presse, il est décrit comme un piètre parent : « The male blackbird of New Zealand is a most unsatisfactory provider ». Même Mattina en a assez de la répétition de cette phrase, c'est dire qu'il est temps de la remiser au rayon des souvenirs.

De la même façon que le mythe populaire de l'amour romantique a été détruit, Frame déconstruit le mythe populaire de la dévotion maternelle : « I, influenced chiefly by the old schoolbooks and stories praising a mother's love, bought Mum a cup, saucer and plate » (*A*, p. 124). C'est par le symbole de la tasse (ou de son avatar, le bol) que nous pouvons retrouver le lien indissociable qui est fait entre le sentiment amoureux et les sentiments œdipiens. Le choix de ce symbole provient probablement du fait que la mère est associée à sa fonction de dispensatrice de nourriture et d'amour. Ceci est particulièrement bien illustré dans différentes

nouvelles de *The Reservoir: Stories and Sketches*. Dans « The Bull Calf », l'amour semble impossible en dehors de la famille. Le père et le veau sont mis sur le même plan : le veau a été castré, et le père aussi a perdu un petit bout de lui-même, puisqu'il raconte son opération de l'appendicite. L'analyse est aisée : la fille désire la castration de son père, c'est-à-dire au minimum la fin de son emprise sur elle et peut-être la privation de son arme incestueuse. Invité de la famille, un beau jeune homme chinois offre un magnifique bol à la narratrice, qui se jette alors sur son lit en pleurant. Dans la nouvelle « Prizes », nous retrouvons le cadeau fait à la mère dans l'autobiographie, assorti d'une remarque cette fois psychanalytique : « At that time I was in love with my parents » (*RSS*, p. 20) : la narratrice achète une tasse en porcelaine à sa mère, qui ne s'en servira jamais. Est-ce là un signe de l'impuissance de la fille à « ranimer » sa mère morte, selon le concept d'André Green ? Ou alors cette non-utilisation de la tasse connote tout simplement l'impuissance, qui accompagne souvent la mère dans l'autobiographie. Elle n'arrête pas de concevoir des désirs, du plus simple (manger une tartine dans le champ au soleil) au plus extravagant (offrir une fourrure – de renard – à ses filles à leurs dix-huit ans) qu'elle n'arrive jamais à mettre à exécution.

La nouvelle « Royal Icing » dans *The Reservoir* va dans le même sens : la mère de la narratrice rêve toute sa vie de se procurer un instrument pour exécuter un glaçage dit « royal » (avec sa connotation de la puissance paternelle du roi) sur les gâteaux, rêve qui devient le symbole d'une satisfaction inatteignable, dans une maisonnée dont c'est l'éthos principal : « it seemed that nothing were ever enough », (*TR*, p. 37). La mère est une piètre ménagère, ses instruments se bouchent : « stuck with scum, like the separator », (*TR*, p. 38), mais le père rentre un soir avec l'instrument à glaçage. Et la mère ne l'utilise jamais. Il devient une pièce d'exposition dans le buffet, et un repère pour localiser d'autres choses, derrière, à gauche ou devant. En fait, le souhait de satisfaction totale ne s'accomplit jamais et sa non-utilisation tient donc lieu de conjuration de la mort : « the icing set stayed […] between my mother and my father on the one side, and Death on the other » (*TR*, p. 40).

La tasse joue aussi le rôle principal dans « The Teacup », qui décrit une femme soumise à l'homme et à l'image de l'amour. Un homme vient s'installer dans la pension où vit une célibataire de 47 ans. Elle s'imagine l'épousant, et se met à s'occuper de lui, elle lui prépare à manger et s'occupe de son linge, lui offre une serviette (« a special tea towel with a matador and two bulls printed on it », (*RSS*, p 85)) et une tasse qui lui est réservée. Il est le trophée suprême. Un jour, sa tasse disparait et elle panique. Peu après, il déménage sans prévenir et elle

reste à la pension avec une autre femme mythomane qui achète deux fois plus de nourriture pour faire croire à l'existence d'un fiancé imaginaire.

Qu'est-ce-qui se joue dans la constellation familiale des Frame ? Pour Paul-Claude Racamier, la racine de l'incestuel se trouve dans la séduction narcissique qui s'opère entre la mère et l'enfant nouveau-né, qui doivent se séduire mutuellement, ce qui mène à l'unisson fusionnel : « L'enfant : à peine mis au monde, il lui faut un nid ; quant à elle, à peine délestée, il lui faut satelliser son nouvel objet à peine identifié[173].» C'est cette séduction, qui est exprimée par les textes framiens, séduction devenant pratiquement une succion et une dévoration, comme nous le verrons. La mère, par son avidité affective, n'a pas permis à sa fille de développer sa propre singularité de pensée, et a, avec l'aide de la culture populaire, implanté sa soumission œdipienne dans son esprit, faisant ainsi le lit de l'incestualité.

Racamier nous le dit en majuscules : « LES INCESTES SONT DES AFFAIRES NARCISSIQUES AVANT QUE D'ÊTRE DES AFFAIRES SEXUELLES[174]. ». Examinons à présent les effets du narcissisme masculin sur les femmes qui les engendrent et les épousent, produisant ainsi des situations dans lesquelles l'Œdipe ne peut se résoudre. L'accès à une vie autonome est donc barré, ce qui perpétue l'incestuel de génération en génération.

2. La domination masculine

2.1. Un père-tyran narcissique

Racamier, dès le prologue de son ouvrage, établit que l'incestuel est « la complication majeure de la séduction narcissique ».

> Chemin faisant, nous aurons compris quel recours la séduction narcissique va chercher dans la séduction sexuelle, subvertie pour cet usage. De l'incestuel nous aurons perçu l'ignorance qu'il pratique envers le rêve, ainsi que la désaffection pour la tendresse, l'appétit pour l'agir, l'alliance avec le secret, la haine pour le désir et le pacte avec la mort[175].

Les éléments constitutifs de l'incestuel cités par Racamier semblent faire le portrait craché du père Frame tel qu'il se dégage de l'autobiographie. Ciccone et Ferrant s'appuient sur leur expérience clinique pour préciser :

> L'incestuel se déploie dans le registre du sexuel ou du meurtrier, et se manifeste de différentes manières, dont la séduction narcissique, la perversion narcissique, la confusion des espaces psychiques propres, la non-considération de l'autre comme un sujet, etc. […]

[173] *L'inceste et l'incestuel, op. cit.*, p. 3.
[174] *Ibid.*, p. 36.
[175] *Ibid.*, Prologue, p. XVIII.

> Une autre figure de l'incestualité est le lien tyrannique […] l'autre étant considéré comme un objet au service de la jouissance du sujet, de la complétude narcissique du sujet, ou bien étant investi comme porte-affect du sujet. [176]

On voit que le prédateur souffre paradoxalement d'incomplétude, d'incapacité à avoir des sentiments, à vivre pleinement et à donner la vie. Ces deux auteurs soulignent la nocivité de ces comportements, allant jusqu'au « meurtre du désir », qui est un meurtre psychique :

> L'incestuel est un inceste agi, un équivalent d'inceste, mais qui déborde l'incestueux génital, et qui témoigne d'une absence de traitement par le fantasme des mouvements incestueux œdipiens. Il est en ce sens « le contraire de l'Œdipe » Il n'est pas réalisation d'un désir incestueux, il est meurtre du désir même[177].

Le père est, au début de l'autobiographie, décrit très sobrement, et nous pourrions dire euphémistiquement : « [He] was inclined to dourness with a strong sense of formal behaviour that did not allow him the luxury of reminiscence » (*A*, p. 5). C'est l'homme sans souvenirs, et nous verrons plus loin qu'il ne rêve pas non plus. Le seul souvenir qu'il transmet est celui d'avoir eu un singe comme animal domestique, détail qui nous indique déjà une cruauté certaine.

Un épisode de l'autobiographie montre que le bonheur des autres, en dehors de sa sphère narcissique propre, lui était insupportable. Les enfants Frame jouaient avec ravissement avec des chatons. D'un coup, ne supportant pas ce plaisir qui n'était pas le sien, il les prit, et les jeta dehors, en plein hiver, les vouant à une mort certaine. Un autre père jaloux de tout ce qui n'était pas pour lui, c'est celui de Janice Galloway, qui raconte comment il alla jeter la marmite de ragoût que la mère préparait pour elle et sa fille[178]. C'est ce même père, allongé sur le lit avec sa fille qui lui dit : « you're sexy ».

Pour sa part, Eve Ensler utilise comme Frame l'image d'un roi pour décrire le sentiment de toute-puissance du père, lui venant d'une autorité encore supérieure à la sienne :

> Why would I be grateful when all the world was rightfully endowed to me? On the contrary, the world needed to be grateful to me. My entitlement, the divine right of kings, was endowed by my mother, who by all accounts was an equally present, formidable and reliable authority as God[179].

Ce type de comportement révèle une incapacité totale de prendre l'autre en compte. Carole Labédan est très éclairante à ce sujet : « l'incestuel est empreint d'une hiérarchie

---

[176] Albert Ciccone et Alain Ferrant, *Honte, culpabilité et traumatisme*, p. 229 et p. 232.
[177] *Ibid.*
[178] Janice Galloway, *This is not about me*, p. 45.
[179] Eve Ensler, *The Apology*, pp.13-4.

comparable à celle des mafias en tout genre […] l'important est que l'arbitraire [du père] puisse s'exercer à tout moment, de préférence de façon imprévisible[180]. » La cruauté du père, illustrée par des épisodes glaçants de l'autobiographie peut elle aussi, selon Labédan, être identifiée comme une « énergie sexuelle » : « La violence procure une forme de jouissance comparable au sexe pour ceux et celles qui n'ont pas d'expérience de la sexualité comme rencontre entre deux êtres où tous les plans d'engagement sont invités et honorés[181]. »

G.S. Frame se fait servir (jusqu'au sucre que sa femme touille dans son thé) et obéir par l'intimidation et les sévices physiques. Il est certain que les châtiments corporels étaient monnaie courante à l'époque. Poppy par exemple en est également victime, ce qui probablement rapproche les petites filles : « her father whipped her with a narrow machine belt which made cuts in her skin » (*A*, pp. 46-7). Ce qui est important, c'est la façon de raconter la scène. Les enfants viennent d'apprendre de la bouche d'une amie, vocabulaire à l'appui, ce qui se passe lors d'un rapport sexuel et veulent passer à la pratique :

> Myrtle and Ted tried to 'do it' while we watched with interest, seeing Ted jiggling up and down on top of Myrtle.
> This new experience pleased me, and anxious as ever to share the day's events, I said casually at the tea table that evening, 'Myrtle and Ted did it in the plannies this afternoon.'
> 'Did what?' Dad asked.
> 'Fucked of course', I said, quite unaware that I had said anything startling; I had just been recounting the day's events.
> There was a sudden sweep of horror that touched everyone at the table and Dad crashed his fist on the table, making the tea things (and us) jump. 'I forbid you' he said, 'ever to speak to Poppy and Ted and any of that family again. As for you', he faced Myrtle, 'come into the bedroom.'
> 'Mum', he called, 'where's the belt?'
> […] Dad used the belt on Myrtle while I, terrified, and in a way to 'blame' fled with the others outside to the summerhouse. (*A*, pp. 50-1)

Le père interdicteur, jaloux, répressif, gardien de la morale, tous traits patents des pères incestuels et incestueux, se révèle ici dans toute sa splendeur de tyran narcissique décrit par Ciccone et Ferrant. Notons le sentiment de culpabilité provenant du fait d'avoir « dit » les choses. Il y a un déplacement des affects : Janet se sent coupable à la place de sa sœur, qui a commis le « forfait » et de son père qui frappe comme une brute. Dans cette famille, c'est elle le « porte-affect » des sentiments de honte et de culpabilité, qui « encaisse » toute cette énergie mauvaise, qui se libère en « crises » avant de trouver le chemin de la sublimation.

---

[180] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 49.
[181] *Ibid.*, p. 37.

L'autobiographie montre donc un père tyran, qui n'accepte aucun défi supposé à son autorité. Tout ce qui y ressemble, comme la locution « OK, chief ! » est sévèrement réprimé. Frame associe d'ailleurs, en soulignant le parallèle, l'interdiction de dire édictée par le père et la maladie très évocatrice d'une tante :

> In the continuing arguments between Myrtle over every new phase of her life – the desire to wear slacks (forbidden), lipstick (forbidden), to go dancing, to go downtown on Friday nights – the chewing gum and the 'OK, chief ' were the culmination, those final chewing speaking blasphemies that became, ironically, a remembered part of Auntie Maggie's visit, Auntie Maggie, whom we watched struggling with food and word until she died, with her throat closed up. (*A*, pp. 56-7)

Il est très étonnant de constater comment l'autobiographie arrive à décrire le comportement du père sans lui faire porter directement la responsabilité des troubles psychiques de Janet. Loin d'être une dénonciation comme tant d'autres autobiographies[182], le texte de Frame raconte sans accuser, et c'est le réseau d'images qui parle le plus nettement. La confrontation semble impossible, la seule échappatoire est la fuite, le retour de Frame en Nouvelle-Zélande n'ayant lieu qu'après la mort de son père. Le comportement du père n'est jamais mis en cause. Quand Frame explique pourquoi elle refuse de rentrer chez ses parents après sa première hospitalisation, elle écrit un paragraphe où tout se mêle : « the sadness of home and the everlasting toil of my parents, and the weekly payments […] and the arguments […] and my decaying teeth; and my inability to find a place. » (*A*, p. 224).

De la même façon, Frame identifie parfaitement John Money comme étant à l'origine de ses malheurs psychiatriques, mais elle ne semble pas lui en tenir rigueur. La répétition du motif est patente dans le court et significatif épisode de *Living in the Maniototo* dans lequel la narratrice forme un triangle familial éphémère avec Brian / Money et son neveu Lonnie. Face à la moindre manifestation de vie « désordonnée », Brian se mue en tyran domestique : « Who – spilled, tipped, tore, split, left, dropped, lost, broke? » (*LM*, p. 111). Frame trouve des explications à ce comportement, explications qui ressemblent fort à une absolution. Il se conduit ainsi car, son père étant mort prématurément, sa famille attendit de lui qu'il fut « l'homme de la famille » :

> He was a stern dictatorial parent in command of an old-fashioned home and family with everything under control, in fulfilment of the dream that others dreamed for him which then became his own dream as a small fearful boy with his father suddenly dead. (*LM*, p. 111)

[182] Voir dans la bibliographie les récits autobiographiques d'Isabelle Aubry, Niki de Saint Phalle, Christine Angot.

Cette répétition nous montre ce qui se passa avec le véritable père de Frame, dont l'excuse était le traumatisme de la guerre. Nous pouvons supputer là le travail de la culpabilité, la victime ne se débarrassant jamais de la culpabilité inhérente au fait d'avoir « participé » à son propre avilissement. Nous pouvons voir également dans cet exemple double la résistance à toute épreuve de l'amour œdipien.

2.2. Splendeur et déchéance du père

Concernant l'image du père dans les romans, une surprise nous attend dans *A State of Siege*. La première image du père y est très positive et bienveillante. On peut faire l'hypothèse d'une nécessité psychologique de se constituer une image psychique d'un père valable. Melanie Klein a théorisé la division de l'objet désiré en « good breast » et « bad breast » : en prenant conscience des deux composantes du sein qui le nourrit ou qui se refuse à lui, le bébé comprend que l'objet qui lui est nécessaire est séparé de lui et a une existence indépendante de sa volonté de nourrisson. L'être humain doit donc introjecter les deux aspects, bon et mauvais, de l'objet, utilisant ainsi sa capacité de symbolisation. L'image bienveillante du père pourrait être considérée comme un « objet partiel » (« part object »). Wilfred pourrait représenter l'autre face, la face sombre, de l'objet masculin désiré. On arrive à un paradoxe psychologique : l'être féminin dans le roman donne à voir un père bon, qui est une sorte d'écran qui cache la vérité. Elle lutte ainsi en son for intérieur contre tout ce qui représente le Mal, ses désirs sexuels pour son père, transférés sur l'amoureux.

Pour comprendre l'évolution de l'image du père, il faut considérer le fait que dans l'autobiographie et la biographie de Michael King, le père est représenté de trois façons différentes, avec trois colorations émotionnelles distinctes. Dans la petite enfance de Janet, il s'agit d'un homme heureux, dont la petite fille apprécie la force protectrice. Ce ressenti correspondant à la prime enfance est une image idéalisée qu'il a probablement été nécessaire de conserver pour bâtir psychiquement la partie positive de l'élément paternel. Les deux « pères » qui succèdent à cette image sont exécrables : tout d'abord un tyran domestique durant l'adolescence de ses enfants, qui engendre la détestation, et finalement une loque pitoyable après la mort de la mère, symbolisé par le caleçon négligé retrouvé après sa mort. Une autre indication du fait qu'il y a plusieurs images du père qui se succèdent, c'est Naomi dans *Intensive Care*, qui s'adresse à son père en l'appelant « Dear First Dad ».

Dans la famille Frame, la constitution du ménage se fait grâce à cette autre image du père, le roi, qui prête l'argent pour acheter les meubles. Ce prêt gouvernemental est présenté

comme un prêt direct du souverain à la famille, comme s'ils traitaient d'égal à égal : « (the agreement was between 'His Majesty the King and George Samuel Frame') » (*A*, p. 6). Ces circonstances donnent lieu à une nouvelle publiée après la mort de l'autrice, dont le titre reprend l'idée d'un contrat passé entre égaux : « Between my Father and the King ». La confusion entre le roi et le père est entretenue par une possession équivoque : « two fireside chairs for man and wife to sit in, when he wasn't working and she wasn't polishing the King's linoleum and shaking the King's hearthrug free of dust » (*BFK*, p. 10).

Au-delà de son cas personnel, Frame se montre très sensible dans l'autobiographie aux manifestations de la puissance des pères, aux hiérarchies inhérentes à tout groupe humain. Quand, à l'école, elle jalouse les jeunes filles les plus populaires, elle sait que ce sont les pères qui donnent le statut. Ce sont d'abord les filles des éleveurs de moutons qui tiennent le haut du pavé dans la cour de l'école. Mais au début de la guerre, les cartes sont rebattues et les jeunes filles ayant un père officier deviennent la crème de la crème. Françoise Dolto lie cette sensibilité au statut social du père à l'Œdipe : autour de six ans se forme « l'âge de l'angoisse endogène de castration génitale-œdipienne […], richesse ou pauvreté intriquent leurs valeurs narcissiques aux valeurs fantasmatiques liées aux pulsions génitales engagées dans l'Œdipe[183]. »

En effet, le mythe qui sert à « gagner des points de prestige » (« scoring points of prestige », (*A*, p. 144)), c'est celui du héros de guerre. Dans un rare aparté d'auto-justification, Frame nous fait part de sa honte de s'être laissée prendre à cette sentimentalité, écrivant des poèmes à la gloire des soldats : « I was not ashamed of them as I am now. I was humanly naive and ungrown » (*A*, p. 146). Elle écrase de son mépris un père trop vieux et un frère inapte se rendant en ville pour s'engager et revenant avec des lots de consolation : un uniforme de la Réserve Nationale pour le premier, et « a porkpie hat gathered from somewhere » (*A*, p. 145) pour le second, engagé dans la Garde Nationale. Le père va même jusqu'à rechercher ses bandes molletières de la première guerre en train de pourrir dans une vieille valise. La guerre est une image associée au père, et nous en trouvons l'origine dans la parole de la mère qui donne à ses enfants le traumatisme de la guerre comme explication aux sautes d'humeur du père : « Your father fought in the trenches, kiddies » (*A*, p. 144).

Dans *A State of Siege*, l'image de l'amoureux est celle du soldat, qui est une image double, celle du jeune homme fringant partant à la guerre et celle du vieux soldat, « home from the wars », qui surgit dans les ruminations de Malfred et qui en est la caricature grinçante. Ces

[183] Françoise Dolto, *Au jeu du désir*, p. 235.

deux images, jeune et vieux, vigoureux et diminué, sont celles du père dans l'autobiographie et de son avatar Godfrey, le père de famille dans *The Rainbirds*, qui finit impotent, et effectuant un travail dévolu aux handicapés. De la même façon, le soldat que fut G.S. Frame pendant toute la durée de la Grande Guerre, est décrit comme ridicule par sa fille quand, vieilli, il plastronne en prétendant s'engager à nouveau dans la deuxième. *Intensive Care* nous présente Tom Livingstone vieilli, à la recherche de son amour de jeunesse en Angleterre, ou encore plus dégradé, fréquentant une quasi prostituée (comme le fait G.S. Frame après la mort de sa femme). La figure d'un vieux soldat apparait dans la psyché de Malfred au cours d'un rêve. Judith Dell Panny le dit parfaitement : « Wilfred and the old soldier are the same person » (*SS*, p. 92). Le rôle d'un amour paternel spécial

Frame a dissimulé dans les chapitres de *Scented Gardens for the Blind* consacrés au père une dénonciation qui saute aux yeux, une fois qu'on l'a repérée. Dans la famille Strang, elle a donné le prénom « Janet » à un membre de la famille, qui n'est mentionnée que deux ou trois fois, et cela semble bien mystérieux : comment une autrice aussi pointilleuse sur le choix des noms de ses personnages peut-elle donner son propre prénom à un personnage qui n'a pratiquement aucune existence textuelle ? La solution à cette énigme se trouve dans un habile passage, grâce auquel on comprend l'intérêt de ce prénom, placé stratégiquement pour provoquer un aveu. Edward descelle la lettre écrite par Janet Strang. C'est un comportement compulsif de transgression de limites : « It was Edward's practice, whenever he was confronted with a sealed letter, to open it », (*SGB*, p. 122). Il fait ensuite une étrange remarque : « He knew that the person who might be known as the 'real' Janet Strang did not write the letter signed by her » (*SGB*, p. 117). Elle et son mari, Edgar (notons les deux premières lettres du mari identiques à celles d'Edward) utilisent la parole comme de pauvres produits desséchés de l'éducation d'une époque révolue : « In their use of words, they appeared only as dull parched souls caked with the footprint of an extinct education in grammar and written expression » (*SGB*, p. 117). Suit une métaphore élaborée qui compare l'affection familiale à un oiseau condamné à faire son nid dans les creux de la terre, au lieu de s'élancer dans le ciel. C'est donc bien une « Janet » qui est emprisonnée dans une langue artificielle, ne réussissant pas à exprimer des sentiments vrais. Edward lui-même pense que sa fille doit retrouver la puissance de la parole ; il ne semble pas se sentir menacé d'une quelconque façon. « That is why it is important, Edward told himself as he put aside the letters, that Erlene should regain her power of speech; and why Edgar, Elvin, Clara, Georgina, Janet Strang must be cared for and loved in secret, in my special way, for they have never found their power of speech » (*SGB*, p. 118).

L'aveu d'un amour secret et spécial est là, on ne peut plus clairement : « Janet Strang must be cared for and loved in secret, in my special way. » Ce sont les mots qui permettent de blesser, et qui permettent la blessure sexuelle : « Perhaps some time in the future the written and spoken words of this ordinary family will touch like lances upon the skin of those nearest to them, will draw blood from the selected wound, will penetrate and unfold the flower closed upon its own heart » (*SGB*, p. 118).

Les Strang (et Janet Strang) n'ont pas la puissance de la parole. Mais alors, pourquoi souhaite-t-il que sa fille recouvre la parole ? Cela est probablement dû à l'absence totale de sentiment de culpabilité, sentiment qui a été transféré à la mère. Il y a un mot pour qualifier un criminel sans remords : un psychopathe, dont les caractéristiques sont l'indifférence froide, l'irresponsabilité, l'absence de culpabilité. Le fait qu'Edward ait des troubles mentaux est par ailleurs illustré par le fait qu'il entend des voix (« voice from the air » (*SGB*, p. 130)). De plus, Edward est persuadé qu'il ne peut rien changer à sa nature : « I can't help being a squalid personality » (*SGB*, p 123). Préfigurant *Intensive Care*, un des sujets de conversation d'Edgar est la bombe atomique (« the Bomb » (*SGB*, p. 68)), qui finira par tomber à la page 251, événement peut être si prévisible qu'il ne mérite d'être qu'un repère temporel, comme en passant : « just one week after the atom bomb had been dropped that destroyed Britain ». C'est le moment où Vera redevient humaine et parvient à parler le langage de l'humanité, quoique par des borborygmes primitifs. Le fait que ces sons soient déjà humains est affirmé dans le roman précédent, *The Edge of the Alphabet* : « the human sound Ug and Oh » (*EA*, p. 91). La parole empêchée a été autorisée. L'essentiel a été accompli par le psychiatre.

L'adjectif « special » est si commun – surtout dans la langue anglaise – qu'il est d'une discrétion qui le rendrait presque imperceptible. On a la surprise (qui se mue insensiblement en prévisibilité) de le trouver qualifiant des situations diverses, y ajoutant chaque fois sa pointe d'innocence feinte. Il apparait chaque fois que l'incestualité s'immisce dans les relations, et donc il qualifie également l'amour exclusif de la mère pour son fils dans *The Edge of the Alphabet*. Quand elle meurt, Toby est perdu : « There was no one now to care for him, to defend him, to give him special glances of love » (*EA*, p. 6).

La conjonction – et *a fortiori* le mariage – entre une femme soumise à son Œdipe et d'un homme dominateur fait le lit de l'incestuel, et de l'inceste, et constitue une constellation familiale qui provoque chez l'enfant ayant ainsi été phagocytée par l'une et par l'autre un sentiment d'identité mouvante, de ne pas être « là », ce qui est une forme de désêtre proche de

la psychose. Ceci peut expliquer le diagnostic de schizophrénie qui fut appliqué à Frame lors de son hospitalisation en Nouvelle-Zélande.

A présent que les rôles sont distribués, voyons comment le drame est mis en scène, que ce soit dans l'autobiographie ou dans la fiction. On se rend compte que, selon ses propres termes, Frame a produit différentes « versions » des périodes et événements les plus marquants de sa vie, à savoir l'enfance, l'internement en hôpital psychiatrique et l'expérience de la rencontre sexuelle, tous récits fortement marqués par l'Œdipe et un possible inceste. Cette constatation nous amène à avancer que toute son œuvre est une quête autobiographique constante, dont l'écriture est à la fois le moyen et le but.

IV. LES MISES EN SCÈNE DU DRAME

1. Autobiographie de l'Œdipe incesté

1.1. Désirs œdipiens et famille incestuelle

Un grand nombre de passages de l'autobiographie s'éclairent à la lumière de la psychanalyse, qui nous permet de repérer les accidents de l'Œdipe émaillant le parcours de vie de Janet Frame. Sans prétendre à l'exhaustivité, ni à un quelconque diagnostic, nous aimerions simplement mettre en lumière ce qui y est caché, en ne nous privant pas de faire d'ores et déjà des recoupements avec l'œuvre fictionnelle.

Le premier souvenir de Janet est une scène surprenante, d'autant plus qu'elle est accompagnée du commentaire qu'elle « n'a pas pu se produire », indication par l'autrice elle-même que nous avons là affaire à une émanation de son inconscient :

> I remember, as my earliest memory, something that could not have happened: a tall woman wearing a clothes-peg on her nose peered into the bedroom from a small window high in the wall and, looking down at me in my wooden cot, said sharply, 'You're a nosey parker'. (*A*, p. 10)

La curiosité de l'enfant est ici fustigée, dans laquelle nous reconnaissons la curiosité infantile pour la « scène primitive », dont la reconstruction imaginaire est, selon Françoise Dolto, « le véritable point final de la résolution œdipienne, [qui] manque souvent dans la structuration psychique de nos contemporains. Elle est le point de repère pour la propre

reconnaissance [de la fille] *ab ovo* en tant qu'être humain et sujet de son désir[184]. » La pulsion vers la possibilité de la résolution de l'Œdipe est donc ici contrecarrée. L'apparition de cette femme répressive, grande et en hauteur, suggère une personnification du surmoi, introjectant la culpabilité au mouvement de curiosité de la petite fille, qui est désir de connaître son origine, et, partant, tout désir de savoir. L'ubiquité dans l'œuvre de Frame du mot « savoir » est remarquable. Il apparait souvent sous forme d'interpellation au lecteur, « you know », « you see », et nous avons constaté que ses occurrences coïncident souvent avec l'évocation de la sexualité. Il est tout à fait possible que ce souvenir ait été fabriqué postérieurement. Selon Dolto, « Il se passe émotionnellement une fusion de libido narcissique et de libido objectale, qui investissent de façon rétrospective l'existence originelle punctiforme et trinitaire[185]. » La curiosité, par le biais de l'expression « nosey parker », est représentée plaisamment par une pince à linge (« clothes-peg »). Ce degré de sophistication dans l'humour parait très précoce pour une enfant de trois ans. De plus, nous pouvons associer le signifiant « peg » au nom de la cousine du père, « cousin Peg », répété comme un mantra, qui était devenue institutrice et sera donnée en exemple à Janet quand on lui imposera d'embrasser cette profession. Il peut donc s'agir d'un souvenir-écran : le conflit entre la pression extérieure et le refus intérieur de devenir institutrice a très bien pu réactiver le conflit originel entre le désir de savoir et la culpabilité surmoïque.

Ce premier souvenir en évoque directement un autre, une expérience d'inquiétante étrangeté, sentiment dans lequel Freud reconnaît le désir de toute-puissance associé au complexe d'Œdipe :

> My most vivid memory of that time is the long, wide dusty road outside the gate, the swamp (which I called the 'womp') which filled me with terror, for I had been warned never to go near it, and the strange unnaturally bright green grass growing around it. (*A*, p. 10)

Dans son essai portant sur l'inquiétante étrangeté, Freud souligne tout d'abord que, même si cette explication n'est pas exhaustive, ce sentiment provient de l'incertitude intellectuelle : « À proprement parler, l'inquiétant serait toujours quelque chose où, pour ainsi dire, on ne se retrouve pas. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il recevra facilement des choses ou événements qui s'y produisent l'impression d'inquiétance[186]. ». Ceci résonne particulièrement bien avec l'œuvre framienne de recherche topographique. En réfléchissant plus avant, Freud établit que ce sentiment d'inquiétante

[184] *Au jeu du désir*, *op. cit.*, p. 166.
[185] *Ibid.*, p. 169.
[186] « L'inquiétant », *op. cit.*, p. 153.

étrangeté provient de « la toute-puissance de la pensée », que l'on peut rattacher à l'animisme, « conception caractérisée par le peuplement du monde avec des esprits humains, par la surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute-puissance des pensées[187]. » C'est au moyen de ces créations de l'esprit que « le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se défendait contre l'objection irrécusable de la réalité[188]. » Nous savons que ce que Freud désigne par « cette période de l'évolution » désigne à la fois l'enfance, comme ici celle de Frame, et les « peuples primitifs ».

La séquence se clôt sur la narration d'une très belle expérience fondamentale de séparation du Moi et du monde :

> I remember a grey day when I stood by the gate and listened to the wind in the telegraph wires. I had my first conscious feeling of an outside sadness, or it seemed to come from outside, from the sound of the wind moaning in the wires. The wind was blowing from place to place past us, and I was there, in between, listening. I felt a burden of sadness and loneliness as if something had happened or begun and I knew about it. I don't think I had yet thought of myself as a person looking out at the world; until then I felt I *was* the world. (*A*, p. 10)

Cette prise de conscience d'une séparation, d'une délimitation entre soi et le monde reflète le processus psychique de séparation du Moi du bébé de sa mère, première étape de la résolution de l'antœdipe[189]. C'est peut-être cette prise de conscience qui permit à Frame de ne pas basculer dans la psychose plus tard. Cependant ce processus enclenché naturellement par la maturation de la petite Janet va se voir contrarié par les pratiques incestuelles de la famille Frame.

Une de ces pratiques incestuelles consiste à attribuer le bébé qui vient de naître à l'un de ses aînés : « Mother had said that Isabel was my baby just as Bruddie was Myrtle's baby and it seemed to me that owning people was too hard to manage if you had to keep fighting over possession » (*A*, p. 10). Notons que l'objection ne vient pas de la pratique elle-même, mais de sa difficulté de mise en œuvre. Françoise Dolto souligne combien cette pratique encourage l'imaginaire incestuel : « Il arrive aussi que les parents abandonnent à un aîné – qui peut avoir de sept à quatorze ans – leur autorité tutélaire. Le puiné devient alors la proie de l'ainé et joue pour ce dernier le rôle imaginaire d'une progéniture incestueuse, désormais surprotégée ou sadisée[190]. » Dolto est très claire sur la nocivité d'une telle pratique :

---

[187] *Ibid*., p.174.
[188] *Ibid*., p. 174.
[189] Terme de Paul-Claude Racamier. Voir notre chapitre, « Catastrophes incestuelles ».
[190] *Au jeu du désir, op. cit.*, p. 209.

> Notons ici le danger que les parents font courir à l'enfant lors de sa structuration œdipienne lorsqu'ils lui « donnent » verbalement un nouveau-né. […].La crise œdipienne doit se résoudre dans le deuil définitif et radical de tous les fantasmes et de toutes les rêveries autour de tricheries possibles autour de l'interdit de l'inceste[191].

Les Frame sont bien une famille dans laquelle les fonctions de parenté sont inopérantes, selon l'expression de Racamier. Ne voyant que des photographies de leur tante Isy avec l'aînée, Myrtle, les enfants demandent si leur sœur est en fait l'enfant de leur tante. Quand elle se fait sa première véritable amie dans son âge adulte, l'écrivaine se rend compte rétrospectivement de son ignorance des limites territoriales de chaque être humain : « At that stage of my life, I could not quite imagine the importance of some of the territorial urgencies and restrictions of human friendship. » (*A*, p.328).

Dans la nouvelle « Between my Father and the King », le désir œdipien s'exprime par une appropriation dont la clef se trouve dans l'autobiographie. Dans la nouvelle, une jeune fille se souvient des bons moments de son enfance, et d'une chanson que son père lui chantait. En fait, cette chanson est aussi reproduite dans l'autobiographie, mais comme étant une déclaration d'amour sensuelle que le père de Frame fait à sa mère. En écrivant la nouvelle, Frame se met littéralement à la place de sa mère, lui volant pour ainsi dire l'amour de son mari. Pour dissimuler son désir, elle ne reproduit que les deux premiers vers dans la nouvelle, qui peuvent faire illusion, mais le texte intégral, reproduit dans l'autobiographie, est clairement à sous-entendus sexuels :

> Come for a trip in my airship
> come for a sail midst the stars
> come for a trip round Venus,
> come for a trip around Mars.
> No one to watch while we're kissing,
> no one to watch while we spoon,
> come for a trip in my airship
> and we'll visit the man in the moon. (*A*, p. 19)

Un épisode de l'enfance a donné lieu à une longue scène dans le film de Jane Campion. Janet vole de l'argent à son père, prenant des pièces datant de la guerre dans une commode, et des piécettes dans son pantalon pour acheter des chewing-gums qu'elle distribue à ses camarades d'école. L'intensité de la sensation tactile du souvenir de sa main dans la poche du pantalon montre une empreinte émotionnelle considérable : « I then went to Dad's best trousers hanging behind the door, put my hand in the pocket (how cold the lining was!) and took out two coins » (*A*, pp. 24-25). S'ensuit une scène d'humiliation mémorable par l'institutrice,

[191] *Ibid.*, p. 227.

torturant une Janet refusant obstinément d'avouer son forfait, ce qui peut se comprendre, au vu des enjeux œdipiens explicités par Françoise Dolto :

> L'enfant est tenté de commettre des vols pour compenser le sentiment d'infériorité qu'il constate chez ses parents : lesquels désirent, lui semble-t-il, quelque chose sans pouvoir le payer. Ces vols traduisent l'insupportable blessure narcissique que l'enfant éprouve, non tant de son impuissance réelle sur le plan du désir incestueux que de recevoir la castration interdictrice de l'inceste du fait d'un père dévalorisé par les propos de la mère. […] les vols d'argent sont une réassurance de l'avoir et du pouvoir que cet argent serve à s'acheter des objets compensateurs divers, ou comme le sont les vols généreux, qu'il serve, distribué aux amis, à se faire apprécier et aimer[192].

Le passage qui se situe pages 25-26 de l'autobiographie et qui relate cet incident présente la caractéristique frappante d'un vacillement des identités. Un autre enfant la dénonce, la désignant sous le nom de « Jean Frame », et l'autrice précise dans une parenthèse : « (I was known at school as Jean and at home as Nini) ». Les vocables identitaires multiples de Janet Frame ont souvent été remarqués par la critique, mais il est intéressant de constater que ce vacillement concerne également le père. Quand l'institutrice demande où elle a trouvé l'argent, Janet prétend que son père le lui a donné, et quand elle répète son mensonge, elle utilise l'appellation plus familière : « substituting Dad for Father ». L'effet sur son psychisme est un grand vide, et l'impossibilité de trouver sa place : « leaving me with no place ». Sa propre identité est dissociée : « a small voice answered from the scared me ». Elle ressent qu'elle n'a plus aucune protection contre le jugement du monde, et qu'une nouvelle identité, celle de voleuse, va lui coller à la peau. La valse des identités est bien un reflet de la confusion œdipienne. De plus, le sentiment d'impuissance de la petite fille œdipienne est total lorsqu'elle doit assister au triomphe d'une autre petite fille, qui, par le simple fait qu'elle est la fille du directeur de l'école, reçoit un beau billet tout neuf pour son anniversaire, des mains de son institutrice. C'est une scène dans laquelle une fille se trouve gratifiée de la puissance de son père s'incarnant dans celle de l'argent. La petite fille et son institutrice en ressentent une excitation violente, se traduisant par un rougissement cutané (« flushed »). Il n'est pas non plus étonnant que, par association d'idées, le passage se continue par l'évocation des vagabonds, nombreux à cette époque de crise économique. Janet se dit « hantée » par eux. Dolto nous indique que les vagabonds sont souvent des images de liberté, et cela pourrait être celle dont le complexe d'Œdipe prive l'autrice.

Living in the Maniototo met en scène un autre enfant voleur d'argent, Lonnie, le neveu néo-zélandais de Brian / Money. Son apparence, comme celle de son oncle, est celle d'un noyé,

[192] *Ibid.*, p. 236.

et la cause en est l'enfance. La narratrice commente : « Always when I see children whose hair and skin appear damp (and not only children, such was the peculiar aspect of Brian's skin and hair), I feel they are living through a childhood climate that most others have forgotten » (*LM*, p. 102). La noyade est à la fois un rappel biographique et une image de submersion. La conclusion de la narratrice est sans appel : « I used to wonder how people survived their childhood: I know now that few survive it » (*LM*, p. 115). Frame dit ainsi, en plus de souscrire à la théorie freudienne de l'origine des névroses, combien les petits forfaits enfantins peuvent être liés à des enfances catastrophiques, et pourraient servir de signaux d'alarme.

Le prochain événement disruptif de l'enfance est mentionné sans commentaire par Patrick Evans dans son rappel biographique : « [Janet Frame's efforts] were rewarded by good results until the final months of her last school year, when, inexplicably, she sank to the bottom of her class in nearly all subjects[193]. » Cette chute des résultats scolaires est un signe de profond mal-être qui alerte immédiatement les professeurs et les psychologues de nos jours, mais qui est passé sous silence dans l'autobiographie. Le seul symptôme mentionné, tout à fait incidemment, est celui des tics affligeant l'enfant, dont la seule consolation est de pouvoir trôner sur les genoux de son instituteur, précieux signe de préférence : « I never discovered the reason for his choice, unless it was that he thought it was the only way to deal with me and my tics and terrors » (*A*, p. 78).

Dolto nous éclaire aussi sur la passion décrite par Frame des jeunes Néo-Zélandais pour les stars de cinéma : « Les vedettes sont le support mythique d'un Idéal du Moi, apparemment 'désœdipisé' (sans résonnances incestueuses), donc rassurant[194]. » Frame déroule alors un scénario qui lui semble inévitable : la présence du « talent scout » (*A*, p. 70) dans la salle où se produisaient les jeunes habitants d'Oamaru amènerait forcément à la gloire à Hollywood, signe de distinction suprême. Ce déroulé d'un scénario inéluctable peut aussi être vu comme un symptôme de l'isolement d'une famille, où rien de nouveau ne vient rompre la fixité de la constellation familiale et des mythes fabriqués par l'industrie du film américaine.

1.2. Le « désêtre » de la disparition

Quand Janet a presque douze ans, sa sœur aînée, Myrtle, meurt noyée à la piscine municipale, à cause d'une malformation cardiaque, qui provoquera la même mort par noyade chez la sœur cadette, Isabel, dix ans plus tard. Cette tragédie (mai 1936) se situe donc à la fin

[193] *Janet Frame, op. cit.*, p. 26.
[194] *Au jeu du désir, op. cit.*, p. 166.

de la période de latence de la jeune Janet. On peut penser que cette mort a pu être vécue comme un accomplissement de désir de mort envers une rivale œdipienne, avec les sentiments de culpabilité s'y rattachant. L'autobiographie nous décrit une aînée rebelle[195] vis à vis du père et une cadette soumise, désirant entrer dans ses bonnes grâces, deux attitudes, qui par leurs extrêmes sont des traductions de l'amour œdipien. Janet ne cache pas sa satisfaction à l'annonce de la mort de son aînée, décrite comme un simple soulagement d'avoir la paix : « At first, I was glad, thinking there'd be no more quarrels, crying, thrashings, with Dad trying to control her » (*A*, p. 100). Ce qu'elle souligne ensuite, c'est la disparition totale de sa sœur : « off the face of the earth and out of the world. » Tout le reste du passage s'obsède sur les façons que les gens ont de pallier la disparition. La mort est ressentie comme la punition du désir œdipien, venant se superposer au sentiment de ne pas exister.

La première crise importante se situe lors de son année de stage pratique d'institutrice. Dans le cas des troubles de Frame, on peut parler de surdétermination. Le sentiment de ne pas avoir le droit d'exister induit par l'Œdipe incesté trouve une confirmation dans le long épisode d'internement, qui a failli effectivement mener à l'annihilation psychique dans la réalité. C'est un engrenage fatal décrit par Freud dans *L'analyse finie et l'analyse infinie* :

> Les mécanismes de défense se fixent dans le moi, ils deviennent des modes de réaction réguliers du caractère, des infantilismes. Le moi renforcé de l'adulte continue à se défendre contre des dangers qui n'existent plus dans la réalité. Il se trouve même poussé à aller rechercher ces situations de la réalité qui peuvent plus ou moins remplacer le danger d'origine afin de pouvoir justifier à leur contact qu'il reste attaché aux modes de réaction habituels[196].

En poussant ce raisonnement au bout de sa logique, on en déduit que Frame a recherché son internement comme une confirmation du désir de mort induit par la situation incestuelle de sa famille, dont elle ne peut se libérer : « Le sujet ne peut être là qu'en s'effaçant, c'est le paradoxe emblématique de l'inceste[197]. » Il nous faut bien souligner qu'il s'agit là de motions inconscientes. Force est de constater que l'internement, avec la privation des droits fondamentaux et les électrochocs qui annihilent l'identité, est une forme extrême du désir de disparaître, symptôme repéré à plusieurs reprises chez Frame : au courant de ses études, une tentative de suicide (dont elle fait bien comprendre qu'il ne s'agit que d'un appel à l'aide) l'envoie à l'hôpital. C.K. Stead lui rend visite et la décrit en train de cacher son visage sous les

[195] Dans *Au jeu du désir*, Dolto nous décrit comme une conséquence des sentiments œdipiens les orages entre père et fille à l'adolescence, les deux individus étant incapables de rester dans la même pièce tant la tension et grande entre eux.
[196] Sigmund Freud, « L'analyse finie et l'analyse infinie », p. 39.
[197] Jenyu Peng, *À l'épreuve de l'inceste*, p. 22.

draps. Durant l'internement consécutif à ce passage à l'acte, la mort psychique est même programmée, une leucotomie est décidée et finalement annulée quand le directeur apprend que son recueil de nouvelles a reçu un prix. Nous décelons dans l'internement l'insistance du traumatisme, à l'œuvre inconsciemment pour la mener vers l'enfermement de l'hôpital psychiatrique, enfermement dans un désir de disparaître.

Le signe le plus fort du désir de disparaître pourrait tout simplement être le fait que la mort soit le destin quasi invariable des personnages de ses romans, y compris dans la « période civilisée ». L'accumulation de cadavres est convaincante : la femme incestée par son fils dans *The Adaptable Man* meurt avec deux autres personnages, écrasée par un lustre, l'héroïne assiégée par ses pulsions œdipiennes dans *A State of Siege* meurt à la fin. Dans *The Rainbirds,* le père et la mère incestuels meurent l'un après l'autre. L'élément féminin du couple homosexuel de *Daughter Buffalo* est retrouvé mort par son compagnon. *Intensive Care* est un holocauste planétaire. Un télégramme annonce à la narratrice de *Living in the Maniototo* que Brian vient de mourir. Même Mattina meurt de maladie à la fin de *The Carpathians*. Et lorsque les personnages ne meurent pas physiquement, ils meurent fictionnellement. Plusieurs romans nient l'existence intradiégétique de certains personnages. Erlene, enfant incestée de *Scented Gardens for the Blind* se rend compte que les deux autres personnages « n'existent » pas. Il en va de même pour les deux protagonistes de *Daughter Buffalo*, qui doutent de l'existence l'un de l'autre. A la fin de *The Carpathians*, le personnage de l'écrivain nous révèle qu'il a tout inventé : il est le fils des personnes dont il parle, qui sont morts quand il était enfant.

L'expérience asilaire peut donc être comprise comme une forme d'accomplissement du désir de disparaître. Cette expérience a été racontée deux fois. La première dans *Faces in the Water* d'une façon réaliste et la seconde dans *The Carpathians,* sous la forme d'une parabole. La menace de l'annihilation par la lobotomie plane sur tout le premier roman. L'ironie de Frame est mordante quand elle transcrit les paroles de l'infirmière qui la « rassure » quant à la leucotomie :

> The nurse said: 'You've no idea what you'll be able to do. You'll be out of hospital in no time instead of spending your life here, as otherwise you'll have to do, my lady, and you'll get a good job in a shop or perhaps an office, and you'll never regret having a lobotomy.' (*FW*, p. 191).

Faces in the Water est rythmé par ces épisodes de mort provisoires que sont les électrochocs, dont Houchang Guilyardi nous dit :

> La médecine occidentale avait pour alpha et oméga de faire jouir les corps. Purger, faire vomir, expulser persiflait Molière, lever la rétention de la jouissance, éprouver et ressentir. […] la sismothérapie franchit le pas orgasmique, transformant le corps entier en objet petit a phallique en lui faisant traverser les phases du raidissement à la résolution apaisante. Avec quelques dégâts et altérations physiques. A l'autre extrémité de la prise, se tient le grand Autre. […] Exercice de dureté sous motif de sortie du blocage et de l'incohérence, tentative de limiter, d'interrompre folie et douleur, portent une maitrise du sujet mêlé d'abus et parfois de sadisme[198].

Guilyardi nous fait apparaître le grand Autre, l'image qu'on se fait de la personne idéale, « à l'autre extrémité de la prise ». Les médecins, décrits ironiquement comme des dieux dans *Faces in the Water*, sont ici les bourreaux. La douleur de cette position est intense, c'est la douleur radicale, celle de la castration sans soutien ni étayage, soutien qui est donné dans une analyse[199]. Et c'est également une jouissance, comme l'indique Paul Matthew St. Pierre : « [In *Owls Do Cry*], electroconvulsive therapy is a form of seduction and sexual assault that is engineered biosemiotically[200] ». Il n'est pas question de retirer à Frame son état de victime, simplement de remarquer qu'il n'est pas incompatible avec une satisfaction névrotique : les médecins prennent commodément la place du grand Autre. La douleur de cette position est intense, c'est la douleur radicale, celle de la castration sans soutien ni étayage (soutien donné dans une analyse). Rappelons ici également que l'état de victime d'inceste n'exclut pas l'action de l'Œdipe. La résultante de ces conjonctions étant le sentiment de culpabilité. La situation de l'enfant œdipienne incestée est en elle-même, indépassablement, un oxymore.

Dans *The Carpathians*, l'annihilation symbolique est tout aussi violente : dans une scène apocalyptique, les habitants de Puamahara, que l'héroïne, Mattina, a appris à connaitre (« she had *known, invested* in each family »), sortent la nuit de leur maison, poussant des cris désarticulés : « screaming and shrieking », « from each house came a succession of horrifying human cries as if from someone trapped within the walls. Listening, Mattina realised that no part of the chorus had words of any recognizable language ». Ces sons expriment un désir effréné de communiquer : « the sounds were primitive like the first cries of those who had never known or spoken words but whose urgency to communicate becomes a mixture of isolated syllables vowels, consonants » (*TC*, p. 126).

Ces personnages hurlants ressemblent aux internés dans les asiles que Frame a connus. La comparaison avec les aliénés des asiles est faite directement, car ils sont tous plongés dans

---

[198] *Ibid*., p. 37.
[199] Danièle Epstein, « Post infusion, quelle guérison après la traversée analytique » : « [L'analyste] est le seul à soutenir cette aventure de la condition humaine, à soutenir la vérité de la condition humaine. » p. 65.
[200] *Janet Frame, op. cit.*, p. 54. Pour la définition de « biosémiotique », voir notre chapitre, « Que dit le corps ? ».

un état de « non-être », de « non-connaissance », qui sont vus comme équivalents, et dont la sanction est la mort effective :

> The people of Kowhai street had experienced the disaster of unbeing, unknowing that accompanies death […]. The only judgement likely to be made about them, should their plight be discovered, was a diagnosis of mass hysteria or insanity. They were alive, yet on the other side of the barrier of knowing and being. There might be those who would judge them as better dead, who might even wish to induce a 'merciful' death. (*TC*, p. 129)

Apparaissent ensuite des hommes et des femmes en blanc qui emportent les habitants dans des housses et sur des civières : « perhaps the stretcher-bearers had quietly put them to death to advance a process of change: a people without a language was a lost people, a burden to the state » (*TC*, p. 148). Ne pas avoir de langage, c'est être déshumanisé, avec le risque d'être éliminé de la communauté humaine.

1.3. Passage à l'acte œdipien

Que nous dit Frame dans l'*Autobiographie* au sujet de sa sexualité ? Elle nous présente ses jeunes années comme totalement exemptes de désirs sexuels, plongées dans la plus grande ignorance. La petite Janet ne comprend pas pourquoi la vache est soudain nerveuse, et pourquoi elle est apaisée après la visite chez le taureau. Elle joue des scénarios amoureux avec ses sœurs avec des poupées aux jambes collées, puis le jeu perd son intérêt. Elle prononce le mot « fuck » à table pour décrire ce que Myrtle a fait avec un garçon sans se rendre compte de ce qu'il implique. En fait, c'est son innocence qu'elle met en avant, comme elle l'explicite au moment où, étudiante, elle rencontre John Money (*alias* John Forrest) : « I was not yet aware of sexual feelings although I no doubt experienced them, innocently not recognizing them. […] As for masturbation, it was a word of which I was ignorant and an act of which I was innocent » (*A*, pp. 238-9). Pour en mesurer la prégnance, il suffit de se reporter aux nombreuses images de l'innocence qui émaillent son œuvre, comme par exemple celle de l'arbre en fleurs dans « The sun shines all day vulgarly » (*PM*, p. 21), ou celle des crocus aux visages innocents qui tentent de se tourner vers la lumière dans « Beginnings » (*PM*, p. 53). Ces occurrences de l'innocence sont à croiser avec celles de la culpabilité. Pour l'heure, l'antonyme de l'innocence n'est pas la culpabilité. C'est la connaissance. La première masturbation signe la fin de l'innocence en inaugurant le temps de la connaissance : « And of course I tried it. And childhood was suddenly long long ago for I *knew* and I couldn't return to the state of not knowing and the remaining curiosity was, How might it be if one never knew? » (*A*, p. 239). De quelle connaissance s'agit-il ? Comme elle l'a dit plus haut, cette connaissance est pour Frame une re-connaissance, ce que l'on peut interpréter comme la ré-émergence des sensations de plaisir refoulées. Il est

possible que ce « *knew* » intransitif et en italiques soit la compréhension après-coup, lors des premières masturbations, de sensations éprouvées plus tôt dans l'enfance et non interprétées comme du plaisir.

Nous avons une description on ne peut plus précise de l'état de la sexualité de Frame au moment de la rencontre avec l'amant d'Ibiza, car elle se trouve devant la difficulté d'expliquer comment cela se fait qu'elle ne soit plus vierge tout en n'ayant pas eu d'aventures amoureuses, difficulté qu'elle résout en restant vague sur ces supposées expériences : « when Bernard asked if I were married, I said no, but, unwilling to reveal myself as sexually but not technically a virgin, I gave dark hints of liaisons of former days » (*A*, p. 412). A ce moment-là, elle n'est donc plus vierge techniquement, mais l'est encore sexuellement. Le premier terme ne pose pas de problème de compréhension, l'hymen a donc été déchiré, sang versé qui pourrait fort bien avoir été dissimulé derrière, et amalgamé avec, le symbolisme du sang sur la neige, et la réalité des règles. Mais comment comprendre qu'on peut être tout de même être vierge « sexuellement » ? Peut-être Frame dit-elle que ce qui n'a jamais eu lieu est un rapport sexuel complet, laissant le champ ouvert à tous les autres abus incestueux possibles. Ce que l'on peut dire, c'est que sur cette question, Frame fait plus que brouiller les pistes, elle donne délibérément des indications que le lecteur aura tendance à interpréter comme un manque total d'expérience sexuelle, comme lorsqu'elle est dans l'attente d'aller voir un psychiatre au Maudsley, et qu'elle veut raconter « sa version de l'histoire » (« my side of the truth »), elle écrit cette phrase concluant un chapitre : « In the meantime I found a job, a literary agent, and I bought an encyclopedia of sex » (*A*, p. 439). Cela donne l'impression de quelqu'un qui n'y connait rien au sexe et qui a besoin de se documenter sur les bases. Mais cela peut se lire aussi comme le premier geste conscient d'identification de l'origine de ses troubles, un premier pas vers la nomination des événements, ce qui cadre avec la description du traumatisme de Caruth[201], celui-ci ayant lieu en deux temps : un premier temps de choc préverbal incompréhensible, et un second de confrontation et de compréhension de son état de victime.

Venons-en à la seule relation amoureuse racontée dans l'autobiographie, et qui représente en quelque sorte le couronnement de la carrière œdipienne de Frame. Rappelons qu'elle a lieu avant la cure psychanalytique à Londres. Commençons par l'indice le plus évident : le véritable prénom de l'amant à Ibiza, nommé « Bernard » dans l'autobiographie est en fait George[202], ce qui est le prénom du père, dont l'état civil complet est « George Samuel

[201] *Unclaimed Experience, op. cit.*
[202] *Wrestling with the Angel, op. cit.*, p. 164.

Frame ». Dans l'autobiographie, les identités du père et du frère sont dissimulées dans un jeu d'appellations glissantes et de surnoms. C'est le second prénom du père qui est utilisé par la mère, « Sammy », qui l'appelle aussi « Curly ». Quant au frère, qui a reçu comme prénoms « George Robert[203] », il est désigné comme « Robert or Bruddie » dans l'autobiographie (*A*, p. 7), son surnom de « Geordie[204] » étant totalement effacé. Le travail de détective qu'impose le jeu de miroirs des noms propres nous indique une opération de dissimulation patente. Le fait que le nom de famille de l'amant soit « Parlette » est une sorte de parachèvement. Frame, connaissant le français, a pu être sensible à cette allusion au langage dans le nom de son amant.

Tout à fait au début de la narration de la relation amoureuse se trouve un élément totalement cryptique, qui ressemble à un lapsus calami : « I felt nervous. 'What work do you do ?' I asked, remembering that Edwin had said something about Bernard helping to bring Freud into Spain by working on the oil pipeline in Northern Spain » (*A*, p. 409). Nous n'avons aucune explication sur l'association improbable entre Freud et la construction de pipelines. Dans la logique sémantique, le mot confondu par Frame avec « Freud » pourrait être « fuel ». Nous ne pouvons que constater le surgissement du nom de Freud, comme un signal involontaire pour orienter notre lecture.

La fascination entre les futurs amants est immédiate. Pour Janet sa voix a le même effet que le chant des sirènes sur Ulysse : « a rich voice that sounded like chords of music to my already enchanted ears » (*A*, p. 409). L'homme est également décrit comme étant dans un état second, même si cet effet est attribué à la prise de stupéfiants : « his eyes […] looked slightly glazed and mad » (*A*, p. 409). L'homme lui propose d'aller se promener vers un endroit appelé « Figuretti's ». Le mot connote l'image, la figure, et celle que nous décelons, c'est celle du père, pour toujours hors d'atteinte des manœuvres œdipiennes : « during the rest of my stay on the island I never discovered the nature or meaning of Figuretti's » (*A*, p. 409). En effet, comme nous le verrons avec le cas d'Anaïs Nin, la satisfaction n'est jamais au rendez-vous des relations incestueuses. Pour une femme dont l'Œdipe resté fixé sur le père, la vie amoureuse peut consister en une vertigineuse quête de l'autre, multipliant les relations amoureuses sans jamais, et pour cause, y trouver la satisfaction qu'elle cherche. Frame a parfaitement l'intuition de cette quête sans fin : « At times I thought it was a café on the beach, then I thought it must be a bay, or a patch of sky. » (*A*, p. 409). Et il s'agit bien d'une recherche de satisfaction : « Once Bernard pointed to a café, a group of buildings, the church, the sky. 'Look' he said, satisfied, 'there's

[203] Site de généalogie en ligne, Geni.com, consulté le 20/04/2020.
[204] *Wrestling with the Angel*, *op. cit.* : surnom référencé p. 570.

Figuretti's'». On peut en déduire que l'homme, lui, a bel et bien trouvé sa satisfaction dans la relation sexuelle. Pour une fois, la narratrice préfère ne rien savoir de ce lieu mythique, en rajoutant même une coquetterie adverbiale : « Strangely, I cherished my ignorance and never inquired. » (*A*, p. 409). Que les manœuvres de l'inconscient œdipien pour parvenir à leur but restent in-sues n'est en rien étrange. La non-connaissance est la garantie de l'accomplissement du désir œdipien.

Les symboles sexuels abondent autour d'eux. Ce sont les mêmes lors de leur première promenade et quand elle se décidera à sauter le pas : des cactus se dressant comme des armes coupantes pour la partie mâle, « a grove of tall cacti with their calloused spiked palms upward » et des grottes pour la partie féminine : « Bernard pointed to the entrances of the caves » (*A*, p. 410). Elle repousse son prétendant dans un premier temps, avant de céder à une impulsion irrésistible, un matin au réveil : « like the place on earth where the giant has lain, the memory of Bernard left its deep print and waking one morning with the haunting thought that I […] might never have another such experience » (*A*, p. 414). L'occasion est trop belle pour l'inconscient, elle est irrésistible. Nous pouvons reconnaître la figure du père dans ce géant[205] qui repose dans la mémoire de sa fille et qui y laisse son empreinte inoubliable. Le fait que cela se produise au réveil montre à la fois l'action de l'inconscient pendant la nuit, et le pouvoir hypnotique du rêve et de son désir d'accomplissement. Elle se met en route et traverse à nouveau les deux forêts de symboles, en y ajoutant pour faire bonne mesure celui des maisons sans fenêtres (« windowless houses »). Cette fois-ci elle ne voit pas les virevoltants (« tumbleweed ») qui, durant la première promenade, symbolisaient encore sa liberté, perdue dans sa quête hypnotique. Par transmission maternelle, la narratrice sait que le rôle de la femme est nourricier, elle a donc apporté de quoi petit-déjeuner, avant de passer au but réel de sa visite : « And then Bernard was slowly undressing me and I was unbuttoning his buttons and we both knew this was the reason for my visit » (*A*, p. 415).

Claire Bazin décrit ce moment de la première expérience sexuelle complète de Frame comme un moment où le Moi devient un autre, expérience qu'elle attribue à la double focalisation de l'autobiographie : « another instance of othering of the self[206] ». Elle explique en critique littéraire le dédoublement (« double stance ») entre « Janet » et « Frame » comme une lucidité rétrospective : « Frame never loses her ever-acute lucidity: in her usual ironic way,

[205] Ostensiblement, il s'agit peut-être d'une référence aux légendes du « Dreamtime » des Aborigènes australiens, expliquant la géographie par l'empreinte d'animaux géants (les rivières, trace d'un serpent, les vallées, trace d'un géant, etc.).
[206] « Sea, Sex and Sun, Janet Frame's Experience(s) in Ibiza », *op. cit.*

Frame the narrator relates the story of Janet the character. » Bazin montre en particulier l'éloignement et la dissociation que produit l'adresse au lecteur (« picture me »). Nous pensons qu'il existe également dans cet épisode un autre clivage, d'origine œdipienne, car l'expérience prend ensuite des tonalités nettement oniriques. Frame compare le pénis en érection de Bernard à un colombier :

> I continued to stare at the red roofed dovecote full of white doves ready to fly into the sky and never return; and I was the sky; and how strange that was, I, with all my conversation during our walk, about the 'men in my life' was having a first experience and only I knew. And there was Bernard, suddenly two beings, himself and the manikin that resembled a dovecote. (*A*, p. 415)

Pour Bazin, la description de ce colombier est une dissociation qui témoigne d'une descente dans le bathos : « a kind of realistic anticlimax, which may again aim at emphasizing the split between the actress and the narrator[207]. » Bazin relève le sentiment d'aliénation ressenti par Frame (« when we were together, he became not himself and I became not myself »). Nous pensons qu'il s'agit là d'un phénomène plus profond que la simple distance ironique de l'autobiographe. Ces « autres » sont les acteurs du scénario de l'Œdipe en train de jouer le drame

De plus, Frame, au moment de l'acte sexuel, voit Bernard se diviser en deux. Lui-même et son pénis en érection forment deux entités séparées. C'est comme si son sexe devenait une entité détachée de lui. À notre sens, ce phénomène dissociatif n'est guère étonnant, puisque Frame est en fait en train de coucher avec l'image de son père. Ceci se confirme avec la comparaison qu'elle emploie pour exprimer sa déception quand son amant produit des préservatifs un peu trop prestement : « why is he so prepared, carrying them about like indigestion tablets ? » (*A*, p. 415). George Samuel Frame en effet souffrait de maux d'estomac, prenait souvent des médicaments, et finit par mourir d'un ulcère. Notons également que Frame insiste sur le fait que ce rapport sexuel constitue pour elle une première fois, ce qui reste compatible avec l'hypothèse d'un inceste sans rapport sexuel complet.

Carole Labédan explique ce phénomène de dissociation qui se produit chez les filles incestées au moment de la relation sexuelle par un manque de « contenance » du père. Nous comprenons également que la recherche d'un point de vue propre, préoccupation éminemment framienne, provient de cette faillite paternelle.

> Dans les états proches de la psychose, la sensation de fragmentation est très présente : la personne se sent possédée, sans conscience d'un point focal qui permettrait une

[207] *Ibid*.

> convergence, un rassemblement du ressenti, un point de vue du sujet. C'est souvent au moment où le désir sexuel s'éveille et cherche un contact avec un autre être humain que les épisodes psychotiques se révèlent : dans ce passage de la vie où la force de la pulsion est énorme, si la possibilité de canaliser cette puissance n'est pas inscrite en l'être, il est très difficile de rester rassemblé, présent en soi-même et à l'autre. En cela, le père est véritablement un exorciste, lorsqu'il accomplit ce travail de contenir et d'orienter cette énergie, dont il est le représentant le plus emblématique dans la famille. A la fin du conte de *Peau d'Âne*, la fille n'est pas devenue folle, le père a renoncé à sa folie[208].

Ensuite, le couple sort faire une promenade et Frame va chercher un colis envoyé par Patrick Reilly, le substitut de père tyrannique qu'elle s'était trouvé à Londres. La dégustation avec son amant des boîtes de corned-beef qu'il lui a envoyées[209] représente le maximum de satisfaction dont elle fera part au sujet de cette expérience : « I savoured the feeling of transgressing as Bernard and I lay in bed making love and later eating our corned beef and French loaf » (*A*, p. 416). La transgression est effective, même s'il ne s'agit pas de celle de la bienséance, comme l'indique Frame, mais celle de l'interdit de l'inceste. L'amant quitte l'île après une quinzaine de jours de « romance ».

1.4. L'enfant avorté du fantasme incestueux

Ayant quitté Ibiza et se trouvant enceinte des œuvres de son amant, Frame pense à sa grossesse en termes de « reproduction », imaginant ses propres caractéristiques physiques ou celles de son amant (« a replica of Bernard », « myself reproduced » (*A*, p. 425)), ou encore celles de leurs ancêtres s'imprimant dans le bébé à venir. Les sentiments de Frame reflètent l'ambivalence fondamentale de son désir : « I hoped and denied my hope and grew increasingly fearful and pleased at my condition » (*A*, p. 426). Il est intéressant de constater comment elle sort d'un rêve « conscient » pour ainsi dire (« such romantic dreams were soon dismissed ») sans sortir de la condition hypnotique dans laquelle elle se trouve. Simultanément, elle tricote pour le futur bébé et fait preuve d'« inconscience » en courant la montagne, pourtant hérissée de panneaux indiquant le danger (« vaguely wondering about the signs 'Perigo, Danger, Avalanches' » (*A*, p. 426)). Comme toujours chez Frame, c'est le symbole qui vient à la rescousse : c'est en changeant une ampoule pour y voir plus clair que se produit la fausse couche.

> Blood flowed, reminding me of that first time it had flowed, in the daffodil, snow, World War and birthday time in Oamaru. The blood was bulky. I collected it in a towel and flushed

[208] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 139.
[209] Remarquons à ce sujet l'effacement de la participation active de Frame au maintien de leur relation : s'il a envoyé ce colis, c'est qu'elle a dû lui donner son adresse à Ibiza, ce qu'elle ne mentionne nulle part, se contentant de le présenter comme un importun. D'ailleurs c'est toute son activité épistolaire est qui passée sous silence, comme si elle voulait se présenter comme plus isolée qu'elle ne l'était en réalité.

> it down the lavatory, pulling the chain several times before it shredded (a quick horror-filled glance told me) and vanished. (*A*, p. 426-7)

L'enfant du fantasme œdipien a donc été éliminé par des manœuvres abortives dans une sorte de brouillard conflictuel, dans lequel les forces en présence ont livré bataille sur le terrain de la réalité (la difficile situation matérielle et sentimentale de Frame) et du fantasme de l'accomplissement du désir œdipien dont l'enfant représente la preuve et la punition.

1.5. La rivalité œdipienne au-delà de la mort de la rivale

Enfin, il est très frappant de constater que l'autobiographie contient un aveu simple et direct des sentiments œdipiens de Frame. Après une cure de cinq ans avec le Dr Cawley à Londres, elle rentre en Nouvelle-Zélande à la mort de son père, qui lui a laissé, fait troublant, sa maison en héritage, et ce, à elle seule. Ce geste peut être compris comme une tentative de réparation des dommages subis, tout comme une preuve d'attachement particulier, excluant sa fratrie, qui n'était pourtant pas à l'abri du besoin, son frère George (dont elle dit qu'il a eu moins de chance qu'elle dans la vie, c'est dire) et sa sœur survivante, June (mariée et mère de famille). La liste des rationalisations qu'elle donne dans l'autobiographie pour justifier son retour est impressionnante, comprenant entre autres le désir de fonder une tradition littéraire en Nouvelle-Zélande. Elle avoue ingénument l'opacité et la complexité de ses motivations : « Whatever my reasons for returning to New Zealand I knew I would try to make them sound as elevated as possible » (*A*, p. 497). En tout cas, la décision semble avoir déjà été prise par son inconscient quand elle va demander son avis au Dr Cawley : « Should I return? Perhaps I had already made up my mind » (*A*, p. 495). L'appel magnétique du lien œdipien ne s'ignore pas.

Arrivée dans la maison, elle découvre des lettres de la petite amie de son père, connue après la mort de sa femme, relation dont il n'avait jamais fait part à sa fille dans leur correspondance :

> As I read I found myself slowly assuming the role of my mother, feeling the shock of knowing that 'Curly' who never 'touched a drop of drink' had left *empty liquor bottles* in the house, that the love that so steadfastly bound him over the years had been cast aside for this 'cheap' relationship with someone obviously in search of a 'sugar daddy'. I then became the outraged daughter – how dare our father abandon us for this woman? How dare she try to replace our mother! (*A*, p. 514)

Ce passage est vertigineux, tant il entremêle toutes les dynamiques œdipiennes. Frame passe alternativement du rôle d'épouse (allant jusqu'à utiliser le surnom que la mère donnait au

père pendant l'intense période érotique de leur vie[210]) à celui de fille « outrée », sinon « outragée ». L'amour que le père eut pour son épouse est décrit par le mot « bound », évoquant un lien inamovible et strangulatoire. Et enfin, la petite amie ne peut avoir été qu'à la recherche d'un père, auquel est associée, comme dans l'autobiographie, la puissance de l'argent.

1.6. L'impossibilité de l'amour

Recontextualisons le premier mouvement amoureux de Frame. La persona de l'étudiante « no trouble, no trouble at all » se brise lorsqu'elle décide de partir purement et simplement de la salle de classe dans laquelle elle était sur le point d'être « inspectée ». L'événement, représenté dans son film par Jane Campion par une longue scène de fuite désespérée, est raconté sans aucun commentaire :

> I said to the inspector: 'Will you excuse me a moment, please?'
> 'Certainly, Miss Frame'
> I walked out of the room and out of the school, knowing I would never return. (*A*, p. 220)

C'est bien le moment de l'inspection qui provoqua la crise, le refus et la fuite. La réalité d'une carrière d'enseignante qu'elle rejetait à toute force était bel et bien là. Frame décrit l'événement comme une décision prise par son corps de se lever et de partir, sans délibération interne préalable et l'on peut parler d'épisode de somnambulisme, comme si une partie non consciente de sa psyché avait pris les commandes et que le mot déclencheur ait été celui d'« inspecteur ». Il y avait en effet beaucoup de choses à inspecter dans sa vie, mais une déviation tragique fut mise en place justement par John Money, qui lui conseilla quelques jours de repos (« a few days' rest » (*A*, p. 223) à l'hôpital de Dunedin, qui se transformeront en une dizaine d'années d'un parcours de cauchemar. Autorisée à rentrer chez elle, elle refuse en hurlant, dans l'incompréhension générale : « No one thought to ask me why I had screamed at my mother » (*A*, p. 225). Quand elle en sortit, elle eut sa première expérience d'analyse avec son jeune professeur devenu analyste improvisé, John Money, aux pratiques pour le moins contestables.

En effet, le premier amour de Frame fut aussi le premier jalon de son parcours psychiatrique. C'est John Money, dépeint dans l'autobiographie sous le nom de John Forrest. Son importance fut fondamentale dans le récit autobiographique framien et nous voulons lever le voile sur les options thérapeutiques désastreuses qu'il prit. A l'époque où Frame le rencontre, il n'est qu'enseignant de psychologie à l'université de Dunedin. Il quitte la Nouvelle-Zélande

[210]« They'd kiss and laugh together, and Mum would blush and smile and say 'Oh Curly' or 'Oh Sammy'» (*A*, p. 19).

pour aller faire des études aux USA, où il deviendra psychiatre, se spécialisant dans les questions de genre, affirmant que ce dernier est une pure construction sociale et éducative. Son nom est associé au traitement catastrophique qu'il infligea aux jumeaux Brian et David Reimer à partir de 1966. David n'avait plus de pénis à la suite d'une circoncision ratée. Money persuada les parents de le faire opérer pour en faire une fille, de lui administrer les hormones *ad hoc*, et de l'élever comme telle. Durant les rendez-vous ultérieurs, Money filma les jumeaux les forçant à mimer des actes sexuels, David prenant la position féminine. Money mentit sur le succès du traitement dans des articles qui ont assis sa réputation. Brian développa une schizophrénie, et se suicida en 2002. David, revenu à l'identité masculine, après une vie instable ponctuée de dépressions sévères, en fit de même deux ans plus tard. Pour faire bonne mesure, Money avait également des vues très tranchées sur la pédophilie, dont il considérait la pratique comme acceptable lorsqu'elle provenait d'un surplus d'amour parental. Pour lui, l'hétérosexualité, tout comme le genre, était entièrement une construction sociale. Tous ces faits n'émergeront pour la plupart qu'à la fin de sa vie active[211]. Il mourut sans être inquiété en 2006.

Frame s'enticha donc, à l'université, de cet homme dont l'avenir révèlera le « trouble dans le genre », pour reprendre l'expression de Judith Butler. Il s'improvisa analyste, pour le plus grand malheur de la jeune étudiante, qui, si elle se rendit compte que les erreurs de son analyste de fortune la condamnèrent à dix ans de cauchemar, ne lui en tint jamais rigueur, montrant par là même la force de ce transfert initial. C'est à elle-même qu'elle attribue la responsabilité du rôle de schizophrène qu'elle se mit à jouer : « Because I wanted these 'talks' to continue, I built up a formidable schizophrenic repertoire : I'd lie on the couch while the young handsome John Forrest, glistening with newly-applied Freud, took note of what I said. » (*A*, p. 237). Elle pointe le moment exact des paroles qui lui donnèrent une identité de schizophrène qui sera si difficile à décoller plus tard :

> He next made the remark which was to direct my behaviour and reason for many years. 'When I think of you', he said, 'I think of Van Gogh, of Hugo Wolf…' […] named as *schizophrenic* with their artistic ability apparently the pearl of their schizophrenia. (*A*, p. 237)

On ne peut qu'être frappé par la similitude du « pardon » des fautes, sinon de leur oubli, envers Money comme envers G.S. Frame. Peut-on y voir une conséquence de l'indomptable espoir d'amour de l'enfant œdipienne ? Elle restera en contact toute sa vie avec lui. Tout au long des années, ils se rendront mutuellement visite, et Frame lui donna même le prénom d'un

[211] John Colapinto, *As Nature Made Him: The Boy who was Raised as a Girl*, et le documentaire *Dr Money And The Boy With No Penis*.

des deux jumeaux, Brian, dans *Living in the Maniototo*, ce qui, au moment de la publication, était un hommage à son travail. Loin de l'image d'un amour à sens unique bâti sur un transfert psychanalytique, nous percevons la racine inconsciente à l'œuvre dans cette attirance envers un homme dont on peut supposer que les tendances perverses de pédophile restèrent inconnues de Frame, du moins très longtemps. Cette relation dont la consommation physique était impossible, est à mettre sur le même plan que la relation avec Bill Brown : le choix d'objets d'amour impossibles à cause de leur homosexualité (latente pour Money, assumée pour Brown). Quand elle le revoit à Londres, elle ne lui adresse plus son besoin d'amour, mais reste incapable de le confronter à sa responsabilité :

> The next day, John Forrest flew home to America, knowing we were now in a level state of uncomplicated friendship and would stay there. He was still perhaps unaware of many facts of my life and of the influence of his words spoken twenty years earlier: 'When I think of you, I think of Van Gogh…' (*A*, p. 471)

La dernière expérience amoureuse de Frame narrée par Michael King aboutit elle aussi à une impasse. En 1969, elle rencontre un artiste peintre américain et homosexuel, Bill Brown, et s'éprend de lui immédiatement : « I swoon over him[212] ». Elle pense en avoir fini avec les amours impossibles « [I'm] hooked on him, you know, really hooked. [I have] given up on all my cold inaccessible men…I'm on the warm side of life from now on[213]. » Frame se met immédiatement à lui écrire des lettres quotidiennement, dont la première souligne le côté onirique de la rencontre : « Well, it was a dream. Was it a dream[214] ? » Les lettres collectées dans *Jay to Bee* montrent un attachement intense, ainsi qu'une forte activité métaphorique et imaginaire. Elle se confie à une amie : la rencontre avec Bill Brown revêtait pour elle une importance extrême : « the chief experience of my life[215].» À une autre amie (homosexuelle), elle explique : « [Brown] has taught me a lot about myself, for I recognize in him the male counterpart of what I am, although he shares his life with a man as I would never share mine with a woman. In that, I suppose, I am outside both sexes[216]. » Les limites du masculin et du féminin sont dépassées dans une sorte de sexualité qui se place « ailleurs ». Après un unique weekend pendant lequel la relation fut consommée physiquement, le couperet tombe. Ainsi que King le décrit très diplomatiquement : « After Brown's weekend with Frame in Baltimore, he and [his partner, Paul Wonner] concluded that they were unable to offer her the degree of

[212] Lettre à John Money, *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 343.
[213] Lettre à Peter Dawson, *ibid.*, p. 344.
[214] Lettre à Bill Brown, King, *ibid.*, p. 344.
[215] Lettre à May Sarton, *ibid.*, p. 346.
[216] Lettre à Peter Dawson, *ibid.*, p. 346.

intimacy for which she hoped[217]. » Frame en prend acte, et envisage le suicide, très calmement : « I have already trained for death in that direction », « I shall be making decisions about whether I've lived long enough or can or want to continue[218]. » Si elle ne met pas fin à ses jours, elle prend la décision radicale d'en finir pour de bon avec sa quête amoureuse : « I closed down my love life, finished my relationship with my dear friends[219]. » Cette relation impossible avec un couple d'hommes rappelle la configuration triangulaire du complexe d'Œdipe soumis à l'interdit de l'inceste. Son échec signifie pour Frame purement et simplement la fin de la possibilité de l'amour, et peut-être même celle de la vie, ce qui dénote une fixation sur l'irremplaçable, le père.

La dernière étape de toute biographie est la mort, qui pourrait bien par une sorte de surdétermination ultime, celer une métaphore. Janet Frame mourut en 2004 d'une leucémie myéloïde, une affection dans laquelle le sang subit la prolifération de globules blancs. Ce qui est censé protéger, tue par invasion, ultime image de la contradiction qui est au cœur de l'inceste.

Notre étude, étape par étape, de l'autobiographie retrace un parcours œdipien qui semble sans issue. La fiction, pour sa part, explore différentes versions de l'inceste et de l'incestuel, fraternel, maternel, symbolique, aux issues tout autant fatales, que ce soit dans la mort ou la folie.

2. Scénarios incestuels dans les romans

Nous avons donc mis au jour le parcours œdipien, incestuel et symboliquement incestueux qui était jusqu'à présent passé inaperçu dans le texte autobiographique de Frame en procédant à un travail d'excavation psychanalytique à partir des indices textuels. Quand nous abordons les textes fictionnels, nous constatons que c'est Frame elle-même qui fait ce travail car elle y explore différentes variations de ces scénarios, tout en évitant d'être trop explicite, ce qui nous permet de comprendre pourquoi ils n'ont pas été repérés par la critique classique. Dans ce sens, l'entreprise de dissimulation framienne fonctionne parfaitement. Quand on sait quoi chercher, grâce au décryptage de l'autobiographie, il apparaît que ses textes fictionnels suivent

[217] *Ibid.*, p. 363.
[218] Lettre à Brown et à Wonner, *ibid.*, p. 364.
[219] Lettre à Frank Sargeson, *ibid.*, p. 363.

le modèle de *La Lettre volée* de Poe, nouvelle dans laquelle la lettre innocente n'est pas ce qu'elle semble être[220], elle a été substituée à une autre, incriminante.

Les différentes variations oedipiennes, incestuelles et incestueuses que Frame décline dans différents romans sont une relation frère / sœur, un couple avec une grande différence d'âge et un inceste mère/fils. L'exploration la plus poignante du traumatisme est faite dans *Faces in the Water*, roman dans lequel la figure cachée du père est vue comme la cause des troubles mentaux que présentent les femmes enfermées dans l'hôpital psychiatrique.

2.1. L'inceste fraternel : deux enfants perdus

The Edge of the Alphabet est un roman où la transposition fictionnelle de la famille Frame est la plus directe, George se plaignant à sa sœur dans une lettre signée « Toby »[221] que les gens l'appellent désormais du nom du personnage du roman. On découvre ainsi une constellation familiale symétrique, avec d'une part l'abus physique subi par les filles aux mains du père, et d'autre part l'abus psychique perpétré par la mère sur son fils, ces deux types de relations imprimant des dégâts incestuels indélébiles aux psychés des enfants. Le dégât principal est le sentiment de déconnexion d'avec les autres, le sentiment d'être une « tribu perdue », selon le titre du roman que Toby n'écrira jamais.

L'intérêt de ce roman est qu'il examine symboliquement la situation d'un frère et d'une sœur, situation différente dans la diversité des effets opérés par le terrain incestuel, mais similaire dans la destruction de vie qu'il opère. Toby et Zoe sont des inconnus l'un pour l'autre, mais le texte décrit une attirance incestueuse. Pour Toby, l'amour pour ses sœurs et l'attirance pour une autre femme se confondent. Sur le bateau qui les emmène en Angleterre, Toby avise tout d'abord un couple qui danse : « I know them, Toby thought. They are brother and sister » (*EA*, p. 83). Il voit ensuite Zoé, qu'il identifie et qui est décrite précisément, mais le nom qui vient à son esprit est celui de la femme qu'il désirait épouser : Evelina. Il s'assied à côté d'elle et demande : « Are you my sister? » (*EA*, p. 83). Zoé, elle, pense qu'il ressemble à un marin, ce qui l'assimile au marin qui l'a embrassée. A la fin du roman, arrivée à Londres, elle est formelle : « And one day […] I met Toby Withers in Hyde Park. We are brother and sister in narrow alleyways » (*EA*, p. 239). Le mot « narrow » décrit bien l'atmosphère étouffante des familles incestuelles, et les identifications amant / frère et amante / sœur sont clairement établies.

---

[220] Nouvelle commentée par Jacques Lacan dans *Écrits*.
[221] *Wrestling with the Angel*, *op cit*., p. 197.

Les deux parents et leur effet strangulatoire sur leurs enfants sont réunis dans la phrase « life line, umbilical cord, fishing line, trip wire, strangling rope » (*EA*, p. 214), la mère étant bien sûr représentée par le cordon ombilical et le père par son accessoire dédié, la canne à pêche. Le roman est donc bien une diatribe contre les deux parents, qui, par leurs relations névrotiques d'emprise sur leurs enfants, les ont rendus inaptes à la vie. La vision que Frame a de la famille est ici systémique, puisque c'est en quelque sorte l'écosystème de la famille qui est vu comme malfaisant, et générant des enfants « perdus », incapables de vivre et d'être heureux. Leur nom de famille (« Withers ») les voue à la mort, comme un arbre (généalogique) dont les branches meurent, se dessèchent et ne portent pas de fruit[222]. La condamnation est générale, ne pointant pas un membre de la famille en particulier, ce qui viendra par la suite. Les symboles sont si discrets qu'il faut une connaissance de toute l'œuvre de Frame pour les comprendre. Mais le message, la dénonciation de liens incestueux, est déjà là, clair et cohérent.

2.2. L'inceste symbolique entre générations différentes

Une autre version symbolique de l'inceste, décrit en focalisation interne de la victime, se trouve dans *Living in the Maniototo.* Après le portrait du premier mari de la narratrice aux pulsions incestueuses (« trying to put his hand up [his daughter's] skirt and even trying to seduce his son », (*LM*, p 19)), le roman comporte une image complexe de l'inceste, sous les traits du couple Zita / Theo. Les noms sont significatifs : une étymologie de Zita est « petite fille », et Theo, c'est Dieu.

Theo, professeur d'université spécialiste de l'érosion (qui est une autre façon de détruire des territoires), a 57 ans quand il rencontre Zita, étudiante de 17 ans, immigrée de Hongrie, ce qui la place dans le pays des vampires, trope pratiquement indécelable. Mais rappelons que dans *The Rainbirds,* le père est en quelque sorte un mort-vivant, ce qui est confirmé par sa grande pâleur et sa peau froide, attributs plusieurs fois répétés dans le roman (pages 7, 11, etc.). C'est un élément totalement indéterminé et opaque à la fois grammaticalement et sémantiquement qui est à l'origine des pratiques vampiriques : « 'it', the thing that had happened […], drawing all his warmth from him, as a vampire sucks a man's life blood » (*TR*, p. 93). De plus, cette comparaison sous-jacente préfigure le choix des Carpates, lieu de résidence de Dracula, sorti de l'imagination de Bram Stoker inspiré de « Vlad l'Empaleur », comme endroit à la fois proche et lointain dans le dernier roman de Frame. Nous repérons deux variations sur le thème de l'entité suceuse de sang. C'est la sangsue (« The Leech », *GB*, p. 71)

[222] Au moment de l'écriture de *The Edge of the Alphabet*, le frère n'avait pas encore d'enfant. Sa fille unique, Zarene Rose meurt à l'âge de dix mois, en 1966.

et, dans la tradition de John Donne[223], la puce dans « The Flea » (*GB*, p. 75), qui s'immisce dans des parties intimes :

> Fleas are fleas,
> Because they do as they please,
> They hop, do not sneeze,
> And suck blood
> From places where it is rude
> For a flea
> To be.

Françoise Héritier décèle dans les légendes du vampire le désir que celui-ci tombe en décomposition, revienne à l'état de squelette, et donc « retrouve son ancestralité[224] ». La raison en est que dans ces systèmes de représentation, les os sont considérés comme des capsules contenant la semence. Dès lors :

> On comprend que le culte des ancêtres soit toujours un hymne à la génération, à l'immortalité en soi, comme disent les philosophes, et non pas pour soi, comme le mettent en scène les mythes de dévoration, ou tentent, perversement, de le réaliser les passages à l'acte incestueux[225].

Les paroles de Theo ne pourraient être plus claires : « she is often mistaken for my daughter. She is mine » (*LM*, p. 160). Il se dit prêt à tuer tout homme entrant dans leur maison : « I discourage her acquaintance with any other man. » En écho, Zita renchérit : « Theo says, in fun of course that I am his child » (*LM*, p. 168). Le « père » a le droit de vie et de mort, car il a donné la vie : « where one has given life one may have the right to give death by having a *stake* in the person's heart » (*LM*, p. 169). Le mot stake, en italique, fait penser au pieu qui est capable de transpercer le cœur d'un vampire, sorte de parasite suçant le sang. Et n'oublions pas sa forme phallique, comme toutes les autres armes employées par le père. De plus, il y a toute une série de métaphores autour du concept de parasite dans le texte (host / guest). L'âme de Theo est mise à nu dans un poème qui explique qu'il est obsédé par la destruction et l'ulcération de la terre (*LM*, p. 174). Comme souvent, le père est associé aux toilettes, ici à la constipation (*LM*, p. 185), qui est une sorte d' impuissance anale, que l'on pourrait voir comme une vengeance de l'autrice. Zita étant une immigrée pauvre, la situation comporte des avantages matériels pour elle, ce qui est exprimé par l'image de la poupée, déjà présente dans les œuvres précédentes : « she found it not too unpleasant to be possessed like a human doll, to be given whatever clothes

[223] John Donne, « The Flea » : l'argument principal repose sur le mélange des sangs des amants dans le corps de la puce.
[224] Françoise Héritier, *De l'inceste*, *op. cit.*, p. 20.
[225] *Ibid*. p. 21.

and jewels she desired » (*LM*, p. 216). D'autres symboles framiens sont réactivés : elle se voit comme une fleur s'accrochant à l'écorce d'un arbre mort :

> She would be like that blue flower […] *morning glory*, clinging to the bark of the tree that gave it support, although the tree itself was dead, leafless, headless, without branches. […] Abruptly disarranging herself from the pattern in the sun frame, she ran out to meet him, brushing by the morning glory that grew by the path and glancing at it as at a stranger. As for the dead tree which it embraced, she ignored it, and ran to the car. (*LM*, p. 226-7)

Le complexe d'Œdipe la rend aveugle car elle ne voit pas les avertissements sur son chemin quand son mari revient. L'implication personnelle de l'autrice se trouve ici dans le mot « sun frame », condensé de la malédiction familiale.

2.3. L'inceste maternel : qui est le prédateur ?

Il nous faut tout d'abord souligner à quel point les images de *A State of Siege* lient la mère presque consubstantiellement au père. On pourrait dire que l'inceste est une hydre à deux têtes. Pour qu'il ait lieu, il faut un criminel et un acolyte qui lui laisse le champ libre en collaborant mentalement, sinon activement, qui soit ce que les Anglo-Saxons appellent « an enabler ».

Dans *The Edge of the Alphabet*, la mère est tenue pour responsable des troubles caractériels de du fils qu'elle chérit, et de ses échecs répétés. Le cas de Toby dans ce roman s'apparente à celui du narrateur de *La promesse de l'aube* de Romain Gary, roman autobiographique dans lequel la mère du narrateur lui prédit un avenir brillant, dans des fonctions comme celle d'« ambassadeur de France ». C'est exactement la position dans laquelle Toby se voit, et le filtre de la voix narrative est ironiquement pathétique : « Toby smiled. I am an ambassador. I present the credentials of my loneliness. Will you attend my party at the Embassy? » (*EA*, p. 32). L'adjectif qui qualifie le mieux Toby est « entitled », qui n'apparait qu'à la page 178, mais qui irrigue tout le personnage. Typiquement, cela se traduit par des prétentions territoriales : il envahit et annexe les territoires de ses sœurs. Enfant, il se proclame le propriétaire de tout ce qui l'entoure, et prétend faire payer un loyer ou des taxes diverses sur tout ce que font ses sœurs (*EA*, p. 33). Quelques pages plus loin, il est totalement souverain : « I, Toby, leave to attend my ceremonial crowning ». Comme G.S. Frame, il est sujet à de violentes colères et détruit le plaisir de jouer de ses sœurs, en renversant brutalement leur dinette (« smashing the dolls' tea set », (*EA*, p. 38)). Le résultat de la mégalomanie maternelle est le même dans les deux cas : « Avec l'amour maternel », écrit Romain Gary, « la vie vous fait à

l'aube une promesse qu'elle ne tient jamais[226]. »» Le bonheur est impossible. Toby traine sa misère tout le long du roman.

Dans l'autobiographie, Frame met en scène les ravages produits par l'amour toxique entre son frère et sa mère, qui se poursuit même après la mort de celle-ci. Le véritable « Bruddie » s'imaginera longtemps avoir le même talent littéraire que sa sœur, estimant que si aucun éditeur ne voulait de ses romans, c'était à cause de l'orthographe[227], illusion entretenue par sa mère, et répétée dans le roman. La mère dans le roman est persuadée que son fils, épileptique, énurétique, sans éducation ni culture, vivant toujours chez ses parents, peut devenir écrivain, en dépit du bon sens : « Toby, many of the great writers were poor at spelling » (*EA*, p. 11). En échange de son soutien inconditionnel, elle compte bien rester la seule femme de sa vie : « 'I will marry Evelina' / 'No, no, Toby, a great man never forgets his mother' » (*EA*, p. 56). L'attachement de Toby à sa mère garde des séquelles de ce terrorisme affectif. Il est teinté de ressentiment. Le mot qu'il utilise le plus pour qualifier sa mère est « witch », sous la forme d'une pieuvre à laquelle il ne peut échapper (« witch octopus », (*EA*, p. 48)) et il dénonce son ingérence dans son intimité cardinalice : « you old witch, you invading bacterium […] how dare you intrude in the secret places of my purple robe! » (*EA*, p. 47).

The Adaptable Man s'inscrit dans le besoin de mise en scène de Frame, le besoin de raconter une histoire pour expliquer les tenants et les aboutissants de l'acte incestueux, en identifiant les responsabilités, en particulier celle de la mère. Greta y est montrée comme collaborant inconsciemment à l'inceste que va commettre son fils. Ses fantasmes de possession la rendent responsable de son passage à l'acte. Se sentant dépossédée de son fils envoyé en pension, elle découvre combien elle pensait qu'il lui appartenait : « She was surprised to discover that in her secret dreams the treasure and reward of a son had always belonged entirely to her » (*AM*, p. 86). Il s'agit là d'un concept-clef, la véritable racine de l'inceste selon Frame. L'autobiographie comporte plusieurs épisodes qui dénoncent la possession d'un être humain avec l'excuse de l'amour[228]. Dans le roman, sa petite amie et sa mère se disputent la possession d'Alwyn, qui s'accommode fort bien de cette rivalité. Il est symptomatique que ces revendications aient la forme d'un liquide répandu (« spilled ») et que ce qui est revendiqué, c'est la connaissance des pensées d'Alwyn :

[226] Romain Gary, *La promesse de l'aube*.
[227] *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 211.
[228] Pour mémoire, la tante qui s'attribue les bébés de Lottie, les aînés qui se disputent la possession des bébés, la « territorialité » des amitiés humaines.

> While Jenny and Greta spilled sentences beginning 'He is', 'He does', 'He used to', 'He thinks', Alwyn drank his tea in the silent amusement and slight annoyance of one who is suddenly an item of property, a possession to be described, valued, bought, sold. The more Jenny and Greta talked, Alwyn noticed with satisfaction, the more the price went up. (*AM*, p. 49)

Un autre personnage montre que la possessivité entre parent et enfant peut être réciproque, surtout dans le cas d'une mère et d'un fils unique : « as her only son Lex knew that his mother had belonged to him » (*AM*, p. 210). La mère sait se rendre irremplaçable : « Sometimes he wished he had never married, for though Dot was well-trained and a help with the milk round, she could not massage his back as well as his mother could » (*AM*, p. 41). Derrière « massage his back », on entend « massage his ego ». Après avoir montré dans *The Edge of the Alphabet* que l'amour possessif d'une mère ruine la vie de son fils, Frame franchit une autre étape en montrant que cet amour est responsable des visées incestueuses de ce dernier. D'ailleurs Greta exprime parfaitement la sensation de répétition liée à la névrose : « 'Oh God', Greta said, ' I wish life were not merely a series of echoes!' » (*AM*, p. 48).

Nous voyons que Greta désire clairement être à la place de Jenny, la petite amie, puis épouse de son fils : « Greta envied Jenny » (*AM*, p. 93). Le plus étrange, ce sont les pensées dans lesquelles elle prémédite l'inceste. L'acte n'a lieu qu'au chapitre 19 et elle pense déjà au chapitre 13 à son fils Alwyn de façon incestueuse, en imaginant avoir un enfant avec lui : « I am forty-seven. It is not unknown for a woman of my age. He is not human. Aisley loomed. She tried to forget about Alwyn » (*AM*, p. 88). Cette qualification d'Alwyn comme n'étant pas humain est très frappante, quand on pense au père incestueux comme étant un mort-vivant (Geoffrey Rainbird) ou aux humains classés comme animaux dans le roman le plus explicite sur l'inceste (Milly dans *Intensive Care*). C'est comme si l'inceste mettait ses protagonistes au ban de la société humaine. Alwyn est d'ailleurs associé à l'esclavagisme, négation de l'humanité de sa victime, quand il trouve une affiche de vente d'esclaves (*AM*, p. 112). C'est comme téléguidé par un rêve qu'Alwyn va la rejoindre dans la cabane de jardin : « with a dream-like urge, re-enacting his boyish ritual, Alwyn came to the garden room. He opened his door and saw his mother lying with the green rug over her, her face pale, her eyes closed, dead » (*AM*, p. 131). La femme qui va subir l'inceste a toutes les apparences de la mort. Renforçant le qualificatif de « non-humain », les bras du fils-incesteur sont comparés à des pelles mécaniques :

> [His limbs] seemed to operate beyond his body like those great mechanical shovels and jointed steel arms that lean and turn and grasp far in the sky; far from the center; you gaze

> up at them in wonder; they glint in the sun, dazzling your eyes, then heave slowly toward the earth. (*AM*, p. 132).

La « robotisation » de l'être humain en dévoile l'inexorabilité, « beyond his body » exprime une sorte de pouvoir surnaturel, « grasp » exprime l'avidité, « far from the center » le déséquilibre, et enfin le reflet du soleil sur l'acier rappelle le père. Le point de vue est celui d'un être vulnérable voyant fondre sur lui un engin de mort. Justement, le véritable point de vue est perdu : « He had set himself immovably in the door of somewhere – where? – and was blocking the light and the view – which view? » (*AM*, p. 132). Un peu plus loin, avant qu'il ne fonde sur elle, Greta lui rappelle sa place dans la famille, et sa filiation : « I'm your mother, Alwyn', she said, in a trance » (*AM*, p. 132), ce qui sonne comme une formule magique qui rappelle les sorcières shakespeariennes. C'est en vain, sa volonté et sa personnalité, son « point de vue » sont abolis : « She had not tried to stop him. She wished she had a view from somewhere » (*AM*, p. 133). Ce que la jeune Janet ressentait comme la vibration de la vie, le fait de pouvoir « décider » et d'avoir une « destination » (*A*, p. 37) est aussi anéanti : « The air seemed empty, without destination » (*AM*, p. 133).

L'acte sexuel de l'inceste n'est pas décrit. Il constitue un trou dans la narration, encore plus béant que l'ellipse des années en hôpital psychiatrique dans l'autobiographie. Christiane Rochefort, en écrivant *La porte du fond*, a élargi ce trou à la longueur d'un roman entier. Ce texte, tout comme ceux de Frame, ne décrit jamais les attaques incestueuses du père sur sa fille, mais l'exprime par des métaphores, comme celle du vase, non pas cassé, mais « banalisé[229]. » De plus, elle formalise la béance qui menace de l'engloutir :

> Ce n'est pas honorable pour un aspirant à la Sagesse d'être plein de trous. Sans parler des chutes dedans, à répétition. Donc je localisais le trou. Facile : entre « avant » et « après ». Je m'en approchais, je me penchais dessus , et – en marche arrière à toute vapeur. Nausée. Je ne voulais pas. Non, pas une seconde fois. Les trous sont plus confortables que la Connaissance[230].

La réaction de Greta après l'acte est contradictoire, elle sanglote et en même temps entoure son incesteur de ses bras, ce qui exprime bien la confusion des sentiments. Quand son fils / incesteur est parti, elle n'arrive pas à se confronter à la vérité, la nature profondément égoïste de l'acte qu'il a commis : « she was still too deeply tired to accept the distasteful truth : that what he had done had been an impulsive, desperate attempt to preserve his own life, rather than restore, rekindle hers » (*AM*, p. 133). Cette vérité si difficile à accepter, c'est que

[229]« – Et qui te l'a cassé ton vase ? me demanda Ari. […] – Pas cassé, banalisé. », Christiane Rochefort, *La porte du fond*, pp. 118-119.
[230] *Ibid*., p. 56.

l'assaillant incestueux ne donne pas la vie à sa victime, il tente de se la donner à lui-même. Le fantasme d'auto-engendrement est partagé par les deux protagonistes. C'est ce qui est nommé « circuitous love » (*AM*, p. 151), un amour en circuit fermé, ce qui est la caractéristique de l'inceste. La victime désire produire un fruit comme un arbre en produit un, et l'assaillant cherche à se donner un supplément de sa propre vie. Tout le roman peut être considéré comme un rejet de l'autre, comme l'a exprimé Marc Delrez : « the larger conspiracy against otherness which the novel brings to light[231]. »

La vie de famille reprend comme avant, à part le regard de l'incesteur qui rappelle la souillure (« the midnight stain spreading in his eyes when he looked at her » (*AM*, p. 137)). Ce qui fait exister le crime, c'est la négation : « Ailsey sat poring over the *Church Times*, and when he glanced up to speak to her, he did not say suddenly 'Ha, I know it, your secret is out!' » (*AM*, p. 137). C'est aussi par la négation que Frame dénonce la manipulation mentale, reprenant l'image de l'engin mécanique : « [Russell] did not say, 'Ha, I've guessed it, Greta. I know. Nevertheless' – pressing his foot subtly on that old fashioned mechanism that operated the dangling-armed drill that bore into her brain – ' I forgive you, my dear.' » (*AM*, p. 137).

Précédemment, avec le détour d'une double négation, elle pense à avoir un enfant sur le tard, un enfant de son fils : « It is not unknown, she said to herself again. I can't think that I've sinned. It will be long and difficult. I may die. The news will spread. He will be a little prince with wrinkled skin » (*AM*, p. 94). On comprend ici que son rêve est de concevoir un fils à son âge déjà avancé, peut-être comme dans la Bible, en tout cas comme dans un conte de fées. Après l'acte sexuel avec son fils, quand elle va voir son médecin, c'est avec espoir, et non angoisse (*AM*, p. 167). L'aspect réalisation de désir est confirmé à la fin du roman : « why had it all seemed so much like the fairy tale – the mother dead, the son in grief, the children covered with leaves like fruit being protected from the frost? » (*AM*, p. 263). Les enfants vus comme des fruits rendent l'inceste « naturel », une simple modalité de reproduction dans la nature. Dans le même passage, elle pense à l'enfant comme à un prolongement d'elle-même, la partie pour le tout, un morceau de son propre langage : « a child like one of these living synecdoches, metonymies, uttering their universal battle cries » (*AM*, p. 263). On en revient à ce sentiment que l'enfant appartient au parent, qu'il en est le fruit, et qu'il n'a donc pas de volonté, ni d'existence propre, comme le dit Hélène Parat quand elle parle de l'acte incestueux : « Dans

[231] *Manifold Utopia*, *op. cit.*, p. 157.

cet 'autoérotisme' particulier, l'objet est certes présent, mais il n'a pas valeur d'objet, il est une forme *d'appendice narcissique*[232]. »

Le chapitre 18 décrit l'endroit où se passa l'inceste, la cabane de jardin, dont la différence avec les lieux de contes et de mythes est répétée plusieurs fois, à l'aide de cette négation que nous identifions comme une marque de la narration de l'inceste : « it was not the shed featured in so many stories » (*AM*, p. 126). Dans cette forêt-là, il n'y a pas de main secourable : « It was not a shed [in which] the lights of the Searchers at last picked the huddled forlorn figures of the travellers » (*AM*, p. 126). Dans un poème inédit, le Mal a également un lieu, et la douleur est l'adresse où habite l'humain : « the something wicked in the bach[233] or the boatshed, / Torment is the natural human address » (*JFHOW*, p. 41).

L'incapacité de la victime à comprendre ce qui arrive est patente : « It happened here. Oh, the circumstances were different. Were they like those of myths and fables, there might have been some understanding : charms, mirrors, rescues, youngest daughters, only sons, withered crones – the formal ruinous patterns of the everlasting mythical family », (*AM*, p.127). Comme le prénom de la victime est « Greta », c'est-à-dire « Marguerite », on peut l'identifier à la fleur qui reprend forme humaine après l'avoir perdue (« the daughter who defies her mother and is changed to a wayside flower » (*AM*, p. 127)). Le nom de son mari, Russell, évoque le roux du renard[234] :

> The fixed (three-year, seven-year) period of punishment, of lonely wandering before the flower resumes its human shape, the hare becomes once again the eldest son, the conspiracies – foxes and sons against fathers, creatures from the pond who entice daughters from their faithful or faithless lovers; a mother's temptations, mysterious, menacing – If the bough breaks three times between midnight and dawn, then – the penalties were clear. (*AM*, p. 127)

On voit bien que la fonction rassurante des contes de fées n'opère pas : « it did not happen that way ; it was not that way at all » (*AM*, p. 127). Greta n'arrive pas à se rassurer en se disant que sa punition prendra fin. La victime n'a pas de modèle auquel se raccrocher, si catastrophique soit-il (« the formal ruinous patterns of the mythical family »). Le mythe et le conte de fées compris comme réalisation du désir œdipien par la petite fille ne tient pas ses promesses. La punition de Greta semble éternelle, comme est éternel le complexe d'Œdipe. Tout ce qu'elle peut faire, c'est accrocher une affiche des maladies des plantes, au-dessus des

[232] Hélène Parat, *L'inceste*, p. 84-5.
[233] « bach » (se prononce « batch ») désigne une petite maison de vacances ou de plage en Nouvelle-Zélande.
[234] Voir notre deuxième partie : le renard apparait aussi sous la forme du « volpone » du dernier poème dans *A State of Siege*, et c'est le titre du dernier poème de *The Pocket Mirror*.

pesticides censés les éradiquer : « It was comforting to return to a chartered world where the enemies could be located, stalked and destroyed » (*AM*, p. 129). Nous retrouvons là le besoin de se repérer dans un monde devenu incompréhensible, le protecteur étant devenu ennemi. Le réconfort vient d'une taxonomie claire séparant les mauvaises herbes des bonnes.

Un autre inceste fils / mère, symbolique cette fois, se produit dans la nouvelle « How can I Get in Touch with Persia? » parue dans le recueil *The Reservoir: Stories and Sketches*, qui montre le lien de causalité entre l'Œdipe, la maladie mentale et l'inceste. Le héros en est un jeune homme, désigné seulement par le pronom personnel « he », dont on apprend d'emblée qu'il souffre de symptômes schizophréniques et paranoïaques, qui sont directement corrélés à sa sexualité. Il écoute la radio : « he was selected to receive special messages. The sound waves eddied about him, touching his skin, the palms of his hands, caressing him, even underneath his clothing; he throbbed with messages » (*RSS*, p. 133). Sa personnalité a des affinités avec les machines : « he was interested in numbers and sympathetic to machines » (*RSS*, p. 133). Il aime rester le soir avec sa mère quand son père s'absente, et il se produit alors des phénomènes étranges. La mère est vue d'une façon hallucinatoire et effrayante comme une enveloppe à réutiliser :

> […] he would at times be overcome by a haunting fear at the sight of his mother's face and the used look of her skin as if someone in the Mail-Order Firm had charge of her, stamping wrinkled destinations upon her face in a crude impersonal way, as if she had changed into one of those dull-colored envelopes which are issued by the Post Office with the instructions, RE-USE, ATTACH FLAP AND RE-USE TO ASSIST ECONOMY DRIVE. (*RSS*, p. 135)

Comme dans le cas de Greta, on perçoit ici le désir du retour dans la matrice : l'utérus a d'abord servi à mettre au monde le fils, qui s'en sert ensuite pour son plaisir. La relation incestueuse fonctionne à l'économie, en exploitant jusqu'à la corde ses propres ressources, le plus souvent féminines. De plus, Frame montre que l'injonction à violer sa mère est ressentie comme provenant d'elle, comme un message écrit sur une enveloppe. Quand la mère du jeune homme meurt subitement, il se tourne vers son poste de radio amateur pour essayer de capter des messages : « he was talking to Persia and trying to understand the complexities of the strange new code » (*RSS*, p. 136). Il part au cimetière déterrer sa mère, il l'embrasse et lui dit : « I've never believed it; even when they wanted to search me to take my life away I never believed it. All the messages have proved it is not true. There is no death, now that I have solved

the mystery » (*RSS*, p. 138). Nous reconnaissons-là le désir d'immortalité que porte l'inceste[235]. Il ramène sa mère chez lui et branche des fils électriques sur le cadavre. Il envoie le courant, mais sa mère ne revient pas à la vie. Il est persuadé qu'il doit juste être patient. Il s'agit là d'un inceste symbolique rappelant la scène dans laquelle Alwyn veut « réveiller » sa mère qui dort, dans le fantasme masculin d'éveiller une femme à sa sexualité, présent dans le conte de fées « La Belle au bois dormant ». L'imagerie nous indique qu'il a atteint des couches préhistoriques de son être : « his head felt ancient, unearthed, like the skull of a mammoth. Drums beat in the sky; his skin was too tight, it would not fit » (*RSS*, 140). On finit par le découvrir à côté du cadavre de sa mère, en train d'essayer vainement de communiquer avec la Perse, quand, comme le dit ironiquement la voix narrative, dénonçant ainsi l'aveuglement du monde, qui ne voit l'inceste et la folie que trop tard : « the world, as it does in a feat of intensely interested arithmetic, put two and two together » (*RSS*, p. 140).

2.4. La folie, corollaire de l'inceste

Examinons à présent un autre scénario, celui qui fait le lien entre la sexualité incestuelle et la folie. Rappelons l'atmosphère saturée de sexualité animale dans laquelle baigna la petite enfance de Janet, dans un espace très réduit, comme celui des huttes de fortune scellées à cause du froid régnant à l'extérieur[236]. C'est la reproduction de cette situation, que l'on peut assimiler à une situation de séduction, plus tard dans sa vie qui provoque un nouvel internement.

> Have you ever been a spinster living in a small house with your sister and her husband and their new first child? Watching them rub noses and pinch and tickle and in the night, when you lie in the coffin-narrow camp bed that would not hold two people anyway, listening to them because you cannot help it? (*FW*, p. 55)

La narratrice donne des raisons étranges pour indiquer la causalité de cet internement :

> I was not a mosquito, nor a cricket, nor a bamboo tree, therefore I found myself, when it was full summer, lying in a gaily quilted bed in a spotless room called an observation dormitory in Ward Seven of Treecroft Mental Hospital, up North. (*FW*, p. 55)

La biographie de King indique que, dans la maison de sa sœur Frame se sentait niée dans son humanité, car les visiteurs parlaient d'elle à la troisième personne en sa présence, ce qui peut expliquer cette revendication de son humanité. Bien qu'il soit brouillé, nous voyons

[235] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 60 : « La princesse est belle comme sa mère, mais sa jeunesse et sa virginité donnent au roi l'illusion d'annuler le temps, *d'abolir la mort*.[…] Le père incestueux est un soleil qui ne veut jamais se coucher. »

[236] P. 15 de l'autobiographie, l'élevage d'enfants, p. 19, la chanson « spéciale » du père, chantée à la mère.

ici établi le lien de causalité entre l'empiètement psychique que représente la sexualité des autres et la « crise de catatonie » menant à l'hôpital psychiatrique.

Voyons à présent le lien qui s'effectue dans *Faces in the Water* entre la sexualité et le père. Une chaine d'associations assez surprenante concerne l'image des abeilles, par le biais d'un vocable très spécifique, celui de « dovecote » (« colombier »), qui sert également à qualifier la forme du sexe masculin en érection dans l'autobiographie. C'est aussi la comparaison qu'emploie Istina dans un *non sequitur* très frappant : « Do you know where you are? I was tempted at first to question that I was lying in Ward Seven of Treecroft Mental Hospital. It made me think that perhaps I had been admitted to a dovecote » (*FW*, p. 59). Cette association, impossible à faire au moment de la publication du roman, entre le membre masculin en érection et l'hôpital psychiatrique pose la question de la raison de cette association, qui est indécidable : est-ce le traumatisme œdipien et incestuel qui l'a menée là ? Est-ce le désir de pouvoir représenté par l'organe mâle qui a provoqué la crise l'ayant menée à l'hôpital psychiatrique ? Les deux raisons ne sont pas incompatibles et peuvent se cumuler.

Un peu plus loin, la tante d'Istina lui apporte un joli sac en toile, qui prend des allures de vagin, pénétré par les abeilles, qui, en lien avec le colombier / pénis en érection, représentent le sperme : « It was pink cretonne with a drawstring and roses round the top in a border and a circular base of cardboard; and my hand going into it was like a bee entering a flower » (*FW*, p. 89). Dora, la patiente de Freud dans « Fragment d'une analyse d'hystérie » faisait le même geste, que le médecin qualifie d'« action symptomatique » : « Elle avait, accrochée à la ceinture, une aumonière servant de porte-monnaie, de la forme qui était alors à la mode, et elle jouait avec tandis qu'allongée elle parlait, l'ouvrant, y mettant un doigt, la refermant, etc.[237] » Il interprète ce geste comme la simulation de la masturbation. Dans le cas qui nous occupe, Istina donne donc à voir un acte sexuel, mimant symboliquement l'action de pénétration. Le sac est souillé par des miettes de pain et du miel, « soiled now with crumbs of old cake stuck under the cardboard base and stickings of honey on the inside » (*FW*, p. 97). La saleté et le miel coexistent également dans une conduite compulsive, quand, tenaillée par la faim, elle se colle de grandes tranches de pain couvert de miel sous les aisselles, dont la pilosité rappelle celle de la zone génitale :

> I seized in one hand a slice of bread from the bin and delved honey from a large tin, pasting it, ants and all, with my fingers across the bread, and thrusting the whole in the sweaty hairy

[237] Sigmund Freud, « Fragments d'une analyse d'hystérie », p. 255.

> hollow under my arm and withdrawing it and eating it, salt and sweet and gritty, in the quiet of my room. (*FW*, p. 84)

L'adjectif « gritty » rappelle l'aspect du sperme séché associé au père Rainbird. Serait-elle en train d'avaler symboliquement du sperme mêlé à des poils ? C'est le genre de détail qui fait penser à des fellations dans la réalité. Notons également que les résidentes de l'hôpital vivent dans la terreur qu'on leur vole leur sac, ou son contenu, utilisant le terme « interfered with », expression qui a une acception sexuelle : « confusedly exploring to see that nothing had been interfered with or stolen » (*FW*, p. 73). C'est parfois une part secrète et innomable de leur corps qui leur est subtilisée par surprise : « part of my body, a secret part that I cannot name came away just like that » (*FW*, p. 49). L'image de la ficelle réapparait à la fin du roman, exprimant très précisément le mouvement de la bobine décrit par Freud pour illustrer l'introjection de la figure maternelle dans le jeu du « Fort / Da » : « people that we may thread a drawstring round their neck and carry them back and forth inside ourselves » (*FW*, p. 218).

Il y a dans ce roman une mise en scène extrêmement étrange du père, que nous allons tenter d'analyser : « And what about my father going backwards and forwards in a peaked cap with a silver badge? » (*FW*, p. 153). Essayons de prendre les éléments séparément. Si on part de l'idée que « going back and forth » mime l'acte sexuel, « peaked cap » pourrait bien désigner un préservatif et « silver badge » son étui[238]. Le lien père / humidité est fait à plusieurs reprises : « It would not come to my mind what to do when I was threatened by electricity, except that I thought of my father's rubber waders that he used for fishing » (*FW*, p. 11). Le caoutchouc des bottes du père est un écho du latex enfoui dans l'image du préservatif. Ces bottes voisinent avec les magazines (« for reading in the lavatory ») et de vieux habits (« with spiders' nests and wood lice in their folds », (*FW*, p. 12)). La proximité physique associe le père, les toilettes, les araignées et l'énigme, puisque « lice » est présent dans le catalogue initial des peurs : « lice creep like riddles through our minds » (*FW*, p. 3-4). Tout est en lien : le père, les électrochocs, l'hôpital, tissant ainsi un lien de causalité invisible entre le père et les troubles mentaux.

Le mot qui domine le premier chapitre de *Faces in the Water*, est « safety ». Le livre débute avec toutes les consignes de sécurité prodiguées lors des catastrophes naturelles. L'hôpital psychiatrique représenterait-il un hâvre de sécurité ? Dans cette liste, on trouve la consigne suivante : « take your time from the sun and your position from the creeks flowing to the sea » (*FW*, p. 3). Il s'agit là des invariants qui sont censés donner la sécurité suprême, ce en

[238] Les préservatifs dans les années 30 ressemblaient fort aux préservatifs actuels, le latex étant déjà utilisé dans leur fabrication depuis le milieu du XIXème siècle.

quoi un enfant peut se confier, son père et sa mère ; et toute la tragédie de Frame est là, celle de ne pas pouvoir confier sa sécurité à ceux qui devraient la lui garantir de façon ultime : « the sun itself has melted and trickles down the ridges of darkness into the hollows of evaporated seas » (*FW*, p. 3). Les deux éléments qui devraient assurer la stabilité, représenter des repères solides et fixes, se désagrègent : plus rien n'a de sens dans l'univers, on ne peut plus se fier à aucun repère. La réalité du danger se manifeste également dans les rêves : « how can we find our path in sleep and dreams and preserve ourselves from their dangerous reality of lightning snakes traffic germs riot earthquakes blizzard and dirt when lice creep like riddles through our minds? » (*FW*, p. 3-4). L'incompréhensible est ici présent par le mot « riddles ». Il peut s'agir de l'incompréhension de l'agression, qui s'incarne comme énigme, élément caché, dans le texte.

Nous savons que dans le domaine framien, plus un passage est apparemment hermétique, contenant des éléments apparemment déconnectés, plus il est fécond de tenter de retrouver cette cohérence interne. La voix narrative le dit bien dans la dernière phrase du chapitre : il n'y a pas de différence entre ces éléments, il suffit d'ôter une fine couche extérieure, et le noyau de sens apparaitra : « I knew only the similarity that grew with it; the difference dispersed in the air and withered, leaving the fruit of similarity, like a catkin that reveals the hazelnut[239] » (*FW*, p. 8). Tous ces éléments se réfèrent donc, sous des enveloppes différentes, à une seule et même chose. La narratrice prend le lecteur à témoin :

> And tell me, what is the difference between geography, electricity, cold feet, a child born without wits and sitting drooling inside a red wooden engine in a concrete yard and the lament of Guiderius and Arviragus : 'Fear no more the heat o' the sun […] / ghost unlaid forbeare thee'. (*FW*, pp. 6-7)

Dans ce fil d'associations libres, s'interrogeant sur la différence entre des éléments apparemment disparates, le père apparait donc à plusieurs reprises, sous plusieurs formes symboliques : l'électricité qui fait apparaitre les bottes en caoutchouc du père, le poème qui enjoint de ne plus craindre la chaleur du soleil, ni les fantômes sans repos. Guiderius et Arvigarus sont deux frères dans *Cymbeline*[240], qui sentent instinctivement une proximité avec leur sœur, alors qu'ils ne la connaissent ni ne la reconnaissent. Les autres éléments évoquent la mort (Istina met des chaussettes avant les électrochocs à cause de la croyance que l'on peut mourir si les pieds sont trop froids pendant la procédure), un enfant idiot, qui pourrait être le fruit d'une union consanguine, et enfin la géographie, qui rappelle la topographisation intense

[239] La même image se trouve dans le poème « Hospital Dance » (*GB*, p. 41).
[240] Shakespeare est la référence littéraire la plus fréquemment utilisée par Frame, un goût qu'elle partage avec Freud.

de l'écriture framienne. Le chapitre contient une description de l'héroïne qui erre dans la ville, signe de la quête incessante de Frame pour un lieu qui serait un refuge et une identité qui aurait une certaine stabilité.

A ce stade, nous voyons combien est riche la dramaturgie œdipienne et incestuelle framienne, présente dans les moindres détails de son œuvre, autobiographique ou fictionnelle, explorant plusieurs configurations incestueuses possibles. Ce qui en ressort de plus frappant et de plus troublant, c'est le poids de responsabilité inconsciente que Frame fait peser sur les femmes dans la commission de l'acte, qui en fait des protagonistes à part entière du drame. Grâce à Frame, nous avons déjà largement pénétré dans le territoire de l'inconscient, tel qu'elle se le représente. Le plus passionnant reste à venir. Il est temps pour nous de soulever le rideau des coulisses, c'est-à-dire de démonter la mécanique des motions inconscientes qui, selon Frame, président à la transgression du tabou.

V. L'ACTION EN COULISSES

1. Les phénomènes psychiques de fuite

1.1. Jouer, fantasmer

Rappelons que l'activité d'imagination, de transformation subjective du monde extérieur, est présente dès l'enfance. Une fois que l'être humain a accès à la symbolisation, deux niveaux de fonctionnement mental se mettent en place, ainsi que le décrit Freud dans « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique » :

> Avec l'instauration du principe de réalité fut séparée par clivage une sorte d'activité de pensée qui demeura libre à l'égard de l'examen de réalité et soumise seulement au principe de plaisir. C'est là le fantasier qui commence déjà avec le jouer des enfants et qui, ultérieurement prolongé en rêver diurne, abandonne son étayage sur des objets réels.[241]

Notons que Freud parle de clivage, qui est le concept repris par Boris Cyrulnik évoquant la capacité à rêver des enfants en grande souffrance. Mais ce qui est plaisir et consolation peut devenir névrose si l'adaptation à la réalité ne peut pas se faire, et devient psychose en cas de perte de contact totale avec le monde extérieur.

Intensive Care explore intensivement cette activité du « fantasier ». Dans ce roman, les rêves des bourreaux, Tom et Colin Torrance, sont décrits en détail. Naomi rêve aussi, et écrit des poèmes. Ces deux productions de l'esprit, le rêve et le poème, en prise directe avec

[241] *Op. cit.*, pp. 16-17.

l'inconscient, sont associées de façon tout à fait freudienne au jeu des enfants par l'enfant incestée :

> In the dream in the dream
> The child played a poem (*IC*, p.1)

Il y a là une extraordinaire condensation du jeu, du rêve et du poème en une seule entité désirante, une « pièce de théâtre psychique », selon l'expression de Joyce McDougall.

Nous allons à présent étudier le « travail du négatif », marque de fabrique du traumatisme, que nous pouvons voir à l'œuvre dans les textes framiens, en suivant ce qu'en dit René Roussillon :

> J'ai appelé travail du négatif l'ensemble des défenses primaires (refoulement, désaveu, forclusion, négation) qui ont en commun l'obligation de statuer par oui ou par non sur un quelconque élément de l'activité psychique, pulsion, représentation de chose ou de mot, perception, qui sont les instruments et les processus par lesquels le jugement psychique est prononcé. Cette obligation de juger, c'est-à-dire de choisir et de décider a nécessairement pour corollaire un sacrifice. Celui de ce qui est abandonné[242].

1.2. Ne pas nommer : forclusion de la psychanalyse

Partons d'une constatation surprenante. Le vocable « inconscient » est absent de l'œuvre de Frame. Comment comprendre cette non-nomination dans une œuvre qui est toute entière une entreprise d'exploration du psychisme ? Alors que l'inconscient est omniprésent dans l'œuvre, il est frappé de l'interdiction de nomination. C'est d'autant plus surprenant que Frame utilise le mot « inconscient » sans problème dans la vie courante. Dans une interview de 1963, elle décrit comment la création littéraire se joue dans sa tête, expliquant qu'elle ne prend pas de notes :

> I feel that if the idea is strong enough and kept in the head it will develop. Written down, it is inclined to lose its intensity. I keep my eyes open in daily life and see things and meet people who interest me and make me want to write. I am very fond of seeing the scène behind the scène. (*JFHOW*, p. 82)

La « scène derrière la scène » ne peut pas être plus explicite. Elle confirme cela dans une interview de 1969 : « Inside myself, I am always very close to the unconscious » (*JFHOW*, p. 87).

A notre sens, cette absence de nomination dans une œuvre si focalisée sur le fait psychique va de pair avec l'impossibilité à appeler « cure psychanalytique » les « petites conversations » qu'elle eut avec son psychiatre. C'est comme si « dire » était « avouer ». Les phénomènes inconscients peuvent être décrits et symbolisés, mais non nommés, en tout cas par

[242] René Roussillon, *Logiques et archéologiques du cadre psychanalytique*, p. 24.

les mots de la psychanalyse. Le mot « névrose » est également totalement absent du vocabulaire framien.

Le mot de « syndrome » est, lui, utilisé une fois dans l'autobiographie pour qualifier son état, avec une double prise de distance :

> I could not people, everlastingly, my novels with characters suffering from the 'Ophelia syndrome' with details drawn from my observations in hospital. I knew that the Ophelia syndrome is a poetic fiction that nevertheless usefully allows a writer to explore varieties of otherwise unspoken or unacceptable feelings, thoughts and language. (*A*, p. 437)

Notons que Frame ne s'applique pas ce « diagnostic » à elle-même, mais à ses personnages, et elle en aurait trouvé le modèle dans ses observations à l'hôpital. De la même façon, il est difficile de savoir pour qui les « sentiments, pensées et langage » afférents sont inacceptables : sont-ils inacceptables pour les autres ou pour elle-même ? L'adjectif « unspoken » désigne le silence et l'indicible. Quant à cet intrigant « syndrome d'Ophélie », il est bien sûr inexistant dans la nosologie médicale. Nous en trouvons deux traces : Gaston Bachelard symbolise la dissolution du Moi par l'immersion et la noyade dans l'élément aquatique[243]. Et un anatomopathologiste, le Dr Ian Carr utilise ce terme en 1982 pour décrire les symptômes psychiatriques de sa fille (hallucinations, pertes de mémoire) et les identifie comme étant les premiers signes d'une maladie de Hodgkin. L'héroïne shakespearienne et Janet Frame se comparent aisément par le thème de la noyade et des troubles psychiatriques. Ajoutons qu'Ophélie est une victime collatérale du complexe d'Œdipe : elle se noie car elle est l'amoureuse rejetée par Hamlet, héros que Freud décrivit comme souffrant du complexe d'Œdipe[244].

L'attitude de Frame sur la psychanalyse a toujours été celle du rejet. Comment expliquer le mépris qu'elle professa toute sa vie pour les théories freudiennes ? *A fortiori*, et au risque de passer outre ce mépris, pouvons-nous qualifier les rendez-vous avec le Dr Cawley de « cure psychanalytique » ?

Pour tenter de comprendre, on peut citer la peur bien naturelle que lui inspiraient les psychiatres qui avaient été ses bourreaux en Nouvelle-Zélande. On peut également concevoir sa répulsion à être réduite à un « cas » médical. Mais cela n'explique pas ce mépris, qui se trouve par exemple dans *Towards Another Summer*, où Frame insiste d'une façon cinglante sur le fait que l'explication psychanalytique ne lui est d'aucun secours dans son mal-être : « It's no

[243] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.
[244] dans *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*

use saying Freud Freud. People do, you know. Like squeezing a stale sponge » (*TAS*, p. 6). Dans son autobiographie, elle tourne en dérision la jeune Janet qui se sert de ses nouvelles connaissances universitaires pour affirmer sa supériorité sur ses parents quand elle évoque John Forrest / John Money : « It's not like that, Mother, I am temporarily transferred to him. It's a known phenomenon. Freudian. You would not understand » (*A*, p. 243).

Comment expliquer cette attitude ? Il pourrait s'agir là d'une façon d'éloigner les soupçons, une dissimulation pure et simple de l'inceste par la dénégation du moyen qui pourrait mener à sa découverte. Différentes manœuvres inconscientes se font jour dans l'autobiographie pour éloigner le danger du dévoilement : déni, rationalisation, suppression, gain épinosique. Nous pouvons ajouter que ce rejet s'adresse probablement aux simplifications de la théorie freudienne, dont nous espérons ne pas nous rendre coupable. Une autre explication au rejet de la psychanalyse se trouve dans cette remarque, soulignant la distance émotionnelle prise par les psychiatres, indispensable mais désagréable : « the necessary constipation of feeling » (*TAS*, p. 24).

Frame eut donc ce qu'elle appelait des « petites conversations » avec le Dr Cawley, au Maudsley Hospital à Londres, de 1958 à 1963. Elle commença à y être traitée en août 1957, traitement que King, avec sa diplomatie habituelle, et suivant en cela les vœux de l'écrivaine, qualifie comme elle de « conversations » : « 'supportive and re-educational talks' […] to help her understand the nature and consequences of her thinking and behaviour[245] », conversations étayées par un soutien médicamenteux. Comme elle n'a elle-même jamais prononcé le mot de « psychanalyse » pour cette période, nous nous trouvons dans la difficile position d'avoir à outrepasser la parole de la personne concernée au premier chef. Et pourtant, nous pensons qu'il s'est bien agi d'une véritable cure psychanalytique, destinée à lui rendre le droit d'exister selon ses propres nécessités intérieures, et qui a orienté une œuvre centrée sur le psychisme et explorant obsessionnellement le triangle œdipien et les conséquences d'un possible inceste. À l'appui de cette conviction, nous avons les lettres qu'elle écrivit à l'époque, et les métaphores révélatrices qu'elles contiennent. Elle écrit à John Money : « I am three quarters down a well. I must either be drawn up empty-handed or sink to the bottom where the treasure lies[246]. » Elle évoque la même plongée dans les profondeurs avec son amie « Peter » Dawson : « The Persephone in me is emerging from the Plutonic darkness[247]. »

[245] *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 186.
[246] *Ibid.*, p. 196.
[247] *Ibid.*, p. 198.

Frame ne fait allusion nulle part aux termes psychanalytiques qui désignent les comportements humains qu'elle décrit. Cependant l'inconscient n'est pas totalement évacué de ses écrits. À un niveau superficiel, nous pouvons repérer l'influence de la psychologie et de la psychanalyse ici et là. Dans *A State of Siege*, on trouve quelques remarques psychologisantes, comme par exemple, « the busyness that served as a useful but depressing lid to emptiness » (*SS*, p. 44). L'autrice nous explique aussi que les Néo-Zélandais redécouvrent leur héritage maori pour mieux se séparer de l'Angleterre, comme les enfants se rêvent adoptés pour pouvoir se séparer psychiquement de leurs parents (*SS*, p. 125). Il y a même quelques remarques qui peuvent être prises pour de la psychanalyse sauvage, comme lorsque Malfred interprète le désir de légumes verts des vieux habitants de l'île : « it was useless to [explain] to them that their longing might be for youth, the green growth and health of youth » ! (*SS*, p. 104).

Dans *The Edge of the Alphabet*, étant donné que le prénom de Thora Pattern est la féminisation de celui du dieu suprême scandinave et que son nom de famille est la marque de la romancière (qui cherche des « motifs » dans le tapis[248]), on peut poser comme hypothèse que Thora pourrait jouer le rôle d'une écrivaine portée sur l'analyse des profondeurs. En effet, elle s'attribue la compréhension des phénomènes souterrains : « my interest is the map of roads, underground cables » (*EA*, p. 98). Les thèmes récurrents de son discours sont la mémoire (« the acid of memory », (*EA*, p. 119)), et la présence des morts : « Here the dead (my goldsmiths) keep cropping up like daisies with their floral blackmail […] they are never finished […]. They leave their mark like fly specks upon my life », (*EA*, p. 3). Les métaphores pour le psychisme et les phénomènes psychiques sont topographiques (le réseau routier, les câbles souterrains, le jardin, une constellation de taches). De plus, cette image de l'écrivaine a la capacité de distinguer le prédateur (en l'occurrence Pat Keenan, image du père) : « the yellow glare in the sky is the striped mantle of tigers » (*EA*, p. 104), et elle a vaincu l'aveuglement névrotique, cataplasme illusoire de ses maux pour atteindre une sorte d'unité : « The scales are fallen from my eyes. I no longer see the patched world, the scabbed vision that weeps and is poulticed by blindness » (*EA*, p. 60).

Comme on le voit, ostensiblement, la psychanalyse ne semble pas avoir été autre chose qu'un simple sujet d'amusement pour Frame, dont le territoire est pourtant le royaume des profondeurs. Cependant, grâce à la métaphorisation, étant par sa nature même curative et étant consubstantielle à la pensée framienne, nous pouvons, en étudiant les modalités du traitement

[248] Selon l'expression de Henry James.

de Frame à Londres, nous interroger sur la place qu'elle y prit. Il n'est pas étonnant que lorsque Frame franchit la porte d'un cabinet de psychiatre, que sa façon de s'exprimer par code joue un rôle important dans le dialogue qui réussit à se nouer. Le Dr Cawley décrivit ainsi les caractéristiques de ce traitement inhabituel, caractérisé par l'indirection et la métaphorisation :

> Cawley noted that […] their communication with each other included 'devising and breaking verbal codes', and the writing of 'many brief but endlessly fascinating notes, letters and poems'. He came to believe that Frame's periodic use of alphabetical, codes, mirror-writing, and even algebraic formulae reflected her simultaneous wish and reluctance to communicate. It was often easier for her to say things obliquely[249].

Cette description présente de fortes similitudes (jusqu'à la mention d'une parole codée) avec ce que Calamote décrit de son expérience clinique avec les victimes de violences sexuelles :

> La nature et l'ampleur du traumatisme se trouve plutôt dans les ruptures, les blancs, les accidents de pensée (Botella, 2001, p. 157[250]), les brisures dans les chaines associatives, les évitements : autant de moments où le psychologue se trouve face à une sorte d'équivalent de l'état traumatique de non-représentation. Ces moments sont d'une rare densité et rassemblent « des morceaux de code et des morceaux de corps » dirait Didier Anzieu.

Sur le plan biographique, elle constate que la cure a pour effet de la rendre capable de se débarrasser du substitut paternel auquel elle était soumise jusque-là, Patrick Reilly. Sa relation avec lui était une « wasting machine », selon le terme de Nathalie Zaltzman : « Toute solution économique, c'est-à-dire toute solution maladive est une wasting machine, une formidable dépense à perte, une production répétitive d'espaces bouclés, faussement protecteurs, réellement mutilants[251]. » Mi-comique, mi-menaçant, celui-ci continue à vouloir régenter sa vie et nous voyons Frame se vivre comme une plante attaquée par un insecte :

> I felt like a clinging insect that had glued itself to the wrong plant in the wrong garden in the wrong world. Wrong for the insect, the plant, the garden and the world.
> I shook myself free of Patrick. (*A*, p. 477)

Que ce soit dans les modes de pensée par associations, dans l'exploration des profondeurs ou dans les conséquences pratiques, nous constatons l'influence de la psychanalyse dans l'œuvre et la vie de Frame. Il nous semble qu'elle a soigneusement évité de la nommer, aboutissant à une sorte de forclusion, pour une raison très simple, celle de ne pas se retrouver

---

[249] *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 195-196. Les citations sont du Dr Cawley dans « Janet Frame's Contribution to the Education of a Psychiatrist », article paru dans *The Inward Sun*, dont l'éditrice est Elizabeth Alley.
[250] César et Sara Botella, *La figurabilité psychique*.
[251] Nathalie Zaltzman, *De la guérison psychanalytique*, p. 70.

prisonnière d'un discours très construit qui lui serait étranger, puisque le but de son écriture est de trouver sa propre voix.

La situation d'enfant en proie au désir œdipien n'a pas pu se dire, la honte empêchant ce qui devait s'assimiler à un aveu. À cela s'ajoute la confusion d'avoir à grandir dans un éthos incestuel ayant éventuellement mené à un inceste consommé. Une conjuration par un refus de nomination signe une sorte de trou dans la représentation.

1.3. Cliver pour ignorer le désir

Sans même qu'il y ait traumatisme, une grande partie de notre psyché est une terra incognita. L'autobiographie décrit à deux reprises un phénomène très précis d'absence à soi-même, en utilisant la métaphore de la maison. Frame découvre que, contrairement à ce qu'elle pensait, elle n'est pas seule dans les lieux qu'elle occupe. À Ibiza : « I felt sick with disappointment and a sense of betrayal for I believed I had rented the entire house » (*A*, p. 404). A Londres, son aveuglement est encore plus frappant car étayé de preuves matérielles qui auraient dû lui ouvrir les yeux : « I had thought I was the sole occupant of the tiny flat. […] Why had I not noticed that the narrow corridor held three other small rooms with my room second from the kitchen ? » (*A*, p. 452). La question est rhétorique, et la réponse se trouve dans la phrase de Freud, « le moi n'est pas maître dans sa propre maison[252]. »

Au-delà de cette prise de conscience de l'existence de pièces secrètes dans la maison du Moi, la protection classique contre les situations invivables est le clivage psychique. L'œuvre de Frame étudiée diachroniquement nous montre l'évolution de la position de victime à la position d'observatrice de ce phénomène de clivage, protection des psychés immatures. Frame opère la substitution décrite par Freud dans « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose » : « Il ne manque pas non plus dans la névrose de tentatives pour remplacer la réalité non souhaitée par une réalité plus conforme au souhait. La possibilité en est donnée par l'existence d'un monde de la fantaisie. »

Dans *The Lagoon and Other Stories*, la toute première œuvre publiée de Frame, les thèmes récurrents sont très sombres : le mensonge, le secret, la menace, l'emprisonnement, l'identité fluctuante. Etant donné qu'elles ont été écrites avant le séjour à Londres, on peut considérer ces nouvelles comme un instantané de la situation psychique d'une enfant incestée qui n'a pas encore démêlé les tenants et les aboutissants de son traumatisme. Dans un clivage

[252] *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*

très frappant, il y coexiste à la fois la création par l'imagination d'une enfance heureuse et une dénonciation de l'illusion de ce monde imaginaire. Cette dénonciation qui lutte contre le clivage se fait de deux façons : par une inquiétude introduite dans le texte et la monstration de l'illusion par le démenti textuel.

Un certain nombre d'histoires sont des accomplissements du souhait d'avoir eu une enfance heureuse. Cela se ressent dans leur tonalité, avec des affirmations uniques en leur genre dans l'œuvre, comme « the world was good », (*LOS*, p. 83), « I was happy to be alive », (*LOS*, p. 136). Cette dernière remarque peut se comprendre d'ailleurs par le fait que la vie a une valeur intrinsèque pour Frame, en dehors de toute considération émotionnelle. Quelques exemples de douceur se trouvent dans « Child », où la narratrice se fait une amie, ou dans « Summer », où un père console son fils. Dans une interview de 1983, dont elle dit à Bill Brown combien elle fut un supplice, Frame se sent obligée d'affirmer : « I really had quite an ordinary, quite happy childhood – certainly no worse than many during those years. » (*JFHOW*, 111). Remarquons qu'elle amende « happy » par la comparaison « no worse ». En dehors du fait que ces occurrences sont la somme totale de mentions de bonheur dans l'enfance, quelle raison avons-nous de penser que cette image d'une enfance heureuse est totalement fabriquée ? Force est de constater que ce type d'affirmation et de situation de bonheur sont rarissimes dans l'œuvre de Frame. De plus, il y a généralement dans chaque texte un avertissement, comme ce personnage à l'apparence inquiétante dans « The Secret » : « looked pale and deathly » (*LOS*, p. 13). L'allusion n'est même parfois uniquement décryptable que grâce au code que nous étudierons dans notre deuxième partie. Dans « My cousins », les derniers mots sont « dunny roses » (*LOS*, p. 47), un oxymore mêlant les toilettes (la souillure paternelle) et les fleurs (le désir féminin). Il n'y a donc aucun paradis sans serpent.

Inaugurant une façon de faire qui durera tout au long de son œuvre, Frame donne des clefs de lecture dans le texte lui-même. Plusieurs personnages se font traiter de menteurs (*LOS*, p. 28). Dans « Miss Gibson-and the Lumber Room », une ancienne élève confesse que son devoir sur sa famille, censée être riche, était un tissu de mensonges : « I was an awful liar », (*LOS*, p. 131). Le cas de cette nouvelle montre bien l'intrication du désir et de la lucidité, car quand la protagoniste revient à la réalité diégétique, elle parle d'une enfance heureuse, se démentant une nouvelle fois, comme si la réalité était insupportable à dire. Il est tentant de parler d'écriture schizophrénique, au sens poétique du terme, indiquant un clivage important. C'est comme si l'autrice était consciente d'un mensonge sans pouvoir l'expliciter clairement, ce qui est le conflit qui la mènera chez le Dr Cawley.

Le fantasme et la réalité intradiégétique ne cessent d'échanger leurs places. Certaines histoires montrent bien la différence entre l'imaginaire et le réel : « Dossy » met en scène une petite fille jouant avec un ami, et ce n'est qu'à la fin que, à travers le regard apitoyé de bonnes sœurs, on se rend compte qu'il s'agit d'un ami imaginaire. Dans « The Pictures », une femme va au cinéma pour rêver d'amour. Dans « Treasure », le lecteur pense qu'un enfant possède des billes en diamant, jusqu'à ce que le père le fouette. Dans « The Park », on pense qu'une folle se promène dans un parc, mais en fait tout se déroule dans la tête de cette dernière. *The Lagoon and Other Stories* apparait donc comme une sorte de photographie d'une psyché clivée entre le désir de maintenir une illusion et des forces qui poussent à la destruction de l'illusion. On ressent également la tension entre le désir de pénétrer dans le territoire de la fiction et l'attraction fatale des blessures de la vie passée, que le texte aimerait guérir par la production d'une illusion. Cette tentative n'aura pas de suites, le travail de l'écriture est bien plus profond que la production d'une illusion, même traversée de fugitives prises de conscience.

Dans « Jan Godfrey », qui combine un diminutif de son prénom et le nom de jeune fille de sa mère, la narratrice donne une raison non crédible tellement elle est absurde pour expliquer son entrée à l'hôpital psychiatrique : « I got tired », répété trois fois (*LOS*, p. 123). La nouvelle finit par une confusion d'identité entre sa mère et Mrs Hendry, concluant par « My name is Alison Hendry », comme pour indiquer un processus d'identité fuyante. D'autre part, il y a des incertitudes sur certaines identités : les vrais noms sont parfois utilisés : les prénoms Myrtle, Nini, George, le nom de famille, « the F family ». Toujours dans cette même nouvelle, l'héroïne écrit : « I'm writing a story about a little girl who is not me » (*LOS*, p.121). Le sentiment de mouvance de l'identité et de recherche de soi, de sa vérité, est patent.

L'œuvre suit la quête framienne. Le second texte publié, *Owls Do Cry* représente le désir de se débarrasser de l'illusion fabriquée. Dès la première phrase du roman, le ver est dans le fruit : « The day is early with birds beginning and the wren in a cloud piping like the child in the poem, drop thy pipe, thy happy pipe » (*ODC*, p. 3). L'accessoire que l'on met entre les dents des patients subissant une ECT pour qu'ils puissent respirer est appelée plus loin une « pipe ». Le texte enjoint clairement à l'enfant de laisser tomber sa « pipe heureuse », sa façon de réarranger son passé pour qu'il ait l'air heureux, et donc présentable. Souvenons-nous ici de la tentation psychique de Frame de « réarranger » ses sentiments pour qu'ils semblent être de l'amour pour son amant d'Ibiza. Ceci n'est possible qu'en ignorant délibérément une partie de la réalité, en s'aveuglant par une sorte de clivage. C'est bien le texte, comme toujours, qui livre, non pas la clarté sur sa situation d'enfant œdipienne incestée, que Frame ne met pas encore en

scène en 1957, date de parution de *Owls Do Cry*, mais du moins les données de l'énigme. C'est lorsque Frame aura acquis une meilleure compréhension des phénomènes psychiques, et en particulier, nous le supposons, de son propre complexe d'Œdipe, qu'elle pourra mettre en scène des personnages en proie à des névroses distordant la réalité diégétique, nous offrant ainsi l'expression littéraire des clivages féminins et masculins. C'est en renonçant à son propre clivage que ceux des autres lui apparaissent. Une fois la « pipe heureuse » mise de côté, un autre instrument servant à la respiration psychique peut être utilisé, celui des métaphores.

L'héroïne du roman non publié, *Towards Another Summer* s'appelle Grace Cleave. Le roman a été écrit en 1963, vers la fin de son traitement avec le Dr Cawley. Dans l'évolution de la cure, il décrit le moment où la bataille fait rage dans la psyché de l'autrice, entre sa vision ancienne des événements de sa vie, et la vision nouvelle apportée par l'analyse. Le mot « cleave » peut se comprendre aussi comme séparation entre le monde extérieur et intérieur : « Now journeys were not simple matters for Grace; nothing is simple if your mind is a fetch-and-carry wanderer from sliced perilous outer world to secret safe inner world » (*TAS*, p. 5). En effet, aucun voyage n'est simple s'il s'agit de partir à la quête d'une identité clivée par l'expérience de l'inceste, qui atomise la relation de soi à soi. René Roussillon parle d'un mouvement paradoxal : « pour continuer à se sentir être, le sujet a dû se retirer de lui-même et de son expérience vitale[253] ». Victimes du « travail du négatif », les traumatisés ont besoin de la réflexivité du psychanalyste. Ils lui demandent « d'être ce qu'on pourrait appeler 'le miroir du négatif de soi', de ce qui n'a pas été senti, vu ou entendu de soi, ou du mal senti, vu ou entendu de soi[254]. » Un fois la cure terminée, ce miroir narcissique et identitaire qui réunifie le Moi, c'est l'œuvre.

2. Le fléau du refoulement

Bien qu'ayant ses propres « zones aveugles », Frame excelle à décrire l'incapacité de ses personnages à entendre les messages émis par leur inconscient. Lacanienne sans le savoir, elle décrit parfaitement le rôle des signifiants qui servent de messagers, et l'état de « coma » ou de « sommeil » des pulsions refoulées par la conscience.

[253] René Roussillon, *Agonie, clivage et symbolisation*, p. 141.
[254] *Ibid*., p. 14.

2.1. Savoir sans savoir

The Rainbirds nous présente une famille qui est le miroir de celle de Frame, engluée dans la névrose œdipienne, incapable d'entendre les avertissements donnés par leur inconscient. La façon de procéder de l'inconscient est tout d'abord explicitée à plusieurs reprises sous la forme d'un oxymore, « savoir sans savoir ». Beatrice annonce aux enfants la mort de leur père : « Teena and Sonny […] waiting for her to tell them what they already knew » (*RB*, p. 20). La même chose se reproduit quand Godfrey revient à son travail et apprend qu'il est remercié : « I knew it all along, Godfrey thought. Why is it that I knew it all along, yet did not know ? » (*RB*, p. 117).

Ce qui est le plus poignant dans le drame qui se réverbère dans toute l'œuvre de Frame, c'est le fait que chez beaucoup de personnages, l'inconscient envoie des messages à la conscience, qui n'arrive pas à en tenir compte. Cette incapacité à entendre est particulièrement bien rendue dans la façon dont les signifiants cherchent, en vain, à avertir les protagonistes de la situation incestuelle dans laquelle ils se trouvent. On peut commencer à comprendre ce qui se passe en regardant comment le pronom « it » est utilisé. Devant l'efflorescence de ce pronom sur les pages 79 et 93, on peut se demander si cette désignation de l'inconscient n'est pas là pour le mettre au cœur du drame qui se joue. Page 79, « it » désigne « the thought of death » et p. 93, « the thing that had happened », formulation assez vague pour désigner ostensiblement la résurrection de Godfrey et d'une façon détournée, « ce que l'on ne peut pas dire ». Le pronom, qui est pratiquement un homophone de « id », refait surface lors de la scène à la plage, où il désigne ostensiblement les battements de cœur de Godfrey, alternant entre le doute et la réassurance :

> My heart is sound.
> Is it ? Is it ?
> He put down his cup and listened. Is-it, Is-it, Is-it, his heart was saying (*RB*, p. 97).

Voilà donc une façon très subtile de montrer l'action de l'inconscient, le drame étant, comme nous allons le voir, qu'il n'arrive pas à se faire entendre des protagonistes, que ce qu'il dit reste lettre morte.

2.2. Le coma

La métaphore du coma permet à Frame d'explorer l'engourdissement que provoque la névrose, et l'émergence imparfaite de l'inconscient dans le conscient. Au moment où il sort de son coma, les pensées de Godfrey ressemblent à une momie se décomposant : « they kept crumbling as if they had been long in storage and exposed to decay » (*RB*, p. 37). Frame emploie

alors une métaphore explicitée par Lacan dans un séminaire datant de 1955[255] : « It seemed as if someone were delivering to him, under the door of his mind, as a postman slips mail under the door, a special thought in a foreign language with a foreign postmark that he could not translate » (*RB*, p. 37). Essayant de se saisir de cette pensée, Godfrey ne rencontre que du vide. La vaine tentative de retrouver la pensée est exprimée par la métaphore d'un pêcheur, fonction importante du père dans l'autobiographie :

> The thought was delivered again. He approached it with more cunning, like a fisherman surprising a fish, reeling it in, seizing it, killing it plunging his hand in at once to clean and gut it. Again his hand took hold of nothing. Why? (*RB*, p. 37)

Il finit donc par refouler toute pensée et se concentrer sur son corps qui se dégèle. Les processus mentaux n'étant pas accessibles au sujet, ne parvenant pas à la conscience, c'est le corps qui parle. On peut se demander s'il ne s'agit pas là de ce qu'explique Joyce Mc Dougall dans le cas des phénomènes psychosomatiques :

> The mind has not dealt with a multitude of perceptions, sensations and affects that normally would clamor for mental representation. These have been radically severed from psychic awareness and a body mind split has been created[256] .

2.3. Le sommeil

Le lieu par excellence de l'émergence de l'inconscient, comme l'a montré Freud, c'est le sommeil et les rêves qui le peuplent. Frame nous rend spectateurs des efforts infructueux de l'inconscient pour se faire entendre par les rêves. L'image de l'enveloppe d'une lettre se retrouve quand des éléments inconscients tentent de faire surface dans l'esprit de Beatrice. En effet, le « monde de l'oreiller » pourrait apporter des révélations qui seraient salvatrices, si elles étaient interprétées correctement.

> Beatrice went to bed and as she lay with her face in the pillow she found herself remembering and playing the children's pillow game, shutting her eyes tight and frowning at the hideous purple stripes that trisected the scene. Pinus radiata? Pinus insignus? A dark, candle-shaped blot, a forest of flickering blots; and then there was only a thin empty envelope of darkness, with the light shining through it, and then the glare of light as if the envelope had caught fire. (*RB*, p. 17)

Les hideuses zébrures violettes reproduisent le phénomène du poème qui donne son titre au recueil *The Pocket Mirror*. Dans le poème éponyme, c'est dans un miroir que l'œil peut voir les intermittences de la lumière, comme des flashs zébrant l'image, qui ne sont pas perceptibles

[255] Jacques Lacan, « Le Séminaire sur 'La lettre volée' » (1955), remanié pour publication en 1956, puis placé en tête des *Écrits*.
[256] *Theaters of the Mind*, *op. cit.*, p. 11.

autrement. Dans la pensée de Beatrice, les mots symboliques du phallus résonnent sans résolution de leur mystère, les images restent informes, évocatrices d'arbres flous. La lumière est trop diffuse, et au moment où le feu prend, le rêve est interrompu par la réalité extérieure, qui elle aussi insiste dans le même thème. Le carillon qui réveille Beatrice est celui d'une chanson, qui parle d'un pigeonnier libérant ses pigeons qui vont se percher sur l'arbre le plus haut. La cohérence des images dans l'œuvre de Frame est remarquablement constante et soutenue : cette exacte image sera reprise dans l'autobiographie au moment du premier rapport sexuel, le pigeonnier (« pigeon house ») devenant simplement le plus poétique « dovecote » pour représenter le sexe masculin. Beatrice est d'ailleurs tout à fait informée des connotations de l'image : « And then, realising the meaning of the chiming song, Beatrice sprang out of bed ». L'interprétation affleurait à la conscience, mais s'est abîmée ensuite dans les profondeurs de l'inconscient. Ce pourrait être là une représentation tout à fait juste de ce qui se passe dans la psyché des mères, qui « savent » dans un recoin de leur psyché, et qui pourraient se rendre compte de l'inceste commis sur leur fille si elles prêtaient attention à leurs intuitions. Beatrice essaie bien de réfléchir, de capturer ce qui frappe à la porte de sa conscience, mais en vain, le carillon résonne dans sa tête et l'en empêche. Les mots « pinus radiata, pinus insignus » virevoltent dans sa tête, mais les rouages de sa pensée inconsciente fonctionnent dans le vide : « there was a sensation in her head as if of whirring springs like the sound inside a clock after it has struck the hour » (*RB*, p. 20). De là à penser que l'inhibition provient de la domination masculine, il n'y a qu'un pas. Cela semble se confirmer quand Beatrice repense de façon sarcastique au sexe mâle à la fin du roman : « The fifth limb of the body, like the Fifth Amendment to the American Constitution, has to be constantly invoked to give man his just and secret rights of life and freedom » (*RB*, p. 180).

Dans ce roman, les personnages principaux rencontrent le vide quand ils s'efforcent de se concentrer sur leurs pensées. Celles-ci insistent, mais les personnages sont incapables de les faire émerger à la conscience. La même insuffisance à penser par soi-même est soulignée par une remarque faite au sujet de Beatrice : « Thoughts are so hard to come by that any borrowed from elsewhere are always welcome » (*RB*, p. 99). Le vide de la pensée personnelle fait un appel d'air et laisse s'engouffrer le prêt-à-penser qui est en libre circulation.

Ce qui est également à noter, c'est le symbole que Frame utilise pour représenter l'effet des mots sur l'inconscient de Beatrice : un carillon (« chime »). Valérie Baisnée cite Geoffrey Leech, qui a donné cette définition du « chiming effect » dans *A Linguistic Guide to English*

poetry[257] : « connecting two words by similarity of sound so that you are made to think of their possible connection. » Ce discours métapoétique de Frame nous donne symboliquement l'interprétation du phénomène psychique des associations se déroulant dans la psyché de Beatrice.

Il est très intéressant que, comme à son habitude, Frame n'ait pas une vision monovalente des rêves, qui sont à la fois le moyen d'alerter le sujet sur les dangers de s'accrocher à l'Interdit, et d'autre part également le lieu où se constituent les mythes. Beatrice s'est fabriqué un mari idéal dans ses rêves. Elle s'adresse à ses enfants avec amertume : « Beware; may you have much joy for it was in my pillow world that I first saw your father and peeled and hammered to shape him into my favorite pillow dream. » Très finement, Frame nous indique que l'inconscient est à la fois ce qui pousse au crime et ce qui donne l'alerte.

Frame met aussi en scène la fonction interprétative qui est constamment à l'œuvre dans l'esprit humain, qui cherche à assigner des causalités aux événements qu'il observe, une opération qui donne du sens, et qui calme l'angoisse. Teena taquine son petit frère, qui se met à pleurer et elle voit alors des enfants qui s'arrêtent devant chez eux. Alors que la voix narrative nous informe que ce n'est pas du tout le cas, elle est certaine de savoir qu'ils parlent de la mort de leur père : « Tina knew – their father's dead » (*RB*, p. 28). Elle même se met à pleurer car elle n'a pas vu les têtards se transformant en grenouilles étant donné qu'elle a manqué la classe, et les enfants interprètent à nouveau ces pleurs comme la douleur d'avoir perdu son père. Cela pourrait illustrer le fait que seul le sujet qui parle peut dire le vrai sur son propre ressenti. Lui seul est capable d'interpréter, de donner un sens à ses émotions et à ses rêves, qui sont opaques aux yeux du reste du monde.

Nous voyons ainsi comment Frame explore la façon dont les fonctionnements psychiques humains de défense et de refoulement mettent en échec les efforts de l'inconscient pour faire émerger à la conscience la vérité de l'Œdipe et de l'incestuel. L'écriture est donc bel et bien un lieu dans lequel, grâce à toutes ces petites chambres à coucher que sont les phrases, l'inconscient peut s'exprimer, au contraire de ce qui se passe dans la psyché de tous les personnages « empêchés » qui peuplent son œuvre, personnages privés de clarté sur eux-mêmes à cause de l'implacabilité de l'Œdipe englué dans les phénomènes incestuels.

[257] Geoffrey Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*.

3. L'impuissance féminine

Dans *Le Malaise dans la culture*, Freud réfléchit à ce que les hommes considèrent comme « finalité et dessein de leur vie, ce qu'ils exigent de la vie et ce qu'ils veulent atteindre en elle. » La réponse lui semble évidente : « ils aspirent au bonheur, ils veulent devenir heureux et le rester[258]. » Ayant énuméré les différents éléments qui y font obstacle, Freud passe ensuite en revue les différents moyens trouvés par les hommes pour y arriver, qui vont de l'intoxication alcoolique à la sublimation. Le moyen qui intéresse le plus la psychanalyse est « la fuite dans la maladie névrotique, que la plupart du temps, il effectue dès ses jeunes années[259]. » Nathalie Zaltzman assimile la névrose à un stupéfiant dans une métaphore filée : « cette souffrance fabriquée est une drogue dure dont il faut toujours davantage augmenter les doses; dont il est impossible de se sevrer tout seul. […] La maladie psychique est un stupéfiant […], un remède toxique permanent à l'état humain, à son impuissante puissance[260]. »

3.1. Les femmes et la fausse puissance de l'enfantement : les reproductrices

Dans l'œuvre de Frame, la plus grande condamnation à l'encontre des femmes porte sur leur asservissement à leur condition de reproductrices, condition qu'elle a elle-même répudiée, comme nous l'avons vu dans sa biographie. Nous pouvons avancer que, l'autrice ne pouvant dans la réalité biographique avoir l'enfant de l'inceste symbolique, c'est toute la fonction reproductrice qui est honnie dans les textes. Elle condamne sans appel les femmes qui se croient toutes puissantes grâce à cette caractéristique de la reproduction sexuée qui leur est dévolue, et qui font un usage mortifère de l' influence qu'elles exercent sur leurs enfants.

Dans *The Rainbirds* le personnage de « Mum Muldrew », la mère de Beatrice s'active à nourrir la maisonnée et est à ce moment-là comparée à « a woodcutter's wife or a red hen ». C'est la femme réduite à son rôle de productrice d'œufs. Un œuf (en anglais c'est le même mot pour ovule) joue le rôle principal dans une scène où Beatrice appelle son mari à table en lui rappelant qu'il ne doit pas attendre car il n'aime pas manger les œufs sur lesquels une peau (membrane) s'est formée. Le mâle n'aime pas tout ce qui fait obstacle à son désir de pénétrer, que ce soit l'hymen ou les murs autour de la psyché.

Le fantasme de Russell dans *The Adaptable Man* reprend cette vision, en dégradant fortement l'image de la femme. Pris d'une impulsion subite, il va voir les avions et il est très

[258] Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, p. 262.
[259] *Ibid*.
[260] *De la guérison psychanalytique*, *op. cit.*, p. 80.

intéressant de constater que le ballet des employés de l'aéroport pour préparer l'avion au décollage peut être vu de deux façons opposées, donnant le pouvoir à l'avion, comme un chef d'équipe ou au contraire le montrant comme une victime impuissante. Ces deux positions sont également expérimentées par Frame au moment de son départ pour l'Europe, oscillant entre l'image de l'araignée contrôlant son monde s'affairant autour d'elle et celle de la passivité. On peut transposer cela à la situation de l'enfant incestée, tout à tour honorée fantasmatiquement par les attentions de son père et se sentant utilisée comme un objet. La psyché de Russell voit un coït dans l'injection du carburant, image du sperme, capable de donner la vie par la fécondation. Mais il peut aussi provoquer la mort psychique de l'enfant incestée. Notons l'image de la flamme, arme brûlante du soleil :

> Small airport station wagons darted and whizzed around each plane like clerks before the manager; yet far from resembling a manager, the Viscount seemed to Russell to be like an old tired woman submitting without interest while the life-giving, flame-giving, possibly death-giving fuel was pumped into her body. (*AM*, p. 202)

3.2. Les sorcières et la fausse puissance de la sexualité

The Adaptable Man nous donne une clef de la psyché féminine selon Frame. L'aspect « comédie de mœurs » de ce roman a souvent été remarqué. Patrick Evans, Judith Dell Panny et Marc Delrez soulignent que c'est le roman de Frame qui suit le plus les conventions esthétiques du roman policier en vogue à l'époque. Le ton est très framien : les événements tragi-comiques qui sont relatés brossent le portrait d'une tranche d'humanité assez saignante. En vérité, ce n'est pas le contenu de l'intrigue qui contient le mystère, car il s'agit là d'un « whydunit », et pas d'un « whodunit ». Au-delà de cet aspect, c'est tout le texte, qui, comme le résume Jan Cronin, est « énigmatique[261] ».

The Adaptable Man s'ouvre sur un prologue mettant en scène des sorcières shakespeariennes, qui concoctent une potion diabolique. Pour Jung[262], la sorcière est une image primordiale, un archétype, au même titre que le héros, le monstre, le magicien, l'enfant, etc. car ce sont des représentations tout à fait universelles et intemporelles qui se trouvent dans l'inconscient humain, qu'il soit individuel ou collectif. Le lien est fait entre ces sorcières et Greta par ce qui compose leur attirail : « entrails, toads got from beneath a stone, fashionable racial scapegoats […], souls and bodies strangled at birth, murderers, adulterers » (*AM*, p. 3)

[261] Jan Cronin, « Through a Glass Darkly », dans *Frameworks*.
[262] Janet Frame, tout en proclamant son mépris pour les psychanalystes en général, admettait qu'un seul d'entre eux trouvait grâce à ses yeux, et il s'agissait de Carl Gustav Jung. Il est vrai que l'on peut constater que ce dernier manie souvent les métaphores, ce qui ne pouvait que trouver un écho en elle. Au-delà de cette question de tournure d'esprit, le contenu même de ses recherches entre fortement en résonnance avec ce roman de Frame.

pour les sorcières et « lethal smokes, dust, powders, selective weed killers, chrysanthemum mildew specific » (*AM*, p. 129) pour Greta. D'ailleurs cette dernière se demande qui est la sorcière, elle ou Muriel, qui a ses propres potions. La victoire lui semble acquise : « Who is the witch? I or Muriel Baldry? Recipes for calve's-foot jelly and sloe wine are nothing compared to this array! » (*AM*, p. 129). Selon Marie Louise von Franz[263], ces *« femmes féeriques »* personnifient les aspects dangereux de l'anima, origines d'un *« mirage [amoureux] destructeur »*. Greta, associée à l'archétype de la sorcière, est donc l'énergie féminine, la Mère, douée de la puissance d'engendrement. Pour Jung, il s'agit de « la femme qui pour l'homme prend la figure d'une persécutrice, c'est à dire d'une sorcière[264]. » Le fait que Greta soit l'image de la mère est confirmé par sa grossesse consécutive au viol par son fils. Dans leur propre fantasme, les femmes se voient donc comme puissantes, possédant des pouvoirs secrets, qui sont les pouvoirs de leur corps, pour attirer les mâles et pour porter un enfant.

3.3. Les personae, pour survivre

Dans ce monde framien où la psyché féminine est asservie, il ne reste aux femmes que la fausseté de la persona, expression ultime de l'impuissance. En effet, la névrose œdipienne des femmes les font devenir, comme le nourrisson, le désir du désir de l'autre, en l'occurrence de l'homme. Cynthia Fleury le résume parfaitement : « Le sujet pratique le 'faux-self' pour se dissimuler de ce qu'il croit être la force de l'autre, ou de ce qu'il croit être le désir de l'autre[265]. » Un autre concept jungien, la « persona », la fonction d'adaptation sociale de l'individu, apparaît dans ce passage crucial d'un dialogue entre Alwyn et sa petite amie :

> "Oh", Jenny said lightly, "shall we exchange experience as the unenlightened exchange wage packets? What shall I do with your experience?"
> "Return it to me. I wish I had a motive"
> "For what? Marriage or murder?"
> "Both"
> "Alwyn, I don't feel like being bright and – "
> "Who's borrowed a persona now? My mother sits in that chair. She's apt to complain about not feeling 'bright', as if human beings were meant to resemble copper kettles." (*AM*, p. 74)

Remarquons tout d'abord la métaphore de la lumière, distinguant des êtres plus ou moins « éclairés » de par leur nature même, (« un /enlightened »), ou leur état d'esprit transitoire (« not feeling bright »), ce qui peut se rapprocher des états du Moi décrits par Jung (« One does not become enlightened by imaging figures of light but by making the darkness

[263] Psychanalyste jungienne ayant étudié les archétypes dans les contes de fées (*L'animus et l'anima dans les contes de fées*).
[264] Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, p. 147.
[265] Cynthia Fleury, *Ci-gît l'amer*, p. 43.

conscious »). Jung s'appuie sur un traité d'alchimie taoïste, *Le Mystère de la fleur d'or*, qui décrit une « révolution de la lumière » ayant pour terme l'éclosion d'un germe « immortel ». C'est un concept que rejette Alwyn, qui le tourne en dérision, comparant ce désir de clarté aux bouilloires en cuivre que l'on astique. Alwyn est l'homme qui n'a pas accès à son intériorité, son ombre, il n'a aucune conscience des motivations qui l'animent, que ce soit pour se marier ou tuer, deux actions qu'il commettra sans aucun débat intérieur, ce que Jenny perçoit intuitivement (alors qu'elle ne sait pas que c'est lui le meurtrier). Alwyn accuse ensuite sa petite amie d'avoir emprunté la « persona » de sa mère, ce masque social que justement les gens les plus « adaptés » confondent avec leur être véritable. La circulation d'information entre les inconscients est ici remarquable, car Alwyn perçoit que Jenny essaie de se faire passer pour sa mère, objet de son désir œdipien. C'est comme s'il y avait une sorte de territoire inconscient commun, ou en tous cas, des portes ouvertes entre les deux psychés. De la même façon, Aisley aura l'intuition que c'est son neveu qui a tué l'Italien.

Dans ce roman, les femmes sont particulièrement enclines à se projeter dans une image d'elles-mêmes qui soit la plus flatteuse possible. Frame pointe ainsi une caractéristique des femmes qui pourrait expliquer en partie le rôle qu'elles jouent dans l'équation œdipienne, en commençant par la voisine, qui hérite d'un lustre magnifique :

> "You'll get a good price for it. Venini you know."
> Muriel had not known. She was not a connoisseur of glass and she knew no one who was, yet she had become obsessed with the image of herself walking into the drawing room, switching on the chandelier. (*AM*, p 28)

Frame insiste sur l'ignorance de Muriel, qui fait donc partie des gens non-éclairés, au propre comme au figuré, car l'électricité ne sera installée qu'à la fin du roman dans le village. Elle nous présente un personnage qui se vit comme une image, et pour qui l'image qu'elle se fait d'elle-même se confond avec son être propre. « Avoir » (un lustre) se confond avec « être », avec l'identité (enviable) d'une personne qui possède un lustre, ce qui est une persona. Un autre exemple de persona se trouve dans une scène où Greta et Russell jouent en public les rôles que leur identité sociale leur assigne, alors même que le dentiste a des éclaboussures de sang sur la manche :

> She had lunch with a blood-splattered Russell. (Blood had dropped on his sleeve, unnoticed).They had salad, ice-cream and coffee; in public, each noted secretly, with pleasure, that they made 'a good couple'. They joked, laughed. They knew that the other diners, looking at them, thought, with smug possession: the dentist and his wife. There's the dentist and his wife. (*AM*, p. 169)

C'est exactement ce que décrit Jung :

> La *persona* est le système d'adaptation, ou la manière à travers lesquels on communique avec le monde. Chaque état ou chaque profession possède sa propre *persona* qui les caractérise…Mais le danger est que l'on s'identifie à sa *persona* : le professeur à son manuel, le ténor à sa voix. On peut dire sans trop d'exagération que la *persona* est ce que quelqu'un n'est pas en réalité mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est[266].

Dans le même ordre d'idées, Greta essaie de faire croire à l'harmonie en la décrétant : « 'Reading, Aisley ?' she said falsely, determined to establish the scène as one of contentment » (*AM*, p. 51). L'adverbe nous montre bien que personne n'est dupe. Les mots sont censés avoir l'effet magique de transformer la réalité déplaisante en réalité plus conforme aux souhaits d'harmonie. L'effet ici est celui d'un hiatus, d'une dissonance entre la réalité et l'image qu'on veut en donner. C'est un refus de voir en face la réalité d'une situation contrariant leurs fantasmes de bonheur, dont un exemple est l'aveuglement des mères qui refusent d'ouvrir les yeux sur la laideur de ce que leur mari impose à leur fille incestée, et, partant, sur la douleur de celle-ci, qui est soit minimisée, soit niée[267]. La version philosophique de cette attitude est celle tournée en dérision par Voltaire à travers le personnage de Pangloss, pour qui « tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes[268]. »

L'autobiographie décrit également une Janet Frame affligée d'une persona. La petite fille désireuse d'être dans les bonnes grâces de son père se mue en une jeune fille niant sa propre personne pour plaire à son entourage : «'Aunt Isy says you're a lovely girl' Mother said proudly, 'She says you're no trouble at all. She scarcely knows you're in the house' » (*A*, 187). Son comportement dans la maison de sa tante renouvelle son désir de disparaitre. Ce « no trouble at all » va résonner plusieurs fois dans l'autobiographie, et à Ibiza, c'est l'image de la jeune femme convenable qui va voler en éclats, quand les prudes Espagnoles la verront fréquenter son amant. Rappelons que Isabel avait repris le flambeau de Myrtle, celui de la rébellion, et qu'elle rencontre le même sort funeste qu'elle. Ses revendications phalliques se traduisent par la girafe qui orne sa robe. Une autorité morale (« the warden of the College ») en appelle à la sage étudiante pour qu'elle sermonne sa sœur, qui prend des libertés par trop masculines : « Isabel, he said, was making a guy of herself, both by her behaviour and the clothes she wore, in particular a skirt printed with a giraffe » (*A*, p. 202).

---

[266] Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, p. 55.
[267] Voir en annexe 4 l'attitude d'Evelyne Pisier, mère du jeune « Victor » incesté, dans *La familia grande*, qui veut préserver à tout prix son mariage avec l'incesteur, un homme puissant. Ce n'est pas la peur, mais l'égoïsme qui est à l'origine de ce comportement, le désir de se préserver sa vie « parfaite ».
[268] Voltaire, *Candide*.

Les femmes se trouvent donc prises entre leurs fausses images internes et une façade d'innocuité nécessaire à leur dissimulation aux yeux de tous, les leurs compris. Il est vrai que dans l'expérience de l'autrice, les femmes qui affichent leur désir de liberté, comme Myrtle et Isabel, en meurent.

3.4. L'impuissance de la mutité

Le poème « Jungle Fruit », dont nous aurons longuement à reparler, fait entrer la mutité dans le cadre symbolique des contes de fées : « I was dumb for seven years and a day and night » (*PM*, p. 67), ce qui souligne le caractère surnaturel de l'emprise maléfique subie par la narratrice. Rappelons également que la mutité est le symptôme de plusieurs héroïnes framiennes, celui de l'internée de *Faces in the Water* :« I was speechless » (*FW*, p.57 et p. 59) et celui d'Erlene dans *Scented Gardens for the Blind*. Le triangle formé par la famille « Glace » est le suivant : Erlene est une femme muette, enfermée dans un hôpital psychiatrique. Le deuxième élément est sa mère, Vera, pour qui l'aveuglement est une fuite : « It was I who was blind » (*SGB*, p. 15). Pour elle, la mutité de sa fille est une perte de pouvoir : « my daughter lost her power of speech » (*SGB*, p. 9). Le père a fui dans la névrose. Il est absent physiquement et mentalement : il est en Angleterre, faisant des recherches généalogiques sur un famille nommée 'Strang'. Presque tout le roman consiste en une exploration de ces trois positions. Les chapitres présentent alternativement leurs points de vue, Vera à la première personne, Edward et Erlene Glace à la troisième personne.

Comme toujours, Frame dénonce la parole creuse : « the adjectival temple, the street of slogan, the city of distorted meaning » (*SGB*, p. 119), « deception on the label », (*SGB*, p. 123). L'avènement d'un nouveau langage, représente un danger : « the new language must be destroyed » (*SGB*, p. 11). Dans ce roman, on ne trouve pas encore les tentatives abouties de création d'un nouveau langage, comme dans les romans suivants. Edward consulte un manuel de prononciation, qui comporte des expressions sans queue ni tête (*SGB*, p. 104), et il y a un jeu de rangement par ordre alphabétique puisque Vera était bibliothécaire. C'est très modeste, mais la parole est bien au centre de ce roman, qui est en fait celui de la parole empêchée, jusqu'à ce qu'elle surgisse du fond des âges, et du fond de la psyché en glaciation.

La parole et le silence sont des pouvoirs (« claiming space and time with her powers of silence » (*SGB*, p. 12)), et sont intimement liés à la culpabilité et à la mort. Le silence de sa fille est une des obsessions de Vera, qui est persuadée que la prise de parole de sa fille l'obligera à la tuer : « If I knew that her first words were to be judgement upon me, I would kill her and she

would not be able to cry for help » (*SGB*, p. 9). Un peu plus loin, la clause hypothétique disparait pour être remplacée par une certitude : « I know that the first words she utters will be a statement of my guilt » (*SGB*, p. 152). Cependant, cette attribution de la culpabilité n'est, elle non plus, pas fixe. Dès la page 13, elle est présentée sous forme de question : « Who is to blame ? » et Vera finit par déclarer : « I am innocent » (*SGB*, p. 218). Il n'y a aucune vérité stable, nulle part dans le texte, tout au long des trente ans de son envergure temporelle. Le même phénomène se produit concernant la cécité. Vera alternativement affirme et nie son handicap : « I was blind, I am blind », et au paragraphe suivant : « I was never blind ». (*SGB*, p. 23). Une seule chose est sûre, c'est que rien n'est sûr. Aucune « vérité » n'est jamais possible, et le nom de « Vera » est profondément ironique. La question se pose alors : s'il n'y a pas de vérité, comment parler, et quoi dire ?

3.5. Les raisons du silence

Concernant les raisons du silence, la seule référence à un accident est directement remise en question par la principale intéressée : le Dr Clapper lie le retour du père au recouvrement de la parole chez sa fille : « her speech will return as if she had never lost it in the accident » (*SGB*, p. 234). Cette phrase est immédiatement suivie de l'interrogation de la fille : « Which accident ? Erlene wondered. There had never been an accident, except of birth » (*SGB*, p. 234). On pourrait dire que son état de victime n'est pas un accident, une aberration, mais la conséquence directe, inévitable de sa naissance, une fille naissant d'un père incestueux et d'une mère aveugle. On rejoint ici le sentiment exprimé par Christiane Rochefort dans *La porte du fond* : « *L'infamie d'état, donnée cadeau à tout homme qui épouse et engendre, pour qu'il en use à son gré. […] C'est une catastrophe naturelle. Naturelle aux sociétés humaines*[269]. »

D'autres raisons du silence sont données : « girls who do not speak because they are unable to think or because there is nothing left to say or because there are no words » (*SGB*, p. 162-3). L'expression de la généralité (« girls ») rend le propos encore plus fort, les filles faisant partie collectivement d'une catégorie, celle des victimes, qui est même renforcée, par la proposition relative restrictive « who do not speak ». La première raison désigne l'anesthésie mentale qui caractérise les victimes d'un traumatisme. Les deux dernières expriment l'incommensurabilité du crime et de la dénonciation, l'incapacité fondamentale des mots à exprimer l'inexprimable. C'est bien le sentiment d'Erlene, reprenant l'image de la maison : « There is nothing to say, Erlene thought. The house is empty, there is no one at home » (*SGB*,

[269] Christiane Rochefort, *La porte du fond*, p. 28.

p. 168). La victime a atteint le stade du silence résigné, et plus encore, de l'absence de mots car l'absence est celle de l'être.

Le point de vue anthropologique est ici intéressant. Dorothée Dussy étudie longuement « l'inceste et la fabrique du silence qui l'autorise[270] ». Elle commence en soulignant la puissance du père :

> Le père incesteur, mais aussi le grand frère, l'oncle, assurent un rôle de pédagogue et c'est à eux que revient l'enseignement des normes, des pratiques et des valeurs de la société dans laquelle l'enfant grandit. Au moment où a lieu le premier geste à connotation sexuelle, l'enfant est depuis longtemps, voire depuis toujours, habitué à obéir à l'incesteur, habitué à l'écouter, à faire parfois des choses qui lui déplaisent mais qu'il est censé faire pour son bien, comme finir ses épinards, ranger sa chambre, etc.[…] Le statut du parent incesteur lui attribue toute légitimité d'agir[271].

Dussy évoque ensuite le fait que le silence sociétal et culturel autour de l'inceste empêche l'enfant de pouvoir nommer ce qu'il vit. Ce qu'elle en dit au début du XXIe siècle est encore plus vrai au début du XXe : pas de leçons à l'école, pas de films qui en parlent. Dussy dit même qu'enfant, elle ne connaissait pas le mot « viol ». Ajoutons à cela le fait que l'incesteur se comporte en bourreau la nuit et en père le jour, ne montrant aucune gêne au sujet des événements de la nuit, ce qui rend ceux-ci « impensés » : « l'inceste reste littéralement impensé, absent à la conscience et chaque matin, ou chaque sortie de salle de bains, ou chaque sortie de chambre, l'enfant est littéralement amnésique de l'inceste[272]. » Si l'enfant finit par se révolter, et commence à vouloir parler, le mur de surdité qu'on lui oppose le fait renoncer : « chaque tentative manquée pour se plaindre marque au contraire un succès dans la didactique du renoncement[273]. »

Car l'enfant est entouré de couches concentriques de silence, et en premier lieu, de celui de ses proches, mère comprise. Dussy mentionne l'aveuglement général, qui s'explique par « l'incrédulité, en premier moteur du silence, qui empêche de voir ce qu'on voit, même quand on le voit[274]. » Rappelons que l'enfant n'a pas les mots, et déplace le problème : il dit par exemple qu'il ne veut plus aller en forêt, car c'est là que son père abuse de lui, mais la mère ne comprend pas, et lui rétorque qu'il est capricieux, et l'oblige à y aller, pour « aider » le père. Et puis vient le plus sordide : si l'entourage familial ne « voit » pas, c'est parce qu'il sacrifie un de ses membres par confort, pour préserver la cellule familiale, qui apporte bien des avantages

[270] Charlotte Pudlowski, introduction, *Le berceau des dominations*. *Anthropologie de l'inceste*, *op cit*., p. 11.
[271] Dorothée Dussy, *Ibid*., p. 175.
[272] *Ibid*., p. 179.
[273] *Ibid*., p. 182.
[274] *Ibid*., p. 180.

matériels, ce qui est également clair aux yeux de l'incesté. La révélation de l'inceste priverait toute la famille des revenus du père. Dussy pointe aussi des biais cognitifs : « la famille accompagne l'incesteur pour rester un type bien et un bon père de famille car il est moins coûteux, pour tout le monde, d'être associé à un type bien plutôt qu'à un incesteur[275]. »

La deuxième couche de silence est générée par la société dans son ensemble. Dussy souligne, sans l'expliquer, le fait que dans les rares cas où l'inceste est détecté, c'est toujours par une femme (professeure, dame de cantine, assistante sociale), jamais par un homme. Cela fait déjà la moitié de l'humanité atteinte de cécité. Dussy va plus loin :

> Puisque tout le monde est socialisé dans le même ordre social qui admet l'inceste, les incestés participent logiquement à ce mouvement centripète qui renvoie l'annonce de l'inceste aux oubliettes, ou plutôt, qui en neutralise les effets : l'amnésie – ce formidable reconducteur d'inceste – levée, des émotions ou des considérations citoyennes ou morales prennent le relais, et comme une ironie du sort, permettent à l'inceste de poursuivre sa route[276].

De quelles considérations s'agit-il ? Dussy explique que la pitié qui devrait venir au secours de l'enfant se reporte sur l'incesteur, qu'on ne supporte pas de voir souffrir, au nom d'un certain humanisme qui se range étrangement toujours du côté du plus fort, perpétuant la domination de celui-ci. L'ordre social dans son ensemble, qu'on nomme patriarcal, est soumis au père, et repose donc sur le complexe d'Œdipe, tout aussi difficile à déconstruire au niveau sociétal qu'individuel.

On voit donc comment, sous la plume férocement ironique de Frame, les femmes collaborent à leur propre asservissement, pensant séduire exercer une puissance, alors qu'elles sont victimes de la fascination inconsciente de leur Œdipe, rusé et implacable.

4. L'écrasante subjectivité masculine

4.1. La capacité de nuisance

Frame reporte sur ses personnages les caractéristiques de sa propre constellation familiale. Après les femmes pondeuses et fausses, comme Lottie Frame, voici les hommes narcissiques, comme G.S Frame. Certaines valeurs (dans le sens de caractère propre) sont rattachées au genre, comme la grossesse est forcément une caractéristique féminine, d'autres

[275] *Ibid*. p. 334.
[276] *Ibid*., p. 328.

valeurs sont mieux partagées. La persona et la comédie sociale peuvent aussi être le fait des hommes, comme le montre ce père dans « Keel and Kool » qui prend une photo de sa famille, partie pique-niquer après la mort de la sœur aînée et qui décrète : « There you are, he said. It's taken. A happy family » (*LOS*, p. 19).

Avec son concept d'« adaptation au monde », Frame rejoint la pensée jungienne, tout en s'en distinguant. Pour Jung :

> Nous nous sentons comme possédés, nous ne sommes plus en mesure de gouverner notre propre vie. Nous nous laissons aller au gré de ces affects par trop impétueux. C'est pourquoi les hommes évitent généralement de laisser s'exprimer leur âme instinctive, qui trouble leur adaptation au monde et peut même porter atteinte à leur réputation. La laisser s'exprimer peut se révéler extrêmement pénible, et c'est pourquoi nous évitons de lui laisser cette liberté. Mais une telle attitude nous conduit à vivre dans le provisoire et, déjà, dans l'exclusion. Quand l'âme instinctive parvient à s'imposer à l'individu, elle lui fait subir toutes les pulsions possibles et le perturbe profondément[277].

Dans ce roman, précisément, Frame décrit des hommes soumis à toutes leurs pulsions (de rapacité, de meurtre, sexuelles) qui leur laissent toute liberté de s'accomplir tranquillement. Elle prend donc le contrepied de Jung, qui supputait que cette liberté troublerait « leur adaptation au monde ». Bien au contraire : le message du roman est que le monde dans lequel nous vivons est corrompu jusqu'à la moelle, il est uniquement mu par le Ça et par nos désirs instinctuels, que par conséquent ceux qui laissent le plus s'exprimer leurs pulsions sont *de facto* les plus adaptés à leur environnement, le monde moderne. Frame l'exprime dès le début du roman, parlant de l'humanité : « they fix a makeshift sun in the sky its flame burns or it does not burn / they journey all in different directions, colliding[278], confused, distracting each other with promises and dreams and false memories » (*AM*, p. 4). Ces mots rappellent directement une phrase de Jung : « Nous vivons dans le monde réel où le bien et le mal se heurtent et se détruisent, et les mains qui veulent et doivent créer ou construire ne peuvent éviter de se salir[279]. » Il ajoutait, sur la même page : « on sait que les fusils partent tous seuls dès qu'il y en a un nombre suffisant. » Par le simple fait d'être né au XXe siècle, Alwyn reçoit son héritage naturel (« birthright ») de camps de concentration et d'extermination (*AM*, p. 62). Il range son père (dentiste) et son oncle (pasteur) dans la catégorie des inadaptés, « poking around in yesterdays, numbed by toothache or Godache » (*AM*, p. 62). Russell est directement qualifié de l'épithète « unadaptable » (*AM*, p. 199). Un autre personnage, Bert Whattling, se garde bien de

[277] Carl Gustav Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, p 81.
[278] Deirdre Bair, dans la biographie qu'elle a consacrée à Jung, fait état d'une possible agression sexuelle qu'il aurait subie et qu'il nomma « collision ». (*Jung*, p. 72).
[279] *L'âme et la vie*, *op. cit.*, p. 306.

plonger dans les profondeurs obscures : « [he is not] concerned to dive off into possibility and fantasy and the dark waves of other people's memories » (*AM*, p. 108).

Aisley le pasteur en tous cas ne peut plus se voiler la face. Dès le prologue nous est décrit le processus d'ajustement quotidien à sa foi qu'il doit opérer. C'est le même phénomène de retour constant dans la névrose que nous avons déjà vu avec Zita, Beatrice et Frame elle-même, des femmes qui, que ce soit par le rêve ou par un procédé semi-conscient, rétablissent en elles, « réparent », l'image de l'amour mise à mal par la réalité. Continuant le thème de la photographie comme apparence désirée des choses, Aisley voit sa foi comme une photographie. Il se rend compte un jour que Dieu avait bougé (« God had moved ») et qu'il était devenu une ombre : « the steadfast landmark, feature of all my maps, routes, views, references had become an unidentifiable shadow » (*AM*, p. 5). Il ressent d'abord un sentiment de légèreté et de liberté, avant d'être envahi par le désir de retourner sous la pierre qui l'écrasait : « finally, I was overcome by a desire to return beneath the stone » (*AM*, p. 5). Comme le note Marc Delrez, Aisley est plus perspicace que les autres en ce qui concerne leur « vérité » : « Aisley is privileged with a bonus of awareness inaccessible to his contemporaries[280] », comme le montre le fait qu'il rêve de son neveu sous la forme d'un épouvantail au sourire grimaçant. Cette « connaissance » lui parvient dans les rêves, les rêveries et son « troisième œil » (*AM*, p. 33). Cependant, ces fugitifs éclairs de lucidité restent bien limités, sont refoulés, et ne déclenchent aucune action dans la réalité.

En bref, les personnages masculins ont le choix entre la fuite dans la névrose (Russell dans la dentisterie, son frère dans la religion) et le crime (Vic viole sa femme, Alwyn viole sa mère et tue un immigré). C'est cette deuxième possibilité qui les distingue des personnages féminins, voués à la soumission et l'impuissance névrotique. Les hommes ont une plus grande capacité de nuisance. Ajoutons encore une autre mention de la différence entre les désirs des hommes et ceux des femmes, relevée par l'étudiante Frame dans leur vocabulaire et leurs sujets de prédilection quand ils écrivent de la poésie. Les hommes sont plus proches de leurs désirs physiques alors que les femmes minaudent avec des images qui révèlent leur pruderie, ou leur innocente incomplétude : « […] the men wrote poems about women, tangled metaphorical exchanges of hearts, beds, souls, bodies while the women wrote of flowers, forests, the sea » (*A*, p. 190). L'autrice Frame ne pensait pas si bien dire, sa propre symbolique poétique empruntant justement à cette thématique de la nature.

[280] *Manifold Utopia*, *op. cit.*, p. 165.

4.2. Des droits régaliens

Selon Freud, « l'Empereur et l'Impératrice (ou le Roi et la Reine) sont la plupart du temps la représentation figurée des parents du rêveur[281] ». Les images de Dieu et du roi associées au père sont légion dans toute l'œuvre framienne. Dans *The Rainbirds*, Lynley le surnomme « my Goff ». Il est à noter que cela lui déplait fortement, et la sœur doit refouler ce surnom par trop transparent. La fille de Dieu s'appelle logiquement Christina et son fils « Sonny ». Le roi, c'est clairement le père, ce qui étend la distinction à ses enfants : « with Godfrey and the children always in residence as the king, and the prince and the princess » (*TR*, p. 22). Sentant son pouvoir vaciller, Godfrey essaie de l'étayer, « to make sure no one else usurped his position » (*TR*, p. 78). L'image du roi est reliée à celle de la froideur et de la mort dans la phrase suivante : « It is safer to be stone when one is in danger of being prised from one's foothold. » (*TR*, p. 78). C'est l'image d'un roi qui règne sans faiblesse, triomphant, le pied sur sa prise de guerre. Ce qui est intéressant, c'est que cette attitude est partagée par toute la famille : « Beatrice could be a harsh cunning imperialist, sending troops to quell rebellions, setting up her kingdom shamelessly, exploiting the inhabitants with glass beads, silver paper, ticking toy watches of love » (*TR*, p. 21-22). Tout devient prétexte à annexion de territoire chez les Rainbird. Jouant à un jeu de plateau, Teena pose son pion sur une case, « before the others […] come rushing in to disturb and overcrowd her possession, she may enjoy sovereignty of her kingdom » (*TR*, p. 47). Beatrice s'insurge contre l'emploi par Lynley du possessif « our Godfrey » (*TR*, p. 92), car elle ne veut pas le partager. L'impérialisme est donc un trait commun à tous les êtres humains. D'ailleurs, les Néo-Zélandais comme peuple entier se rendent coupables de cette tendance à l'appropriation : « the sea, a personal possession for kiwis » (*TR*, p. 92). Cependant, il semblerait bien que l'empiétement sur le territoire de l'autre soit une spécialité masculine. Godfrey a eu son accident près de la parcelle de terre gagnée sur l'océan et il se trouve un personnage féminin pour se plaindre : « - Near where they're reclaiming the land, Miss Hendry said. Reclaimed land. Miss Hendry spoke bitterly as if the land were being reclaimed and she'd not had her fair share. Who owned the land? Who owned it in the first place? » (*TR*, p. 19). Miss Hendry se sent spoliée. Cette question de la primauté de la possession revient quelques pages plus loin, avec la terre annexée qui se rebelle : « the reclaimed land fighting against its reclamation crying Who owns me? Who is first owner? » (*TR*, p. 35). Cela ne va pas sans nous rappeler le terme de « first Dad » dans *Intensive Care*, le père est le premier à posséder le territoire, le corps de sa fille. Finalement, la question du vainqueur de la guerre

[281] *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 399.

est facilement tranchée. A la fin du roman, Beatrice ne rêve plus que d'une multitude d'oiseaux, « crowding to find and keep their place upon a small square of reclaimed land » (*TR*, p. 203). Godfrey, lui, au matin de la mort de sa femme, absorbe le soleil par tous ses pores, dressé comme un phallus qui ne doute pas de ses prérogatives : « he stood complete, once more upright on earth, his place secure » (*TR*, p. 205).

Utilisant la métaphore principale de la topographie, la domination masculine trouve particulièrement bien à s'exprimer dans les images d'invasion ou l'annexion de territoires, dans une sorte d'impérialisme de la toute-puissance à laquelle s'adonnent plusieurs personnages masculins, comme Theo, spécialiste de l'érosion dans *Living in the Maniototo* ou Toby, guerrier et tyran en culottes courtes dans *The Edge of the Alphabet*.

D'une façon encore plus frappante, *The Adaptable Man* contient un spécimen de mâle colonisateur dont Frame semble prendre un malin plaisir à raccourcir ironiquement le nom de vainqueur en « Vic ». Dans son choix de terre idéale, l'Australie, Vic se retrouve tout entier : « All Australians are like that. Downright » (*AM*, p. 163). Les pensées de Muriel, sa femme soulignent son sans-gêne intrusif : « You open doors without knocking » (*AM*, p. 163). Vic partage cette caractéristique avec Henry Signal, le père de Malfred dans *A State of Siege*, qui entre sans frapper dans les pensées de sa fille, commettant une effraction silencieuse. Nous avons dans la description, d'un cynisme achevé, des relations physiques à la hussarde qu'il impose à sa femme la comparaison avec un petit garçon en proie à des désirs primaires : « She smiled to herself. It means he grabs my breasts at night like those little boys we saw who run after a lorry because it's moving and because they want it » (*AM*, p. 163). Muriel a parfaitement conscience d'être traitée comme un simple objet de plaisir par son mari, mais son sourire nous montre que cela ne la dérange pas, elle collabore à sa dégradation au statut d'objet de plaisir. Les pensées de Vic nous explicitent le fantasme : « A more accurate description of lovemaking, from Vic's point of view was that of a desperate male who grabs at the mists of a wraithlike female in order to make reassuring substance of shadow » (*AM*, p. 163). Les relations physiques sont donc pour cet homme un moyen de donner corps à l'ombre, ce qui est un moyen de se rassurer sur sa propre existence en niant l'altérité de son objet de plaisir.

Une fois que le territoire est annexé, l'homme peut l'exploiter à sa guise. Le propriétaire, comme le roi, décide à sa guise de ce qu'il fait de ses provinces. Pendant les relations sexuelles, Vic considère sa femme comme un filon aurifère à exploiter : « He explored, searched her, staked his claim, and each time he trembled with pleasure and gratitude at the little sparkling store of gold he brought back with him, to cherish in secret » (*AM*, p. 165). Souvenons-nous

des accointances entre le secret et l'inceste. De plus, le corps des femmes est exploité de multiples façons. Leur force de travail également peut être exploitée, toujours avec leur consentement, leur soumission au mâle. Lex (au prénom qui rappelle « Rex », et qui impose sa Loi) joue les pachas en restant bien au chaud dans son camion alors que sa femme Dot sort faire les livraisons dans le froid.

4.3. Tel père, tel fils

La reproduction « généalogique » des comportements d'abus est clairement indiquée par Frame, qui en décortique les modalités. Dans *The Rainbirds*, le fils s'appelle « Sonny », ce qui signale clairement que son identité consiste à être un fils, à être une réplique du père. *Intensive Care* se sert du même prénom, Colin, pour deux personnages, afin d'indiquer la filiation de la tyrannie. Le père de *The Edge of the Alphabet* possède une caractéristique de G.S. Frame, la jalousie, qui s'exerce ici contre le fils. Toby s'adresse à lui : « You were so jealous of your tools, you would not let your son touch them » (*EA*, p. 47). La nature de cet « outil » ne laisse pas de doute, il s'agit du phallus de la puissance. Cela donne lieu à un jeu de mot savoureux. Le père crie : « where's my vice ? » (*EA*, p. 48), dans les deux sens d'étau, avec ses connotations d'étranglement, et de vice. Il ne cesse d'humilier son fils, ne lui reconnaissant aucune qualité. Une autre de ses caractéristiques dans le reste de l'œuvre est sa double nature, l'amour dans une main et la haine dans l'autre, ce qui rappelle les inscriptions « love » et « hate » tatouées sur les doigts du prédateur dans *The Night of the Hunter*[282]. Pour Frame, il s'agit du même langage : « [The father's] early enthusiastic reading of love explained of course his facility in the translation of death; the alphabet, the grammar are the same » (*EA*, p. 22).

Les personnages de Frame, féminins ou masculins, sont à la recherche de la puissance, qui leur reste cependant inaccessible, à la fois pour les victimes noyées dans leurs illusions d'amour et les bourreaux perdus dans leurs délires de domination. Frame ne se berce d'aucune illusion sur la mécanique imparable de la recherche de domination, que ce soit par procuration ou par la violence directe. Dans ce jeu-là, l'amour est au mieux un appât déposé par les forts pour mieux dévorer les faibles.

Nous avons pu mettre en lumière les éléments de personnalité chez les parents Frame, qui favorisent l'abus incestuel. Les textes framiens mettent en mouvement ces acteurs et leurs rôles, de catastrophe en catastrophe, de la famille à la folie. Ils explorent différents points de

[282] Film dans lequel il est assez troublant que le « trésor » soit caché dans la poupée de la petite fille, poupée qu'il faut éventrer pour le trouver.

vue, différentes versions du drame de l'enfant œdipienne incestée, dans lequel l'Œdipe féminin joue le rôle principal. Frame trouve sa place, son lieu, dans l'écriture. Livre après livre, elle anime les personnages de sa vie, sous forme autobiographique ou fictionnelle. Elle réagence toujours la même intrigue, celle de l'amour œdipien et de l'incestualité, ce qui pose la question de la motivation et de l'intentionnalité de cette obsession. On peut dire que Frame gagne en liberté psychique en rejouant le scénario avec de multiples variantes. L'œuvre est donc le lieu de soi et de l'autre : en pénétrant les psychismes des protagonistes de la scène incestuelle, en relativisant par la multiplication des scénarios, le détachement peut s'accomplir[283].

À présent, tournons-nous vers les ressorts linguistiques de la parole framienne. Rappelons que Frame décrit l'écriture comme un voyage fait par le Moi, qui est une sorte de contenant, un panier qu'il faut retisser après l'achèvement de chaque œuvre. Nous considérons que la métaphore est le vecteur de ce voyage, une forme hybride, capable de transporter dans le langage intelligible de ce monde-ci les découvertes faites dans ce monde-là, Mirror City. En d'autres termes, la métaphore peut donc être vue comme l'émissaire de l'inconscient, étant à proprement parler cet « Envoy » qui convoque Frame à l'écriture.

Commençons par essayer de comprendre quelques caractéristiques de l'opération de la symbolisation, et ce qui peut se passer en cas de traumatisme. La métaphore est une force agissante dans les récits légendaires et mythiques, tout autant que dans les arts visuels car elle délivre par ces canaux des messages à l'inconscient. Face à l'insuffisance du langage courant, c'est par la poésie que peut s'exprimer la douleur de l'enfant œdipienne incestée grâce à la puissance d'évocation de la métaphore et au cryptage qu'elle permet. Et c'est également métaphoriquement que s'exprime le mieux l'avènement d'un Moi rendant hommage à son libérateur, le psychiatre. Ce Moi s'appuie sur les vertus identificatoires de la dénomination, et trouve une catharsis dans la sublimation.

[283] Nous pouvons dire également que Frame va dans le même sens que Vanessa Springora, qui explicite son but dans le préambule, très repris par la presse, de son ouvrage, *Le consentement* : « Depuis tant d'années, mes rêves sont peuplés de meurtres et de vengeance. Jusqu'au jour où la solution se présente enfin, là, sous mes yeux, comme une évidence : prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre. » Ce renversement des camps du pouvoir et de la peur correspond tout à fait au mouvement dit d'« empowerment » né aux USA, lame de fond balayant toutes les digues établies par les dominants, désir de libération de l'oppression ressenti par toutes les minorités, qu'elles soient ethniques ou sexuelles.

PARTIE 2 : SYMBOLISER

VI. COMMENT DIRE ?

Reprenons la phrase de Didier Anzieu, qui exprime le cheminement de la pulsion lors de l'acte créatif par une formule d'une économie remarquable : « Dans une première phase, la pulsion prend corps. Dans une phase finale, elle prend nom. Entre les deux, elle prend place[284]. » Pour lui faire prendre corps et trouver sa place, le langage permet d'inclure la pulsion dans un scénario fantasmatique qui agence la source et le but dans un espace et une temporalité. Continuons à suivre le chemin de la pulsion tracé dans l'écriture framienne pour qu'elle puisse prendre nom. Nous pensons en effet que l'écriture framienne procède d'une forte pulsion de connaissance et de possession. La scénarisation ne suffit pas à la satisfaire, car, même si la multiplicité des angles apporte un décentrement salutaire, le nombre de versions possibles d'une histoire est infini, rendant illusoire une quelconque velléité de repossession de cette histoire. La symbolisation pourrait bien répondre à ce désir. Cynthia Fleury cite Herman Broch, pour qui c'est véritablement la symbolisation qui permet de posséder le monde :

> La connaissance du monde, la connaissance du non-Moi devient une manière sublimée de posséder le monde, bref, une sublimation des pulsions. Il s'est révélé impossible de posséder réellement le monde entier, mais il est possible de le posséder symboliquement, et on demande à ce rapport symbolique de faire ce que n'avait pu faire la valeur possessive primitive : abolir le temps[285].

[284] Didier Anzieu, « Le corps de la pulsion », *La pulsion pour quoi faire ?* Colloque de l'APF, 12 mai 1984, p. 64.
[285] Herman Broch, *Théorie de la folie des masses*, p. 47, dans *Ci-gît l'amer, op. cit.*

Remarquons d'emblée la poussée inverse que représente la symbolisation par rapport aux manœuvres d'invasion et de conquête du territoire de l'autre effectuées par l'incesteur. Le symbole, comme expression d'une subjectivité singulière, s'oppose aux forces d'empiètement et d'annihilation de l'inceste. C'est en cela qu'il reprend également la main sur l'écrasement des générations décrété par l'incesteur en « abolissant le temps ».

1. Les usages[286] du symbole

1.1. La crypte et les fantômes

En cas d'empêchement de la parole, Boris Cyrulnik indique que le secret qui ne peut pas se dire trouvera le moyen de se dire d'une façon indirecte :

> Tout secret donne quelque chose à voir. On peut décrire un comportement de secret comme l'étymologie du mot le suggère : 'secret égale sécréter, excréter quelque chose de honteux, tamiser, filtrer'. […] Tout secret est de Polichinelle. Il fait transiter dans le para-dit ce qui ne peut être dit[287].

Parmi les « para-dits » possibles, il y a le symbole. Le cryptophore, celui qui est porteur selon Nicolas Abraham et Maria Torok[288] d'une incapacité à dire, se délivre de l'innommable par le symbole, qui lui permet de remettre en circulation ce qui a été enfoui, souvent par les générations précédentes. En effet, rompre l'innommable entrainerait un cataclysme psychique dont le sujet ressent qu'il pourrait l'engloutir. C'est le langage, la parole sur le divan ou l'écriture, qui permet la mise au jour du secret, dont la manifestation peut prendre la forme de rêves. Dans une interview assez tardive, en 1994, Frame évoque les effets émotionnels de la réapparition des fantômes :

> I am afraid of my work. Sometimes, it is quite shattering. I can't cope with it, I have to get away from it. It is like seeing a ghost if you see the whole novel. Let me tell you, every book is written in enormous pain. I usually weep in the books I'm writing. (*JFHOW*, p. 150)

A contrario, elle dépeint d'une façon plaisante les fantômes s'invitant dans ses rêves comme s'ils y avaient trouvé un lieu de villégiature, au moment où elle écrivait son autobiographie : « During that time my dreams were troubled, with my vacancy occupied suddenly by 'real' people, who rushed in on vehicles of memory, larger than their life or their

[286] Nous empruntons ce terme à Bruno Bettelheim, dans *The Uses of Enchantment*.
[287] *Un merveilleux malheur*, *op. cit.*, p. 169-170.
[288] Nicolas Abraham, Maria Torok, *L'écorce et le noyau*.

death, as if to a holiday resort. » (*JFHOW*, p. 237). Il lui faudra attendre son dernier roman, et l'épanouissement de la fleur de la mémoire pour que celle-ci ne soit plus une torture.

Aussi éprouvant que soient les souvenirs, nous trouvons chez Frame la description symbolique de cet effort à vouloir les faire sortir de la crypte : « A Field of Wheat » (*GB*, p. 62) désigne « l'origine », c'est-à-dire la famille, comme le lieu où a commencé la honte : le pronom « we », symbolise une collectivité anonyme, « on » veut découvrir le secret d'une proximité suspecte : « we'll find out the mystery / of such close brotherhood that shares the same shadow. » Et puis les moissonneurs viennent, et reste le questionnement : « the secret is out / the wheat is hiding nothing but its own roots. Shame at the origin ? »

Towards Another Summer contient également une dénonciation voilée. Le véritable surnom de G.S. Frame est employé pour désigner un père de famille meurtrier par accident :

> Tommy Lyles was a ganger on the railway, and the train ran over him outside our house […]
> Sometimes in my mind I heard my father say with a terrible doom in his voice – Mum,
> Tommy Lyles died on the way to the hospital.
> Don't, Curly.
> You see, it was my father who drove the train that killed him. (*TAS*, p. 74-75)

Le personnage du père incestueux, Tom Livingstone, quand il retrouve son amour de jeunesse, fouille son visage, s'acharnant à vouloir retrouver le passé, « to extract it like some kind of invisible writing beneath his glance » (*IC*, p 21). Frame nous indique comment son personnage réussira à extraire, grâce à une métaphore, la vérité de son ressenti envers, non pas Ciss, mais son épouse, Eleanor : « He thought of Eleanor, eaten, early in their marriage, by the two children who swung from her breasts like little monkeys dangling from the buds of a tree. » (*IC*, p. 21). Rappelons que cette vision d'enfants métaphoriquement transformés en singes se trouve aussi dans le poème « Dream » (*PM*, p.59), qui est une évocation poignante de la fuite de trois petits singes devant l'implacable léopard, et qui en appellent à un Dieu qui demeure sourd à leurs supplications.

1.2. La métaphore, vecteur verbal des processus inconscients

Nous avons vu dans notre première partie comment la mise en mouvement des différents scénarios incestuels crée un espace de liberté de pensée nouveau. Faisant partie intrinsèque du langage framien, le symbole participe du même élan, explorateur audacieux de territoires psychiques que le langage courant forclôt. L'écriture, en s'élançant vers ces nouveaux territoires psychiques qui restent obscurs à la conscience vigile quotidienne les explore et par là même les crée, les invente. Le psychisme sort transformé de cette aventure, amplifié, agrandi,

étendu. On peut considérer les textes comme une extension du psychisme framien, qui, au lieu de se recroqueviller dans la pathologie ou de se figer dans le traumatisme, déploie ses ailes et étend résolument son envergure vers des territoires qui s'éclairent à son passage. Et le véhicule dans lequel se transporte l'âme, c'est la métaphore.

Ce voyage s'effectue dans deux directions : tout d'abord, Frame questionne les signifiants qui lui ont été transmis. En effet, situer le pouvoir du symbolique sur nous est le début de la libération et de l'autonomie du sujet. Ensuite, la création d'une symbolique propre, en opérant des distinctions singulières, lui permet de se repérer au sein de son propre territoire psychique. Elle est donc essentielle dans sa quête d'identité. Grâce à ce nouvel ordre symbolique, la confusion entre soi et l'autre est conjurée. De plus, elle permet d'éviter la psychose, qui, selon Lacan[289], repose sur une identification narcissique aliénante primaire (le sujet rivalisant avec lui-même). Dans ce cas, le sujet est son double plus qu'il n'est lui-même, la conscience s'écrasant sur son double sans distance à son égard. Ainsi, le symbole joue ce rôle essentiel de prise de distance par rapport à soi, gage de santé mentale. Dans un premier temps, étudions le processus par lequel la métaphore joue le rôle de révélateur de l'inconscient, et ensuite comment elle peut avoir un effet thérapeutique.

Nous avons inévitablement déjà rencontré la métaphore dans notre traitement des scénarios framiens, car, comme l'indique l'étymologie, elle est le vecteur permettant à l'autrice de se déplacer entre ses territoires psychiques, et d'y accueillir celui qui lit. Comme le dit Evelyne Séchaud, « La métaphore sollicite la participation active, elle entraine l'autre dans son transport, dans l'illusion créatrice d'une expérience commune et partagée. Comme son étymologie le révèle, la métaphore est transfert d'un lieu à un autre, intrapsychique et intersubjectif[290]. »

Lacan a rapproché la métaphore et la métonymie de ces deux mécanismes freudiens du travail du rêve que sont la condensation et le déplacement. La condensation produit la métaphore et permet de dire ce qu'il en est du désir inconscient. Le déplacement produit la métonymie, qui permet d'échapper à la censure. Ce sont sur ces deux propriétés que repose le fonctionnement de l'écriture framienne. Pour Lacan, « l'inconscient est structuré comme un langage », c'est-à-dire qu'il possède un acte syntagmatique et un axe paradigmatique. L'axe

[289] Dans la leçon XX du séminaire « les psychoses » Lacan se demande si le psychotique est vraiment entré dans le langage. Selon lui, « [les psychotiques] n'entrent jamais dans le jeu des signifiants, sinon par une sorte d'imitation extérieure ».
[290] Evelyne Séchaud, Préface, *Le Moi-peau, op. cit.* p. 7.

syntagmatique permet la substitution d'un élément par un autre permettant d'en exprimer le refoulé. Un mot se substitue à un autre, un signifiant prend la place d'un autre, pour que le signifié glisse sous le signifiant et passe ainsi la barrière de la censure. Pour Lacan, la métaphore et la poésie (il donne l'exemple de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*) sont des recours linguistiques permettant aux poètes un début de conceptualisation de leur douleur refoulée. Dans sa pensée[291], le mot est présence et absence de la chose qu'elle désigne. Cet acte de substitution d'un signe à un réel est une opération de médiation par laquelle le sujet prend à l'égard du vécu une distanciation qui lui permet de se repérer comme sujet distinct de ce qui l'entoure. L'ordre symbolique a le pouvoir d'opérer des distinctions essentielles au repérage du sujet au sein du monde, et en particulier celle qui distingue l'intérieur de l'extérieur. Dans la métaphore, le terme choisi pour lui être substitué se situe hors de son champ, le plus lointain possible, car plus il se trouve éloigné, plus la métaphore sera neuve et brillante. Pour Lacan, le « plus grand disparate » est une condition *sine qua non* de l'apparition de « l'étincelle poétique », de la métaphore :

> Disons que la poésie moderne nous a fait faire ici un grand pas, en démontrant que toute conjonction de deux signifiants serait équivalente pour constituer une métaphore, si la condition du plus grand disparate des images signifiées n'était exigée pour la production de l'étincelle poétique, autrement dit pour que la création métaphorique ait lieu[292].

1.3. La métaphore thérapeutique

Dans le livre qu'il consacre à son analyse avec Didier Anzieu, Serge Tisseron parle des pouvoirs bienfaisants de la métaphore dans la cure psychanalytique : « Là où la compréhension intellectuelle dessèche et confronte à la solitude, la métaphore nourrit et socialise par l'illusion qu'elle crée de pouvoir être *partagée*[293] ». La métaphore pourrait-elle être une réponse au cri lancinant de « Child alone, child alone » (*IC*, p. 1) ?

Les psychanalystes ont repéré très tôt la fonction cathartique de la métaphore, utilisée sous forme de fable ou de parabole. Les messages apportés par le véhicule de la métaphore entrent en résonance analogique avec le système inconscient. Pour en donner un exemple parmi de nombreux autres, dans *Metaphor, Its Therapeutic Use and Construction*, Martin Cohen explique comment une parabole, une histoire symbolique, peut être un puissant adjuvant à une cure psychanalytique[294]. À la fin du livre, il en propose toute une série, chacune adaptée à une

[291] Voir le travail d'Anika Lemaire, *Jacques Lacan*.
[292] *Écrits*, *op. cit.*, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », p. 507.
[293] Serge Tisseron, *Fragments d'une psychanalyse empathique*, p. 128.
[294] Martin Cohen, *Metaphor, Its Therapeutic Use and Construction*, p. 9.

fin thérapeutique précise, comme celle de combattre les phobies ou de renforcer l'estime de soi. Le patient lui-même peut devenir capable de générer ses propres métaphores, que ce soit pendant le sommeil ou l'état d'éveil : ce sera toujours son inconscient qui les lui fournira, pour éclairer ses états de conscience. L'image proposée à l'esprit humain permet de rendre les solutions sensibles et actives, de les introjecter, comme le disent Abraham et Torok dans *l'Ecorce et le Noyau*. De fait, les images parlent le langage de l'inconscient car elles *sont* l'inconscient. Selon la classification de Freud, « la représentation consciente comprend la représentation de chose plus la représentation de mot afférente, l'inconsciente est la représentation de chose seule.[295] »

Dans le cadre des thérapies des traumatismes, René Roussillon met l'accent sur un clivage qui se trouve être très pertinent dans le cas de Frame, celui « qui […] déchire la subjectivité entre une partie représentée et une partie non représentable[296]. » C'est ce qu'explicite Éric Calamote :

> Le danger face au traumatisme ne serait pas vraiment l'absence de l'objet mais la perte de la capacité à le représenter : « En effet, selon notre hypothèse, ce n'est pas la perte de l'objet mais le danger de la perte de sa représentation et par extension, le risque de non-représentation qui signe la détresse » (C et S. Botella, 1983, p 766[297]). La terreur du sujet victime d'agression sexuelle concerne bien le fait de ne plus pouvoir penser. Lorsqu'il dit « mourir », il ne faut pas toujours penser qu'il a eu peur que son bourreau lui ôte la vie, mais souvent entendre « arrêter de penser et craindre de ne plus pouvoir jamais le faire »[298].

Pour Calamote, « la poésie et la télépathie [sont] deux tentatives de représenter l'irreprésentable par un travail paradoxal de condensation et de déploiement d'images[299]. » Nous ne nous occuperons pas de la télépathie, mais bien sûr, la poésie, et donc la métaphore sont au centre de l'entreprise framienne.

Voyons de plus près quels sont les rapports entre la métaphore et l'inconscient. Dans leur guide clinique, *Finding Unconscious Fantasy in Narrative, Trauma and Body Pain*, Paula Ellman et Nancy Goodman définissent le fantasme inconscient ainsi :

> We think of unconscious fantasy in an expansive way inclusive of stories, metaphors, images, beliefs, scenes, affects, trauma and body sensation. Uncovering the wishes, fears,

[295] Sigmund Freud, « Métapsychologie », p. 239.
[296] *Agonie, clivage et symbolisation*, *op. cit.*, p. 20.
[297] César et Sara Botella, « Notes cliniques sur la figurabilité et l'interprétation », *Revue française de psychanalyse*, n°3, p. 765-776.
[298] *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles*, *op. cit.*, p.13.
[299] *Ibid*., p. 12.

> constellations of object relations, traumas and meaning of enactments is the work of psychoanalysis[300].

Goodman appelle la métaphore « la structure intermédiaire » à partir de laquelle on peut inférer un inconscient. La métaphore est le révélateur et le convoyeur par excellence de la réalité d'une psyché. Pour elle aussi, le dialogue patient/psychanalyste s'assimile à un théâtre :

> I see the unconscious mind as existing from infancy on, driven by instinctual life and death forces, multiply layered with iterative scenes and fragments of scenes developing through life. Psychic reality makes itself known with efforts to discover and create metaphor. The metaphor that has a story and becomes seen, known and felt is where patient and analyst live, in the theater that develops between them[301].

La psychiatre souligne les effets que provoque, grâce à la métaphore, l'activation du fantasme inconscient. Par une de ces facéties du langage, le mot qu'elle emploie est « frame », ce qui semble prédestiner notre autrice à se créer un territoire intermédiaire grâce à cette structure hybride :

> I consider metaphor to be the intermediary frame from which the unconscious fantasy is inferred, from both narrative and enactment. […] Once the metaphor is active, its connection to the repressed symbolized mind and the traumatic unsymbolized mind becomes available to feel in all of its passion and terror. Construction of the 'Finding Theater' rests on […] the flow of symbolic equivalences relating the most primitive to secondary revisions[302].

Les autrices nous expliquent que l'élaboration des métaphores ne se produit qu'à la fin d'un processus de montée à la conscience du matériel inconscient, et lorsqu'il s'agit d'un traumatisme, cela a un effet thérapeutique. Par le processus de l'analyse, les parties non symbolisées de la psyché (qui provoquent des troubles anxieux) parviennent à la conscience et l'analysant devient capable de symbolisation. La symbolisation est une opération cruciale pour la survie psychique[303]. Elle s'accomplit d'une façon inconsciente avec le rêve et consciente par la poésie. Soulignons dans ces remarques cliniques la présence de la théâtralisation de la métaphore, de sa mise en histoire. C'est ainsi que l'écriture, en tant qu'objectivation du théâtre intérieur et grâce à la sublimation métaphorique, peut être considérée comme une cure, une façon de prendre le pouvoir et de dépasser le désêtre.

Le phénomène de prise de conscience et de symbolisation sont concomitants : une mise en parole, une description verbale d'un traumatisme subi dans une période préverbale est

---

[300] Paula Ellman, Nancy Goodman, *Finding Unconscious Fantasy in Narrative, Trauma, and Body Pain*, p.1.
[301] *Ibid*., p. 22.
[302] *Ibid*., p. 22.
[303] Rappelons que selon Lacan, les psychotiques n'ont pas accès au symbolique.

thérapeutique car les terreurs qui étaient générées par un traumatisme non symbolisé sont nommées et deviennent intelligibles :

> We see a connection between unsymbolized trauma and the pervasive anxieties from unconscious beliefs in annihilation / castration, both female and male forms. Through affects and images becoming known, metaphor and symbol become possible and meaning is created. […] Sometimes fantasy is discovered and sometimes it is created as imagination enters the dead places of trauma in the mind. […] These are the patients with blank spaces in their psyche, who have overwhelming experiences of helplessness[304].

Nous avons déjà vu que pour Cyrulnik, la capacité à se forger un récit est fondamentale pour la survie psychique des enfants traumatisés. Pour lui, la capacité de symbolisation fait partie intégrante du processus. Il affirme que les enfants résilients sont ceux qui savent rêver, et se faisant, se créer des symboles :

> Freud pense que l'homme heureux n'a pas besoin de rêves, le réel suffit à le satisfaire […] le rêve est une fuite du réel, mais quand le réel est fou, il faut s'en protéger ; ne pourront se sauver que les enfants qui savent rêver. Les autres, adaptés au réel, soumis à un monde ravagé, baigneront dans des informations désolées, pauvres, immédiates, donc dépourvues de sens. On ne fait pas de poésie avec des indices et des signaux ; il faut des symboles, des images et des récits pour que la représentation qu'on invente réchauffe en nous un sentiment de beauté, et même de bonheur[305].

Frame a eu plusieurs sauveteurs. Chronologiquement : Frank Sargeson, qui lui donna un toit à la sortie de l'hôpital psychiatrique et l'encouragea à écrire. Le Dr Cawley, ensuite, qui lui donna le même conseil. *In fine*, c'est bien l'écriture, et en particulier la symbolisation, qui la sauva des démons œdipiens et incestuels. Nous pouvons considérer que Frame donne ainsi sa réponse à la question que Ricœur pose dans *La métaphore vive*, à savoir, quel est le statut d'une pensée par métaphore ? Et surtout : est-ce encore une pensée ? Pour Ricœur, la métaphore est un procédé cognitif original et possédant sa propre valeur heuristique. Il forge le concept de « vérité métaphorique » : selon lui, la métaphore « redécrit » la réalité en dehors du langage. La « foi métaphorique[306] » est « la prétention de l'énoncé métaphorique à atteindre d'une certaine façon *la réalité*[307]. » En utilisant comme moyen d'expression privilégié la tension inhérente à l'énoncé métaphorique, Frame fait œuvre de pensée. La métaphore est le moyen privilégié de sa « vision », sa « marque de fabrique », pour ainsi dire. Elle pense par métaphores et laisse les métaphores penser en elle. Elle s'insurge contre l'opinion d'un critique qui dénonce sa « faiblesse » pour la métaphore en exprimant, métaphoriquement il va sans dire, que la

[304] *Ibid.*, p. 3.
[305] *Un merveilleux malheur, op. cit.* p. 200.
[306] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 319.
[307] *Ibid.*, p. 311.

métaphore est consubstantielle à sa vie : « I breathe metaphors[308]. » Elle persiste et signe : « I don't think I'm equipped to operate the verbal DDT[309]. » Plus encore que les scénarios, la symbolisation est là où se trouve le sens de l'écriture framienne : « [images] *are* the basis of my life, and my need to write, and they *all* have *meaning*[310]. » Ce qui est plus qu'une tournure de pensée mais une vraie nécessité psychique nous permet à notre tour de comprendre les motions d'âme les plus enfouies par une analyse de ces signaux forts émis par son inconscient.

Cynthia Fleury nous fait faire un pas de plus en indiquant que la symbolisation met en place une relation nouvelle entre le sujet qui symbolise et son objet symbolisé, une relation qui permet de dépasser la douleur de la séparation d'avec la mère :

> L'élargissement du Moi n'est pas une toute-puissance du Moi, mais précisément l'inverse. Il témoigne de la connaissance du Moi, de ses limites, et de la nécessité de les sublimer pour ne pas en subir les possibles dérives mortifères. La symbolisation est cette antithèse de la toute-puissance, dans la mesure où l'absence est acceptée mais le sujet produit avec elle une relation qualitative, permettant de dépasser les douleurs de l'absence de possession. […] l'éducation aidera à accompagner chez [l'enfant] l'émergence de la puissance de symbolisation : ci gît la mère.[311]

1.4. La nécessité psychique du codage symbolique

En étudiant l'intensité de l'activité métaphorique chez Frame, symbolisant sa douleur incestuelle en l'incarnant dans son écriture, l'animant et la déplaçant sur ses personnages, nous comprenons combien l'opération de codage convient à ses nécessités psychiques. En proie aux désirs œdipiens, il lui faut donner corps et substance aux protagonistes de son théâtre intérieur. Ce code donne une réalité psychique aux motions qui la traversent et l'agitent. Elle crée ses propres représentants-représentation[312], combattant ainsi le refoulement qu'elle-même décrit dans ses personnages placés dans des situations de souffrance incestuelle. En élaborant ce code venu de son inconscient, elle inscrit la constellation œdipienne et le drame incestuel dans la réalité du langage. La psychanalyse, en agissant sur la représentation, agit du même coup sur la pulsion à laquelle il est associé. Frame s'est donc façonné sa propre psychanalyse par l'écriture, en se créant un code personnel. Tout notre travail consiste à essayer de lire les inscriptions de ces représentants-représentations, inscrits dans son psychisme, puis inscrits dans l'œuvre de

---

[308] Lettre à Charles Brasch, janvier 1964, dans *Janet Frame in Her Own Words*, *op. cit.*, p. 205.
[309] *Ibid*.
[310] *Ibid.*
[311] *Ci-gît l'amer*, *op. cit.*, pp. 293-4.
[312] Freud distingue le représentant d'une pulsion (que Laplanche et Pontalis traduisent par « représentant-représentation ») et son quantum d'affect. Nous nous intéressons à ce représentant-représentation, qui est « une sorte de délégation » du somatique dans le psychique. Cette dernière qualification ne laisse pas de nous rappeler « The Envoy », personnification de l'inspiration ressentie comme un voyage entre le conscient et l'inconscient dans la description que Frame fait du processus d'écriture à la fin de son autobiographie.

Frame. Remarquons que le quantum d'affect peut se déplacer : il peut être transformé en angoisse ou peut être réprimé (« un rudiment qui n'a pas pu parvenir à se développer[313]»). Dans la névrose obsessionnelle, le quantum d'affect se déplace d'une représentation traumatique à une représentation insignifiante. Dans la névrose hystérique il se déplace sur un endroit du corps par un phénomène nommé « conversion ». Frame, elle, opère un déplacement des représentants-représentation en élaborant un code de correspondances entre les figures traumatiques de sa constellation familiale et les événements qui s'y sont produits avec des symboles qu'elle anime grâce au langage. Ainsi, elle donne du jeu à ses fixations, traumatiques, elle joue avec les signifiants, ce qui permet de libérer les signifiés, qui retrouvent une certaine souplesse. Nous allons découvrir progressivement les raisons d'une telle entreprise de « double parole », de parole dédoublée entre le symbole et sa signification. Ajoutons que, comme cela arrive sur le divan du psychanalyste, une telle entreprise d'associations d'idées est allée au-delà des intentions conscientes de la locutrice et tous les effets de sens n'étaient probablement pas consciemment voulus par la poète, comme le dit le poète René Char : « Les mots qui vont surgir savent de nous des choses que nous ignorons d'eux. »

Dans notre étude des symboles et du code, nous avons décidé d'utiliser quasi uniformément le mot « inceste » pour décrire les phénomènes que nous examinons, sauf quand ils relèvent spécifiquement d'une situation connexe, œdipienne ou incestuelle en particulier. L'utilisation de ce terme unique n'est pas une simple facilité d'expression. Nous verrons que les situations incestuelles, celles où il ne se produit pas, à notre connaissance, de passage à l'acte physique, génèrent autant de dégâts psychiques qu'un inceste consommé. C'est d'autant plus crédible que même le fait d'être « simple » témoin inflige des dommages psychiques graves. Dès lors, la qualification d'« inceste » nous semble s'imposer, sans qu'il y ait lieu de préciser s'il s'agit d'un inceste psychique ou physique. Loin de minimiser les conséquences d'un inceste physique, nous pensons que cette constatation en exprime toute la gravité. N'oublions pas que l'incestualité constitue le terreau de l'inceste. Les conséquences psychiques cataclysmiques des situations incestuelles peuvent amener tout un chacun à s'interroger sur la possibilité, dans chaque cas rapporté, d'un inceste réalisé et tu.

1.5. Se méfier de la métaphore

Il arrive à Frame, sinon de réellement remettre en question son propre système métaphorique, du moins de nous prévenir de ne pas en faire un système monovalent, qui lierait

[313] Sigmund Freud, « L'inconscient », p. 115.

une interprétation unique à une image (simplification dont l'autrice de ces lignes se rend coupable pour faciliter la compréhension). Elle va même plus loin, étant capable de se moquer de sa propension à penser par métaphores. Quand Frame utilise l'image de l'ombre sur une radio des poumons dans *The Adaptable Man*, elle ne manque pas de dire, dans une logique constante de liaison / déliaison, que cela n'est qu'une image. Pour elle, l'image n'est pas l'alpha et l'oméga de la connaissance de la réalité des faits. Aisley est guéri de sa tuberculose, comme le lui montre une radio : « the shadow has left my left lung » (*AM*, p.214), mais cette constatation le rend paradoxalement vulnérable aux assauts de la nature, qui dispense ses bontés et ses calamités d'une façon imprévisible :

> When I asked why it had gone, I was told – the sun, the country life, quietness, fresh air, rest. My feeling of helplessness increased – so man is still at the mercy of the sun and wind, which, like two thieves, can steal in and take away the shadow from his left lung; or the fog, frost and rain that put the shadow there in the first place. (*AM*, p. 214)

Ce qui est original, c'est que, d'une façon typiquement framienne, quand l'autrice nous présente ce symbole de l'ombre, clair et accessible, elle le retire aussitôt, nous avertissant de ne pas rechercher de significations faciles. Et c'est avec une métaphore qu'elle nous le dit : « I cannot smooth away an easy resemblance between shadow on lungs and shadows on souls by trowelling with a God-cement… (*AM*, p. 215) ». La métaphore elle-même peut devenir une sorte de névrose, en étant un « prêt-à- penser » facile, une sorte de papier peint que l'on colle sur les failles de la pensée. En disant « I cannot smooth away », le « je » de la voix narrative montre les limites de la portée de la pensée métaphorique : toute ressemblance ne procède pas d'un ordre divin, quelle que soit la force du désir de celle qui écrit. La pulsion métaphorique est forte, mais Frame y met des bornes. De la même façon, on trouve une formule on ne peut plus assassine dans sa correspondance, où elle se moque de sa constante compulsion à métaphoriser tous les événements, même les plus minuscules : « The patete plant died, risking annihilation by metaphor. The puriri moth and the ants arrived » (*JFHOW*, p. 197). La métaphore peut être la mort de l'idée, comme le mot est le meurtre de la chose, selon Lacan. Un poème de trois lignes, « Rain », dénonce cette sorte de malhonnêteté et de paresse intellectuelle qui peut se résumer par l'adage « comparaison n'est pas raison » :

> The rain runs down the windowpane.
> Like.
> There's the Great Cliché crying again! (*PM*, p. 90)

C'est bien cette illusion qu'a relevée Bruce King, qui commente une citation de la page 235 : « [Aisley] had been deceived again by the old fallacy that meaning lies more in the

framework than in the cluttered picture, more in the symbol than in the complexity it stands for. » Bruce King conclut son article en disant : « We should probably understand that the significance of the novel lies more in its 'cluttered picture' and 'complexity' than in any pattern we might be tempted to perceive[314].»

Dans *Intensive Care*, Naomi s'adresse à son père devenu vieux et convoque des images de guerre, de forêt et de neige. Elle confirme la validité de ces images, associées à une figure littéraire : « And Victor Hugo was a boy of ten at the time of the retreat from Moscow. The stereotype-war, woods, snow – stays. » (*IC*, p. 26) Mais elle fait ensuite apparaitre une toute autre image de la guerre, celle qui se déroule en climat tropical. Par le mot « milkweed », et la luxuriance molle de la jungle, elle semble mettre en regard de la souffrance des hommes pendant les guerres celle des femmes qui subissent un état de guerre intime : « But what of men dressed in light-green uniforms the colour of rotten milkweed ? The hot copper sky; the soft earth; the obscene uncontrolled growth of trees with huge leaves that shine as if they sweated. » Souvenons-nous de Lottie Frame, obèse, devant ses fourneaux. De plus, la jungle est le lieu de la terreur dans les poèmes (« Jungle Fruit », « Dream »). La peinture de la jungle est extrêmement frappante, déroulant sur deux pages des images de corruption, d'engloutissement, de brûlure, de serpents dissimulés, d'infection. Le but de la voix narrative est clairement énoncé : « upsetting the simple death-cold stereotype ». Quelle meilleure façon de métaphoriser le doute sur la monovalence de la métaphorisation ? La guerre, teneur de la métaphore, peut être représentée par des véhicules différents : le froid pour les hommes et la chaleur pour les femmes, nous permettant de jeter un regard neuf sur la situation féminine, assimilée à une guerre. Frame nous indique ainsi que la métaphorisation est création, jaillissement, renouvellement, images kaléidoscopiques dont il est difficile de capturer les moirures, sauf peut-être grâce à un miroir de poche, comme l'indique le poème de ce nom.

2. Les messages des contes et des mythes

2.1. Les contes de fées comme réalisation fantasmatique des désirs œdipiens

Freud, dans *L'interprétation du rêve* donne des précisions sur la symbolique qu'il a mise au jour, perceptible selon lui dans « les mythes et légendes » :

> Cette symbolique n'appartient pas en propre au rêve, mais à l'activité de représentation inconsciente – spécialement celle du peuple –, et on la retrouve dans le folklore, dans les

[314] Bruce King, « The Adaptable Man », dans *The Ring of Fire*, p. 119.

> mythes, légendes, locutions courantes, dans la sagesse des sentences et dans les traits d'esprit circulant dans un peuple, plus complètement que dans le rêve[315].

Nous pensons que les contes de fées ont joué un rôle capital dans l'économie framienne du symbole. Frame raconte qu'elle était fascinée par les *Contes* des frères Grimm, qui lui avaient été prêtés, disant que même lorsqu'elle a rendu le livre, ces contes continuèrent à vivre en elle. Dans une interview, elle a donné la raison de cette fascination : « Anything could happen. Nothing was forbidden » (*JFHOW*, p. 56). On ne peut pas rêver plus bel aveu. La lecture de ces contes agit sur la jeune Janet comme une révélation, car elle comprit immédiatement leur lien avec sa propre vie. Elle était capable de lire directement le message qui était encodé dans ces histoires et de le prendre à son compte : « suddenly the world of living and the world of reading became linked in a way I had not noticed before » (*A*, p. 48). C'est une identification totale, dans laquelle le code a même disparu quand elle les lit à ses frère et sœurs : « as I read and they listened, I knew and they knew, gloriously, that *we* were the Dancing Princesses » (*A*, p. 48). Elle ne se trompe pas sur la portée universelle de ces contes : « *Grimm's Fairy Tales* was everybody's story » (*A*, p. 49). Bettelheim explicite comment les humains peuvent comprendre les informations encodées dans les contes de fées :

> There is general agreement that myths and fairy tales speak to us in the language of symbols representing unconscious content. Their appeal is simultaneously to our conscious and unconscious mind, to all three of its aspects – id, ego and superego – and to our needs for ego-ideals as well. This makes it very effective; and in the tales' content, inner psychological phenomena are given body in symbolic form[316].

Cette clarification nous semble essentielle : les contes de fées ont leur langage, c'est-à-dire un code, et s'adressent à la fois au conscient et à l'inconscient (ça et surmoi). Et de quel message s'agit-il ? Selon Bettelheim, les contes rassurent l'enfant sur sa capacité à sortir du cul-de-sac œdipien :

> At this age, from four until puberty, what the child needs most is to be presented with symbolic images which reassure him that there is a happy solution to his oedipal problems – though he might find this difficult to believe – provided that he slowly works himself out of them[317].

Donc, théoriquement, les contes répondent à la problématique de Frame, qui est celle de trouver une « place[318] » : « [they] provide images of heroes who have to go out into the world all by themselves, and who, although originally ignorant of the ultimate things, find secure

---

[315] *L'interprétation du rêve, op. cit.*, p. 396.
[316] Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, p. 36.
[317] *Ibid.*, p. 39.
[318] Voir par exemple la thèse de doctorat de Nicolas Boileau, *Une expérience de l'impossible*, 2008.

places in the world by following their right way with deep inner confidence[319]. » On se souvient de la fascination de la jeune Janet pour les mots qui indiquent un but, une destination, et, devenue étudiante, pour la façon décidée de Money de jouer du piano. Le désir de se sortir de ses désirs œdipiens est là. Plus tard, Frame, ayant fait le chemin analytique, pourra se moquer des gens qui ont besoin d'amis pour se rassurer sur leur place, en faisant un jeu de mots qui montre bien qu'elle a bien décodé le langage des contes : « How could I have forgotten so quickly all the tricks of desperation that people will use to reassure themselves of their place, of their p(a)lace ? » (*A*, p.328).

Penchons-nous sur les contes cités par Frame dans son autobiographie, et qui l'ont le plus marquée (*A*, pp. 48-9). Bettelheim les décrypte ainsi : « Hansel et Gretel » met en scène la plus grande peur des enfants, être abandonnés par la mère, « the source of all food[320] ». Ils sont coincés au stade oral, ce qui les enchaîne à leur mère. Ayant triomphé de son double maléfique, la sorcière, ils s'emparent de ses richesses. Munis des biens spirituels qu'ils ont acquis (« their new-won independence in thought and action[321]»), ils peuvent revenir vivre chez leurs parents. Pour Bettelheim, « Snow White » est le meilleur exemple de réalisation du souhait de se détacher des désirs œdipiens. La situation de départ est bloquée : « if a girl cannot form a positive identification with her mother, not only does she get stuck in oedipal conflicts, but regression sets in[322]. » Le chasseur, « an unconscious representation of the father », est le sauveur : « Who else but a father substitute would seem to aquiesce to the stepmother's dominance and nevertheless, for the child's sake, dare to go against the queen's will? ». Les nains sont un signe du désir inconscient de la jeune fille : « their stunted bodies and their mining occupation – they skillfully penetrate into dark holes – all suggest phallic connotations. » Finalement Blanche-Neige recrache le morceau de pomme quand le Prince l'embrasse, étape décisive : « which marks her final freedom from primitive orality, which stands for all her immature fixations ». Au premier rang de ces fixations se trouve le complexe d'Œdipe. Nous pouvons retrouver des échos de ce conte dans l'œuvre de Frame, comme par exemple le fantasme du père Rainbird d'aller forer des trous partout, ou le baiser unique, reçu lorsqu'elle dormait, de la jeune fille dans *The Edge of the Alphabet*.

En revanche, le message des contes moins connus que cite Frame, loin de proposer une résolution du conflit, est beaucoup plus axé vers la réalisation des désirs œdipiens des filles.

[319] *The Uses of Enchantment, op. cit.*, p. 11.
[320] *Ibid.*
[321] *Ibid.*
[322] *Ibid.*, p. 206.

Qu'on en juge : « The Dancing Princesses », dont le véritable titre est « The Worn-Out Dancing Shoes » dans *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm* raconte l'histoire de jeunes princesses dont le père a verrouillé la porte et qui trouvent le moyen, en toquant sur leur lit, de rejoindre des amoureux dans un monde souterrain. Le père, intrigué par leurs chaussures usées, emploie un vieux soldat pour les suivre, qui, pour sa récompense, demande la main de la plus jeune. On voit comment les jeunes filles trouvent ainsi la satisfaction de leurs désirs sexuels (exprimés par le geste de toquer sur le lit), à la fois en déjouant la surveillance jalouse du père, mais également en épousant un substitut du père (qui fait en sorte d'avoir la plus grande différence d'âge avec celle qu'il choisit, la benjamine). Le même scénario d'un accomplissement de souhait œdipien se déroule dans « The Blue Light ». Une sorcière demande à un vieux soldat d'aller chercher la lumière bleue au fond de son puits. Il la trouve et, pipe au bec, il l'utilise ensuite pour tuer la sorcière et pour obtenir du roi que sa fille le rejoigne la nuit, « who will have to wait on [him] and do as [he] commands[323]. » La vieille femme, substitut de la mère, est vaincue et lui-même, vieil homme muni de son symbole phallique, obtient les faveurs nocturnes de la fille. Le même scénario se reproduit dans « The Juniper Tree ». Une belle-mère est en proie à des pulsions incestueuses envers son beau-fils : « she felt compelled to coax him[324] ». Le diable la pousse à faire tomber le couvercle d'un coffre sur sa tête, ce qui la détache de son corps. Elle la replace et ordonne à sa fille de frapper le garçon, dont la tête tombe à nouveau. La belle-mère fait un ragoût du garçon et le donne à manger à son père , qui dit : « somehow, I feel this is all mine ». Un oiseau apparaît, qui tue la belle-mère en laissant tomber sur elle une meule (« a millstone », dont le second sens est « boulet »). Alors, au milieu de grandes flammes, le garçon apparaît entier, retrouvant le pouvoir que la castration et le démembrement lui avaient enlevé. La famille d'origine, père, frère et sœur peuvent dîner ensemble tranquillement, image du bonheur œdipien en famille, puisque le frère s'étant débarrassé du « boulet », la fille se retrouve seule femme de la famille, à la place de sa belle-mère.

Le message des contes choisis par Frame est donc un message d'accomplissement de ses désirs œdipiens. Ajoutons à cela le sentiment ressenti par la jeune Janet lorsque ses professeures déclament de la poésie. Le vocabulaire employé par Frame nous indique clairement l'effet hypnotique de ces déclamations, qu'elle associe aux fictions de tous genres de son enfance, contes de fées inclus :

---

[323] *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm.* p. 384.
[324] *Ibid., p. 150*.

> [Our teacher] gave us a number of haunting poems to learn and recite, and although I objected to the sing-song way she expected us to speak, some of that singing trapped me with my passion for songs in a world that seemed to have no boundaries, and was part of the world of Old Meg, the beggars and swaggers, angels too, and Poppy and Hoppityou and The Twelve Dancing Princesses, and the playground songs, and like to the tide moaning in grief by the shore, E pare ra. (*A*, pp. 84-5)

Notons le sentiment paradoxal que donnent à Janet les chansons, les légendes et la déclamation de la poésie, d'être enfermée, piégée (« trapped ») dans l'infini, un monde sans frontières (« that seemed to have no boundaries »). L'exposition au messages véhiculés souterrainement par les récits fictionnels la plonge dans un monde sans repères, dans lequel tous ces récits s'amalgament. Être au contact de ses désirs œdipiens fait courir à la psyché insuffisamment construite le risque d'être catapultée, et enfermée, dans un monde infini, sans barrières.

Dans *Intensive Care*, Naomi apostrophe son père sur ses prétentions à être le maître : « Did you think you were a king? » (*IC*, p. 25). Ce père est vu comme se mouvant fantasmatiquement dans un conte de fées. Quand il rêve de la famille qu'il aurait fondée avec Ciss, les mots sont directement pris dans les contes, sur le mode sarcastique : « the two little girls grew up wise and beautiful and clever and good and though they never married, as naturally they wanted most of all to be near their father, they lived full lives with the opportunities they had » (*IC*, p.49). Nous avons ici un conte qui reflète les désirs incestueux du père de garder pour lui ses filles, au lieu de leur donner l'assurance qu'elles sont libres, ce qui renvoie à l'attitude jalouse du père Frame. Dans l'esprit du père, cela est vécu comme « naturel », puisque les filles l'aiment. Dans ces conditions, le mensonge flagrant pour ces filles d'une vie « pleine », « profitant des occasions qui leur sont données », est d'une ironie mordante. De la même manière, quand Tom rencontre Peggy (rescénarisation de la rencontre du père Frame veuf avec sa nouvelle amie) dans la salle d'attente d'un médecin, ce lieu prend l'allure d'un conte de fées : « the doctors' houses were the town palaces and the doctors' children were educated at private schools, and the sons were handsome and the daughters were beautiful » (*IC*, p.33). Frame montre ainsi que la névrose familiale se place dans une chaîne ininterrompue de passages à l'acte incestueux justifiés par les désirs œdipiens des filles, fort bien perçus, et exploités, par les pères, l'un et l'autre obéissant à leurs pulsions inconscientes. La magie des contes de fées rend possible l'impossible.

2.2. *Mona Minim* : l'Œdipe, au cœur du piège de la sexualité

Frame donne sa propre version d'un conte initiatique, sans fées et sans magie, avec *Mona Minim and the Smell of the Sun,* publié en 1969, une année avant *Intensive Care,* période de culmination de sa production littéraire liée à la violence incestuelle. C'est un conte dont le but est d'éloigner les petites filles des relations sexuelles, et de la soumission à la reproduction qu'elles entraînent.

Il s'agit de l'histoire d'une toute jeune « fourmi de maison » qui se trouve séparée de son groupe à sa toute première sortie, et qui rejoint une colonie de « fourmis de jardin », dont elle rencontre la princesse, destinée à devenir la reine, et donc la seule femelle qui aura des relations sexuelles, symbolisées par l'expression « the smell of the sun ». Cette « odeur du soleil » est un grand mystère pour la jeune fourmi qui n'est jamais sortie du nid. Elle envie la princesse, dotée d'ailes, qui pourra le savoir pendant le vol nuptial où elle rencontrera un mâle fécondeur. Ce symbole est composé de deux éléments : tout d'abord le fait que c'est le père (« the sun ») qui est associé aux relations sexuelles. Et ensuite, il s'agit de quelque chose qui n'existe pas, le soleil n'ayant pas d'odeur, l'entreprise est codée comme vaine dès sa naissance dans l'imaginaire. La relation sexuelle avec le père est ressentie comme impossible. C'est une sorte de synesthésie dangereuse qui dissout les cloisons entre les catégories, un geste poétique qui rejoint les tropes profonds de la psyché framienne, les limites, la différentiation, l'invasion par un liquide et la possibilité de contenir ce danger.

Selon Bruno Bettelheim, les contes de fées contiennent un message crypté à l'intention des enfants, message qui le plus souvent les rassure sur leur capacité à se transformer en adultes. Le message de *Mona Minim* est quant à lui très directif. Il montre une voie drastique vers une vie adulte sans relations sexuelles. Demandons-nous ce qui motive une telle radicalité.

Frame expose dans ce texte la forme que prend le mystère des futures relations sexuelles pour les petites filles et le poids de la biologie pesant sur les organismes féminins. Constatant les mœurs matrimoniales des fourmis, ce seul vol nuptial de la reine se soldant par une vie passée à pondre, Frame en tire un récit pour l'édification des enfants Le monde décrit est essentiellement féminin, les figures parentales et les amies sont féminines. Les mâles restent marginaux, ils sont vus comme des auxiliaires à la reproduction, mais c'est sur la femelle que repose le travail de donner la vie. En filigrane se découpe la silhouette de Lottie Frame, qui après une romance extrêmement brève se retrouva mariée à un homme qui partit pour la guerre et qui la condamna à une vie de servitude domestique. La réalité de la condition de la

reproductrice est décrite brutalement. Loin du mystère si fascinant, la réalité est terrible : la reine a une aile cassée et demande à Mona de lui arracher l'autre, le mâle est mort (donc sans aucune utilité pratique), elle est épuisée, affamée et elle doit ramper sous terre pour pondre ses œufs. Pour couronner le tout, elle profère des paroles dont l'aspect mensonger jure avec la situation qui vient de nous être décrite. Elle dit « I'm very happy » ! (*MMSS*, p. 70). Bel exemple de « servitude volontaire[325] ». À la fin du conte, Mona revient dans sa colonie d'origine pour tenter de délivrer une de ses amies, capturée par un humain et y finit sa vie. La mort est présentée comme tout à fait naturelle et dénuée de pathos. C'est la vie, et la fonction de reproduction qui sont problématiques et sources d'angoisse. Frame met clairement en garde les enfants contre les relations sexuelles, que leur curiosité enjolive par trop, la réalité étant sordide, et se soldant par une vie d'esclavage pour les mères transformées en pondeuses, comme Mum Muldrew dans *The Rainbirds* ou comme Frame elle-même si elle avait accepté la proposition de mariage d'El Vici Mario.

Il est certain que la vision de sa propre mère enchaînée à sa fonction reproductrice a dû, comme cela arrive à beaucoup de jeunes filles dans ce cas, éloigner Frame de la maternité. Cependant, son extrémisme pose question, car le salut pour elle vient de l'évitement de toute relation sexuelle, comme si celle-ci s'accomplissait forcément avec le père ou une figure paternelle (« the sun »), et ne pouvait mener qu'au désastre. On dirait que Frame a bel et bien tiré la conclusion que tout désir sexuel est un désir œdipien, et donc qu'il vaut mieux s'abstenir de relations sexuelles, qui sont la ruine psychique autant que physique de la femme. Nous avons vu que c'est la conclusion à laquelle elle arrive dans sa propre vie, ayant jeté son dévolu sur un homme « impossible » (Bill Brown, « impossible » à cause de son homosexualité).

Frame possédait très certainement une des personnalités décrites par Freud dans *L'interprétation du rêve*[326], particulièrement sensibles aux messages symboliques, et éminemment douées pour les produire. En plus d'écrire son propre conte pour enfants, c'est ce qu'elle fait avec l'édification de son mythe personnel.

[325] Voir le *Discours de la servitude volontaire* d'Etienne de La Boétie sur l'illusion des asservis qu'ils ne peuvent échapper à leur servitude. Le fait de se satisfaire d'un état de servitude relève d'un masochisme inconscient, qui est souvent une conséquence de l'inceste, comme on le voit dans *The Apology*, d'Eve Ensler.

[326]Freud compare cette faculté de décrypter les messages symboliques à celle d'un médecin capable de ressentir un typhus abdominal grâce à l'odorat, capacité peu commune s'il en est, et tout à fait idiosyncratique (pp. 394-5).

2.3. Le mythe personnel pour dire la tragédie de l'Œdipe

Selon Anzieu, « un mythe […] obéit à un double codage, un codage de la réalité externe, botanique, cosmologique, socio-politique, toponymique, religieuse, etc., et un codage de la réalité psychique interne par sa mise en correspondance avec les éléments codés de la réalité externe[327]. » Tentons de déchiffrer ce code, en étudiant le mythe personnel que Frame édifie dans son autobiographie.

Bettelheim nous éclaire sur les différences entre les contes de fées et les mythes, alors que tous deux s'adressent à l'inconscient. La première concerne le ton. Celui des mythes est noble : « in a grandiose awe-inspiring way » alors que celui des contes réduit tout au banal du quotidien : « even the most remarkable encounters are related in casual everyday ways[328]. » La fin en est différente : « the ending in myths is nearly always tragic, while always happy in fairy tales. » Ceci nous paraît très significatif, car, après s'être nourrie des contes de fées, Frame va se constituer son mythe personnel, avec son code particulier, et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle penche davantage vers le pessimisme que l'optimisme concernant la vie humaine, et la sienne en particulier.

Pour Otto Rank, qui publia en 1912 une étude extrêmement documentée, *The Incest Theme in Literature and Legend*, le mythe est le lieu littéraire où s'accomplissent les désirs œdipiens et incestueux, rendant leur lecture extrêmement satisfaisante pour le ça. La création du mythe ou de l'œuvre d'art, elle, procède d'une abréaction :

> [Creative activity] regularly includes the infantile Oedipus complex, which also decisively affects the selection and manner of presentation of material. Incestuous impulses *per se* do not, of course, bring the individual to engage in artistic creativity. […] It is only the repression of such overly powerful, intensified impulses and the resulting struggle for defence that can make possible the liberating projection of these conflicts from the unconscious in a communal fantasy, a myth or a work of art. […] The artist, under favourable conditions, deals with [infantile complexes] through unconscious abreaction[329].

Dans son autobiographie, Frame établit son propre code en établissant fréquemment des parallèles entre les événements de sa vie et des épisodes mythologiques. On peut faire l'hypothèse que, au-delà d'une satisfaction narcissique évidente, le fait de se représenter en corrélation avec des tragédies de dimensions mythiques est une façon d'aller dans le sens de

[327] Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, p. 68.
[328] *Ibid.*, p. 37.
[329] Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend*, p. 572.

son Œdipe. L'inconscient sait que sa quête est vouée à l'échec, et qu'elle est donc forcément ressentie comme tragique.

Dès la première page. Frame mentionne, ce qui n'est pas courant dans les autobiographies, son passage dans l'utérus maternel (« from the first place of liquid darkness », *A*, p. 3). Pour Joseph Campbell, l'utérus possède la valeur mythique de la création du monde :

> The world-generating spirit of the father passes into the manifold of earthly experience through a transforming medium – the mother of the world. She is a personification of the primal element named in the second verse of Genesis, where we read that 'the spirit of God moved *upon the face of the waters*.' In the Hindu myth, she is the female figure through whom the Self begot all creatures. More abstractedly understood, she is the world-bounding frame : 'space, time and causality' – the shell of the cosmic egg. More abstractedly still, she is the lure that moved the Self-brooding absolute to the act of creation.[330]

Après l'utérus et la vie aérobie (« within the second place of air and light »), Frame dit que l'acte d'écriture est un voyage dont le point de départ est le mythe : « towards the Third Place, where the starting point is myth » (*A*, p. 3). La création d'un mythe personnel est donc inscrite téléologiquement dès l'origine dans l'acte d'écrire.

Un des jeux des enfants Frame consiste à décortiquer les balles de golf de leur père : « the unravelling of […] golf balls » (*A*, p. 19), ce qui amène l'exclamation suivante : « Theseus days indeed! » (*A*, p. 19). On peut d'ailleurs concevoir toute l'autobiographie comme un labyrinthe de la quête du sens, le minotaure étant le père. Dans un autre épisode de sa jeunesse, Janet est parfaitement consciente du sens sexuel de « ball », qu'on peut rattacher à la taurine puissance paternelle. Elle se souvient de la nouvelle de Katherine Mansfield, « The Ball », avec ce commentaire : « [the title] had been given a crude interpretation by my sisters and me […] and the word 'ball' no longer applied to Mother's dreamed of Viennese balls » (*A*, p. 278).

Les événements dont l'autobiographie nous dit qu'ils accompagnent les étapes de la vie de Frame ont en commun d'avoir une dimension mythique et cataclysmique. Elle mentionne les deux événements qui se sont produits avant sa naissance, et qui donc alimentaient les conversations des adultes : l'inondation de Dunedin et la visite du Prince de Galles. Sa naissance est donc placée sous le signe d'une distinction (donnant l'impression que le Prince de Galles se déplaça en l'honneur de sa naissance) et d'une submersion. De la même façon, ses premières règles s'accompagnent d'une catastrophe qui a des accents de châtiment divin : « That month of August, there was a late, unexpected snowstorm, the kind that kills the new-born lambs in high country » (*A*, p. 140). Le fait de devenir pubère est associé par Frame au

[330] Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, p. 255.

massacre des innocents, par un gel de la nature. Elle associe l'image du sang dans la neige à Blanche-Neige, mais il nous semble que cette image appartient plutôt au registre catastrophique du mythe, renforçant l'idée que pour elle la quête œdipienne est une quête tragique :

> The timing of the snowfall following so closely my shock of being bathed in blood had a literary perfection not thought of as the untidiness of living and a shape, drawing together the past of *Grimm's Fairy Tales* and the repeated incidence there of blood on snow as a catastrophic or miraculous moment. (*A*, p. 140)

Tout est lié dans une continuité miraculeuse – ou catastrophique – de la réalité de la menstruation aux *Contes* des frères Grimm en passant par la mort des agneaux, formant symboliquement un tout, confondant mythiquement la naissance et la mort. Dans l'inceste, c'est la filiation, donc la naissance, qui fait le crime. On peut comprendre que la puberté de l'héroïne Frame s'accompagne de tels signes de mort. Cela continue avec l'anniversaire de ses 21 ans, sa majorité, que l'on peut considérer comme un symbole d'une liberté nouvelle, de l'entrée dans le monde adulte. Les dimensions sont celles de l'univers. On est en 1945 : « a year that began for me as a personal lyric, ended through accident of circumstance, of national and world events, as an epic embracing the universe, the planets and the stars, this time expressed in deeds, not words » (*A*, p. 213). C'est donc la bombe atomique et son cortège de mort, qui accompagne son accession à la majorité : « My coming-of-age was lit by the mushroom fire that made shadows of all those caught in the brightness; a spectacular illumination of the ceremonies of death, 'ashes to ashes, dust to dust' » (*A*, p. 220).

Comme le dit Campbell, à propos des mythes, « it is at the bottom of the abyss that comes the voice of salvation […] At the darkest moment comes the light[331] » : dans le mythe framien, il s'agit du sauvetage miraculeux de l'héroïne, qui échappe de justesse à une leucotomie. Quand elle sort de l'hôpital, elle va se faire photographier, ce qu'elle appelle une « résurrection ». Puis, la narration de son mythe personnel continue. Le voyage vers l'Angleterre en est une nouvelle étape : « Like a mythical character about to embark on a long voyage, I had first to undergo a test, a refining process » (*A*, p. 340). En l'occurrence, en guise d'épreuve de son courage, elle devra subir quelques jours sa famille à Wellington avant l'appareillage du bateau, dont le ventre fait fonction de second utérus pour une nouvelle naissance : les entrailles du bateau en sont l'image : « a magical threshold, a transit into a sphere of rebirth, symbolized in the world-wide womb image of the belly of the whale[332]. » Campbell cite d'autres gros animaux assurant le même service, selon les cultures : la baleine, donc, pour

[331] Joseph Campbell, *The Power of Myth*, p. 39.
[332] *The Hero with a Thousand Faces*, *op. cit.*, p. 74.

les Eskimos, l'éléphant pour les Zoulous, le péist[333] pour les Irlandais, le loup pour les Allemands, la grand-mère pour les Polynésiens…

L'arrivée à Londres et la rencontre avec Patrick O'Reilly sont décrites avec force majuscules ironiques :

> Standing with my luggage on the grimy London steps, I felt fleetingly at the back of my mind the perennial drama of the Arrival and its place in myth and fiction and again I experienced the thrilling sense of being myself excavated as reality, the ore of the polished fiction. (*A*, p. 356)
> [Patrick] was beginning to acquire mythical attributes as The Greeter, who was also The Warner, even during this first meeting, he began to list the lurking dangers of Cedars Road, Clapham Common North Side; I supposed that he would deal later with London and The World. (*A*, p. 358- 9)

A Ibiza, le départ de son amant fait à nouveau surgir une émotion dont la force mythique s'étend au monde, dans un phénomène que les Anglo-Saxons appellent « pathetic fallacy[334] » : « Not the Midas touch, but the touch of ash : I could almost see the trees decaying, the olive blossoms withering » (*A*, p. 420). Lorsqu'elle quitte l'île, la mer se déchaîne et elle voyage dans des conditions épiques : « on a grey day when the Mediterranean was whipped mountainously by a gale into waves thirty feet high » (*A*, p. 421). Pendant son trajet vers Andorre, le monde lui envoie ce que l'on peut identifier comme un présage de la fausse couche à venir : « the small villages growing like dark red fruit and flowers out of the earth, or like wounds, still open in places, covered in congealed blood » (*A*, p. 422). La majuscule réapparait encore une fois, pour ce qui est appelé emphatiquement en italiques *The Return*, le retour en Nouvelle-Zélande, qui est, sinon gravé dans le marbre, du moins imprimé sur des feuilles dactylographiées, préfiguration du récit qu'elle est en train d'écrire : « In my memory, I hold this sheaf of pages labelled *The Return*, some pages are faded, some still starkly printed » (*A*, p. 509). L'écrivaine abolit le temps par cette image créée par sa mémoire d'une Janet Frame se vivant comme l'héroïne d'un mythe, image qu'elle est en train de rendre réelle par l'écriture du récit de sa vie. Il y a là deux simultanéités qui annulent le temps, ce qui est le désir incestueux par excellence.

En se voyant comme une héroïne mythique, Frame exprime, probablement inconsciemment, la force de ses sentiments œdipiens. Mais un autre récit doit se dire, celui de la douleur de l'incestuel et de l'inceste.

[333] Reptile fabuleux, servant aussi d'insulte.
[334] Terme forgé par John Ruskin.

3. Convergences psychiques de l'expérience de l'inceste

Plusieurs témoignages sur les ravages de l'inceste ont été écrits au fil des ans, porteurs de la même symbolique et des mêmes problématiques que nous trouvons dans l'œuvre de Frame, comme en témoignent les titres : *La poupée aux yeux crevés*[335] ou *En finir avec le silence*[336]. Pour que nous puissions nous rendre compte de l'universalité de la symbolique de l'inceste, il nous paraît pertinent de comparer des témoignages sur des faits s'étant produits au XXe siècle (sans avoir besoin de remonter plus loin[337]).

3.1. Les textes-témoignages, une même souffrance

Ayant été en analyse une trentaine d'années (avec Rudolph Loewenstein à New York), Louise Bourgeois est une artiste ayant axé son travail sur son expérience traumatique, tout en livrant un commentaire sous la forme de témoignages : elle a publié dans le magazine américain *Artforum* un récit de son enfance intitulé *Child's Abuse*. Dans son essai intitulé « Freud's Toy » (1962), elle écrit : « to be an artist involves some suffering. That's why artists repeat themselves – because they have no access to a cure[338]. » Nous verrons que, pour elle comme pour Frame, la répétition n'exclut pas la variation : elle a fait évoluer un de ses symboles les plus importants, l'araignée.

Niki de Saint Phalle a rédigé un petit opuscule intitulé *Mon secret* qui reproduit une écriture enfantine en fac-similé. Les correspondances avec l'univers framien sont légion. Le récit commence avec la rencontre avec un serpent :

> Un gros rocher gris qui me barrait la route était trop grand pour que je l'ignore. Entrelacés au sommet, deux serpents opulents (des copperheads) au venin mortel, bougeaient doucement. Je m'arrêtai terrorisée. Je n'osais plus bouger ni respirer. Fascinée, je voyais la mort pour la première fois de si près. Était-ce la mort ou la danse de la vie ? J'ai dû rester un long moment devant les serpents, fascinée. J'étais devenue serpent[339].

Le frère de Niki dépose ensuite un serpent mort dans son lit et la petite fille se réfugie dans le lit de son cousin, ce qui fait scandale car : « dans notre maison, la morale était partout :

---

[335] Lucie Bolduc avec Christian Bédard.

[336] Ouvrage collectif : Belloin Bernadette, Dupont Jacqueline, Genelle Véronique, Mailler Rose-Marie, décembre 2020.

[337] Pour une approche historique, on pourra consulter *L'inceste père-fille à la fin du Moyen-Âge : un crime, un péché de luxure ou un acte consenti ?* de Didier Lett, et *Histoire de la pédophilie, XIXe, XXe siècle* d'Anne-Claude Ambroise-Rendu, titres cités dans l'article du *Figaro*, « Du Moyen-Âge à l'affaire Kouchner : du tabou au scandale », Madeleine Metayer, 27 janvier 2021.

[338] Cité par Christopher Turner dans « Analysing Louise Bourgeois : art, therapy and Freud ».

[339] L'ouvrage n'a pas de numéros de pages, la ponctuation et l'orthographe sont erratiques. Le récit est daté de 1992 et relate des faits remontant à 1942 se passant aux USA.

écrasante comme une canicule. » Et c'est ce père la morale, réplique du père de Frame, identique à lui jusqu'à son passe-temps de pêcheur, qui lui fait subir des attouchements. Les majuscules sont ouvragées dans le style caractéristique de l'artiste :

> Ce même été mon père – il avait 35 ans, glissa sa main dans ma culotte comme ces hommes infâmes dans les cinémas qui guettent les petites filles.
> J'avais onze ans et j'avais l'air d'en avoir treize. Un après-midi mon père voulut chercher sa canne à pêche qui se trouvait dans une petite hutte de bois où l'on gardait les outils du jardin. Je l'accompagnais. Subitement, les mains de mon père commencèrent à explorer mon corps d'une manière tout à fait nouvelle pour moi.
> HONTE, PLAISIR, ANGOISSE et PEUR me serraient la poitrine.
> Mon Père me dit : 'Ne bouge pas'
> J'obéis comme une automate.

Relevons quelques éléments significatifs. L'abus se commet dans une cabane de jardin, lieu de l'inceste consommé dans *The Adaptable Man*. L'assaut est brutal et sans préavis, changeant le monde de la petite fille pour toujours. Le plaisir, mêlé à l'angoisse, n'est pas nié. La sidération ne dure pas, l'enfant se débat et se dégage, mais les agressions se répèteront. L'analyse de Niki de Saint-Phalle sur les agissements de son père est la suivante : « Que cherchait-il ? Le plaisir, il pouvait le trouver ailleurs. Non ! C'est L'INTERDIT et la tentation du pouvoir absolu sur un autre être. Qui exerçait une fascination vertigineuse[340] sur lui. » Cette phrase forme un bandeau qui serpente en gras le long de la marge. « Il existe dans le cœur humain un désir de tout détruire. Détruire, c'est affirmer qu'on existe envers et contre tout. » Saint-Phalle retourne l'arme symboliquement contre son père, quand, durant ses « happenings », elle donnait une carabine à l'acheteur de l'œuvre d'art, pour que, en tirant, il la détruise, et y découvre les éléments qu'elle y avait cachés. Le choix de son pseudonyme à lui seul montre cette volonté de confisquer le pouvoir à son père.

Saint-Phalle ressent la même impression d'anéantissement et de mensonge généralisé que Frame :

> Pour la petite fille, le VIOL, c'est la MORT. Il n'y a qu'une solution, La Loi. La Loi pour protéger ceux qui ne peuvent pas se protéger.
> La Peur de la Prison pour les Violeurs de petites filles.
> A onze ans, je me suis sentie expulsée de la société. Ce Père tant aimé est devenu un objet de haine, le monde m'avait montré son hypocrisie, j'avais compris que tout ce qu'on m'enseignait était faux.
> Il fallait me reconstruire en dehors du contexte familial, au-delà de la société.
> L'été des SERPENTS fut celui où mon père, ce banquier, cet aristocrate, avait mis son sexe dans ma bouche.

[340] L'artiste (franco-américaine) écrit « vertinegeuse ».

Quant au recours à la loi, nous pouvons discerner, au-delà de la demande de punition sociale, la demande du recours à l'interdiction de l'inceste. Saint-Phalle détaille les suites pathologiques des agissements de son père : elle rongeait tellement sa lèvre, site de l'agression, qu'elle dut se faire opérer, ce qui ne mit pas fin à son calvaire : « Je choisirai d'autres parties de mon corps pour exercer mon agression. » La suite de son parcours a des similitudes glaçantes avec celui de Frame. Il s'agit du traitement standard de la schizophrénie à l'époque : « En 1952, j'avais alors 22 ans, je sortis d'une clinique psychiatrique de Nice après avoir subi 10 électrochocs et un traitement à l'insuline. Ce séjour me fut profitable, je me mis à peindre avec acharnement. » Le père lui écrivit une lettre dans laquelle il évoquait les faits, disant que cet été-là, il « avait tenté de faire d'elle sa maîtresse », mais elle avait tout oublié de l'agression. Elle la montra à son psychiatre qui déclara que son père était fou, qu'une chose pareille n'avait jamais pu se produire. Le père mourut sans qu'il n'y ait jamais eu de confrontation. Saint-Phalle explique son silence par les châtiments corporels qu'elle avait subis étant enfant : « mon silence était une stratégie de survie. » Ensuite, le parcours de Saint-Phalle continue à se superposer à celui de Frame, dans ses moindres détails :

> Il y avait des causes plus obscures à mon silence : une enfant a-t-elle les moyens d'affronter la loi en elle-même ? Bien sûr que Non ! Une vie entière n'y suffit pas !
> Je me heurtais aussi au sentiment complexe d'amour-haine que je ressentais pour mon père. En le dénonçant, il cesserait de m'aimer. J'étais prise entre l'amour et la révolte.
> Je choisis d'obscurs moyens de me venger. A table, le soir, pendant le repas, je faisais nerveusement des grimaces et j'étais la proie de tics d'autant plus incontrôlables qu'ils exaspéraient mes parents […].
> Révoltée, je me mis à voler dans les magasins, d'abord des bonbons, plus tard des livres.

Adulte, elle consulte maints psychiatres, dont aucun ne l'écoute ou ne la croit, mettant l'inceste sur le compte de la « séduction perverse » de la petite fille. Elle rappelle le destin des femmes violées, qui est le suicide ou l'asile psychiatrique, en citant Virginia Woolf : « Le viol n'est pas essentiellement un acte sexuel, c'est un crime contre l'esprit » (Cette phrase serpente aussi dans la marge). Elle donne enfin une analyse de ce qu'on pourrait appeler la « transgression minable » de son père : « Quelque chose en lui rêvait de tout briser pour se trouver lui-même. Hélas ! Les hommes manquent souvent d'imagination, très peu osent franchir la limite qui les sépare d'eux-mêmes. […] La petite fille que j'étais sera la seule victime de sa lamentable rébellion. » Les post-scriptum, dans la marge, sont encore plus étonnants, car elle s'y dédit : « P.S. la prison n'est pas la solution ! P.P.S Un jour, je ferai un livre pour apprendre aux enfants comment se protéger. » Comme nous le savons, Frame a écrit un conte pour enfants en radicalisant ses avertissements pour déconseiller toute relation sexuelle.

Les paroles de la chanson de Barbara, victime d'inceste, « L'aigle noir », présentent bien des similarités métaphoriques avec le monde framien. On peut même se demander si son pseudonyme ne recèle pas des associations avec la barbarie (on trouve une association entre l'inceste et la barbarie dans Intensive Care sous la forme d'un régime prêt à annihiler les faibles). La personne qui chante dit tout d'abord s'être endormie près d'un lac, ce qui peut représenter la confiance auprès de l'élément maternel. L'aigle qui surgit semble « crever le ciel », qui est une perforation soudaine, « venant de nulle part » exprime la surprise d'une attaque paradoxale. L'image du roi (« l'oiseau couronné »), du prédateur (« tournoyant dans le ciel ») et du feu (« des yeux couleur rubis ») sont présentes. La suite est explicite en termes d'attaque sexuelle :

> De son bec, il a touché ma joue.
> Dans ma main, il a glissé son cou.
> C'est alors que je l'ai reconnu.
> Surgissant du passé.
> Il m'était revenu.

Le dévoilement se fait, d'une façon ambivalente, l'expression « il m'était revenu » avec le complément indirect « m' » suggérant un désir amoureux de la rêveuse. Un désir se fait alors jour, celui de retourner « comme avant, dans mes rêves d'enfant » fait de pureté (« sur un nuage blanc ») lui accordant et la pluie et le soleil, désirs impossibles de féminité et de masculinité (« et faire des merveilles »). L'oiseau repart, laissant la rêveuse dans un état d'abandon total : « j'avais froid, il ne me restait rien ». De plus, la façon dont la chanteuse interprète le texte est significative d'une déstructuration de la pensée, les dernières phrases étant réduites à des lambeaux.

Si elle n'écrit pas explicitement les mots « viol » ou inceste » dans *Il était un piano noir… Mémoires interrompus*, elle explique à la fois son silence d'enfant et sa retenue d'adulte : « J'ai de plus en plus peur de mon père. Il le sent. Il le sait. [...] Un soir, à Tarbes, mon univers bascule dans l'horreur. J'ai dix ans et demi. Les enfants se taisent parce qu'on refuse de les croire. Parce qu'on les soupçonne d'affabuler. Parce qu'ils ont honte et qu'ils se sentent coupables. Parce qu'ils ont peur. Parce qu'ils croient qu'ils sont les seuls au monde avec leur terrible secret[341]. »

Anaïs Nin nous livre un témoignage littéraire direct sur une relation incestueuse entre un père et sa fille adulte. Il s'agit de son journal de 1932 à 1934 publié sous sa forme non

[341] Barbara, *Il était un piano noir…Mémoires interrompus*.

expurgée sous le titre *Incest*. Elle décrit son père comme l'amant solaire par excellence, celui dont l'éclat est incomparable, tout en faisant la chronique de la dissociation et de l'anesthésie ressenties pendant la période de ses relations charnelles avec lui. Les images afférentes au père incestueux sont les mêmes que celles de Frame : « the lion, the jungle king[342] », « *Le Roi Soleil*[343] ». Comme Frame, elle le décrit comme narcissique et détaché : « Life reaching him from afar, his eyes so blank. He looks like a very appealing child. He talks so much to fill the spaces of his discoordination. I observe him, wonderingly, as one looks at one's image in a mirror[344]. » Comme le père de Saint-Phalle, il est fasciné par sa fille, pensant dans son délire narcissique avoir rencontré la femme de sa vie. Elle le voit comme son « Double ». Comme Frame, elle pénètre sa pensée. Contrairement à elle, qui sait qu'il existe plusieurs versions de la vérité, Nin est certaine de savoir ce que pense son père : « As he leaves us I think : When he gets home he will regret not having done this and that. He will think he has not pleased me ; he will blush to think of the books which fell on us when we lay together […] I know all this trend of thought. And I feel such compassion[345]! » Nous pouvons rapprocher cette dissolution des barrières entre deux psychés de ce que dit Catherine Millot, patiente et maitresse de Lacan, et donc engagée avec lui dans une relation symboliquement incestueuse :

> Il fut un temps où j'avais le sentiment d'avoir saisi l'être de Lacan de l'intérieur. D'avoir comme une aperception de son rapport au monde, un accès mystérieux au lieu intime d'où émanait sa relation aux êtres et aux choses, à lui-même aussi ; c'est comme si je m'étais glissée en lui. Ce sentiment de le saisir de l'intérieur allait de pair avec l'impression d'être comprise au sens d'être toute entière incluse dans une sienne compréhension, dont l'étendue me dépassait. Son esprit – sa largeur, sa profondeur –, son univers mental englobait le mien comme une sphère en contiendrait une plus petite[346].

Nin décrit également ce sentiment d'inclusion de l'inceste, mais qui mène à un clivage, une impossibilité de la jouissance (« I had felt nothing[347] »), et à la dissolution de la réalité :

> 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. I had the man I loved with my mind; I had him in my arms, in my body. I had the essence of his blood in my body. […] And so life played on me its old trick of dissolving, of losing its palpableness, its normalcy[348].

---

[342] Anaïs Nin, *Incest*, p. 212.
[343] *Ibid.*, p. 213.
[344] *Ibid.*, p. 289.
[345] *Ibid*.
[346] Catherine Millot, *La vie avec Lacan*.
[347] Anaïs Nin, *Incest*, *op. cit.*, p. 210
[348] *Ibid.*

On voit que, s'il s'agit là d'un inceste sans violence physique, on ne peut pas parler de lien amoureux. Les sentiments de Nin sont plutôt ceux de la gratification d'un ego qui avait été mis à mal par le départ de son père dans son enfance, et de la compassion pour celui qu'elle considère comme un grand enfant.

3.2. Les arts plastiques, même combat, même symboles

Pour mieux cerner les vertus et propriétés d'un code, faisons un pas de côté et intéressons-nous à des codes non-verbaux, les codes visuels utilisés par les artistes plasticiennes dont nous avons évoqué pour certaines les témoignages écrits. Le grand spécialiste de l'image qu'est Serge Tisseron[349] nous indique leur raison d'être psychique : « l'être humain cherche des images pour se donner à la fois des représentations de ses contenus psychiques et un cadre pour ses pensées[350]. » L'image correspond au désir de figuration d'une psyché qui en est dépourvue car avant l'image, l'être humain est immergé dans les sensations, les émotions et les états du corps qu'il éprouve sans aucun moyen de les maîtriser. Alors, qui de mieux que les artistes plasticiens pour représenter l'irreprésentable de l'inceste ? Plusieurs exemples nous permettent d'établir une correspondance du code verbal de Frame avec le code visuel d'artistes plasticiennes, connues ou non, ce qui montre l'universalité des symboles de l'inceste et de la domination masculine.

L'œuvre de Louise Bourgeois, artiste reconnue comme l'une des plus importantes du XXe siècle, est de bout en bout une dénonciation de la domination masculine. Elle a livré une œuvre exprimant la souffrance qui régnait dans son foyer d'origine, dans lequel un père tout-puissant avait installé sa maitresse. Ses premières œuvres sont les « femmes-maisons », mêlant l'organique au géométrique, remplaçant la tête des femmes par une maison, symbolisant ainsi l'enfermement psychique des femmes dans la sphère domestique. Elle met ensuite en scène des phallus (*Fillette*, *Janus in Leather Jacket*) et des clitoris (*Femmes-Couteau*). Le père est assimilé au dieu Janus, dieu des portes aux deux visages (le père Bourgeois présentait un visage généreux en public tout en étant cruel en privé envers sa femme et sa fille[351]), maître du temps car regardant à la fois l'avenir et le futur. Dans le poème « Janus », Frame exprime l'ubiquité paternelle : « His gaze divided, forever turning / he never left or entered the room » (*PM*, p. 104). Le meurtre du père y est mis en scène : « Yes, he spied for us. We killed him. He deserved

[349] Spécialiste incontesté, comme en témoigne le fait que Didier Anzieu accepte Tisseron en analyse car cela lui permettrait « de mieux comprendre la place des images dans la vie psychique et la création » (*Fragments d'une psychanalyse empathique*, *op. cit.* p. 17).
[350] Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, préface, p. 1.
[351] Zakia Uddin, « Louise Bourgeois at the Freud Museum », *Whitehot Magazine of Contemporary Art*, mai 2012.

his death / who uncovered our past and future crime » (*PM*, p. 104). Freud, dans *Totem et tabou* montre que le meurtre du père de la horde primitive est nécessaire à la fondation d'une société civilisée. A noter que Bourgeois recouvre ses œuvres de latex, plastique, cire ou résine, comme une chape de silence. En 1974, *Destruction of the Father* opère le meurtre du père. Dans une lumière rouge, le public entre dans une pièce ressemblant à un utérus, dans laquelle il découvre une scène de crime : des enfants se sont rebellés contre le père, l'ont tué et mangé. Pour Bourgeois, comme pour Frame, c'est la forme qui est thérapeutique : « Art is a guarantee of sanity.[…] I have problems. What is the shape of my problem? My problem is turned into a physical reality. I am able to give a shape to my problems[352]. » Comme pour Frame, l'art est pour elle la reprise en main du pouvoir : « En tant qu'artiste, je suis quelqu'un de puissant. Dans la vie réelle, j'ai l'impression d'être une souris derrière un radiateur » Encore plus que Frame, Bourgeois a été capable d'évolution dans la vie et dans son œuvre, reprenant à son propre compte le symbole de l'araignée qui représentait sa mère au départ, le retournant pour en faire une mère protectrice de ses petits.

« Scolopendres et papillons » est un documentaire de Laure Martin Hernandez et Vianney Sotès qui présente les créations d'Agnès, une Martiniquaise victime d'inceste et qui en a fait le centre de son travail artistique. Comme Frame, elle utilise un code, qui a sa grammaire : « Quand on déplace les lettres du mot insecte on a le mot inceste, et c'est pour ça que je les mets dans mes pièces, ça fait partie de *mon* vocabulaire ». Agnès est artiste-typographe et plasticienne. Les marques des actes incestueux qu'elle a subis sont visibles partout dans son travail pour qui en détient les codes. La base de sa création artistique est constituée de photos anciennes sur lesquelles elle trace des lignes de points qu'elle brode au fil de soie[353], pour leur donner un contour. Nous verrons dans la partie « structurer » que cela correspond au besoin de contenance des victimes d'inceste. Elle coud des boutons précieux, des perles, des plumes artificielles. : « Je témoigne d'une chose qui m'est arrivée dans ma vie mais qui me permet de le dire avec justesse, déjà, le dire avec pudeur. Ça, c'est très important parce qu' il y a le moment du procès où on a des mots très techniques, des mots…et moi, ce moment-là ne m'a pas du tout …ne me convenait pas du tout, à la personne que j'étais, ce vocabulaire n'était pas le mien. » Elle décrit un processus qui lui permet de dire l'indicible et d'ouvrir un espace de liberté dans sa prison intérieure. Comme elle fait elle-même le lien entre le code verbal et visuel, nous pouvons la citer longuement :

[352] Amel Wallach, « Louise Bourgeois at 90, Weaving Complexities », *The New York Times*, 25 décembre 2001.
[353] Fils de soi ? Toutes les citations sont les paroles d'Agnès dans le documentaire.

> Moi, j'ai commencé à dessiner, à rentrer aux Beaux-Arts…j'avais douze-treize ans à peu près. C'était pour moi une véritable échappatoire. Et puis c'était surtout un moment où j'existais pour ce que j'étais, quoi. Et ça c'était juste magique. C'est ce qui m'a permis de respirer. C'est ce qui m'a permis de survivre. […] Alors moi, mes souvenirs, ils sont innommables. Mais, quand on rentre dans mes cabinets de curiosités, c'est tout à fait audible ; je n'ai pas la sensation de ne pas dire les choses. Je les dis, c'est visible. Si on sait lire des points de couture, c'est lisible, sans pour cela être dans une provocation. Il y a une très grande poésie.

Agnès a choisi les insectes pour représenter l'inceste à cause de la quasi-homophonie de l'anagramme insecte / inceste et explique comment ses œuvres sont une traduction visuelle de ce qu'elle a vécu. Rappelons l'épisode du weta, qui a en commun avec la scolopendre la forme allongée et cylindrique :

> J'ai une sainte horreur des insectes ! Ils n'apparaissent pas pour faire joli, ils n'apparaissent pas pour apporter de la poésie, ils sont un des maillons du vocabulaire. Et le choix des insectes est très important, ils sont placés dans la pièce pour dire quelque chose. La scolopendre est placée dans une pièce que j'appelle 'la Famille' et qui pour moi est représentative du père dominateur …du père dominateur que moi j'ai connu, quoi. Je ne sais pas s'il est encore pareil, mais dans mon souvenir, c'est ce qu'il était, il était ça. Il est comme le non-dit. Il est le non-vu. Et quand on le voit, après, on ne voit que lui. Il est associé à d'autres matériaux. Il est à côté de papillons, il est à côté de fils avec des larmes de perles. Et cet immense papillon qui sort de tout ça, de tout cet amalgame, c'est ce que j'aurais aimé être. Un papillon…du moins avoir des grands bras, des très grands bras.

Le papillon représente un désir d'évolution, de se transformer, de devenir autre que soi, de sortir de la prison qui est ici représentée par le cadre de la pièce, grâce à la force de très grands bras. Nous reviendrons sur les schèmes de transformation dans notre troisième partie.

Les œuvres de Niki de Saint-Phalle, artiste mondialement reconnue, au succès commercial éclatant, se décryptent comme des dénonciations de l'inceste qu'elle a subi. Toute son œuvre plastique utilise des symboles, répertoriés par Lisa Pesapane. Il est très frappant de retrouver chez elle les archétypes présents chez Frame : l'araignée (*Black Widow Spider*, 1963), « arbore un double sens, d'une part, elle apparait comme un animal protecteur, elle tisse sa toile et peut s'affirmer en tant que démiurge ou créatrice cosmique ; d'autre part l'araignée se fait aussi menaçante, et symbolise la mère tentaculaire, son fil évoquant le cordon ombilical reliant la créature au créateur[354] », ce qui correspond au portrait de la mère de l'artiste, qui est aussi une mère dévorante (*Le thé chez Angelina*). Côté père, on trouve le serpent et le feu, (qui est aussi associé à la puissance masculine par Frame) : « Je compris très tôt que les hommes avaient le pouvoir, et ce pouvoir, je le voulais. Je leur volerais LE FEU[355]. » L'équivalence

[354] Lisa Pesapane, *Niki de Saint Phalle en 49 symboles*, p.12.
[355] *Ibid*., p. 48.

feu=pouvoir se trouve entre autres dans *Intensive Care*, le père incestueux travaillant dans une usine d'incinération de déchets et s'occupant de la Flamme[356], le roman se terminant sur l'image de la fumée s'élevant des bûchers funéraires. D'autres œuvres sont parlantes. L'artiste a renouvelé à plusieurs reprises une performance consistant à tirer avec une carabine de peinture sur une forme masculine, ou sur des sacs de peinture sur une toile blanche, provoquant un ruissellement. Le triomphe de la femme est symbolisé par les *Nanas*, grandes, fortes, en mouvement La liberté s'incarne dans l'oiseau (*Le Rossignol*). L'artiste souligne la performativité du symbole : « quand je dessine ses ailes, je respire[357]. »

Que ce soit dans les récits des victimes ou dans leur production artistique, nous retrouvons les piliers de l'expérience framienne, l'expérience psychologique se traduisant par des symboles similaires. Sans nous y attarder, car notre sujet concerne les représentations mentales et non sociales, remarquons que l'anthropologue Dorothée Dussy[358] dresse un portrait moral de l'incesteur qui en fait ressortir la normalité aux yeux de l'extérieur. L'enfant est soumis, et son manque de rébellion peut passer pour de l'acceptation pour l'incesteur, qui minimise son crime. Se rendre compte qu'il s'agit d'un crime ne va pas de soi, ni pour l'agresseur, ni pour la victime. Enfin, les voix des victimes, à l'unisson, nous disent que l'inceste est un « meurtre de l'âme[359] ».

[356] Cette image phallique se retrouve dans la nouvelle « Caring for the Flame » : « He and the flame were as close as close, like man and wife so to speak » (*BMFK*, p. 201).
[357] *Ibid*., p. 96.
[358] *Le berceau des dominations*. *Anthropologie de l'inceste*, *op. cit.*
[359] *Inceste, réalité volée*, *op. cit.*, p. 144.

VII.DIRE : LA DOULEUR

L'axe temporel est inséparable de toute étude de l'œuvre de Frame, tant l'évolution de sa psyché est inscrite dans ses écrits. Nous allons donc suivre l'arc spécifique de son évolution psychique de la douleur vague et muette à l'élaboration d'un langage, c'est-à-dire un code, pour s'exprimer, en passant par la symbolisation des moyens psychanalytiques qui lui ont permis cette élaboration. En présentant toute la difficulté de l'entreprise, nous pourrons comprendre la nécessité du codage, car un encodage métaphorique est finalement la seule façon possible pour que le message puisse s'exprimer.

L'arc narratif de l'aventure psychanalytique framienne est celui de toute « success story » : l'enfermement dans le malheur, la courageuse quête et la victoire. Dans le cas précis de notre autrice, l'enjeu est de prendre la parole qui lui a été confisquée par la négation de l'être que constitue le traumatisme incestuel. Qu'est-ce que les symboles synchroniques et diachroniques nous montrent-ils de la problématique de l'enfant œdipienne incestée ? Que pouvons-nous apprendre de la façon dont sa cure et son psychiatre sont représentés dans son œuvre ? La persistance des symboles de la douleur incestuelle, puis de son soulagement par la parole nous permettent de distinguer un véritable récit de cure analytique enchâssé dans l'œuvre sous forme symbolique.

1. Expliquer le silence

1.1. Le secret fabrique un crime sans cadavre

Paul-Claude Racamier développe une stratégie pour déceler les traces énigmatiques d'une situation incestuelle :

> Nous serons alors prêts à nous tourner vers l'incestuel : dessiner ses traits et découvrir ses agencements ; repérer son noyau et suivre ses ondes ; soupeser ses enjeux et dénicher ses véhicules : tout un registre, tout à la fois marqué du sceau du secret et des signes de l'effraction[360].

Parler du « sceau du secret » est particulièrement fécond dans ce contexte. L'acte de sceller a des sens multiples, qui convergent tous vers une solidification, une contrainte, une forme qui fige. Il peut s'agir d'enfermer / de fermer, comme on cachète une lettre ou qu'on scelle une tombe, mais aussi de valider une identité par un sceau officiel ou encore de fixer quelque chose solidement, comme on scelle un coffre dans un mur. Apposer un sceau sous-entend qu'il y a accord symbolique de toutes les parties pour considérer ce qui est scellé comme intouchable. Un sceau intact évoque l'image d'une virginité intacte, non touchée. Il est possible qu'il soit impossible à la victime de briser le silence car cette action reproduirait l'effraction dont elle a été elle-même victime, de la même façon, comme nous le verrons avec *A State of Siege*, que les questions du psychiatre peuvent répéter le traumatisme de l'effraction première.

De la même manière, le « secret » est une notion multivoque dans l'univers framien. C'est grâce aux œuvres de jeunesse dont il est le sujet que nous pouvons approcher sa complexité et ses ramifications. La symbolique topographique de la nouvelle « The Lagoon », nouvelle éponyme du premier recueil publié de Frame, ressemble fort à la situation dépeinte dans le premier vers de *La Divine Comédie* de Dante, dans lequel le narrateur se retrouve dans une forêt obscure[361]. Ce texte raconte la découverte d'un secret de famille : la narratrice apprend que son arrière-grand-mère maorie a tué son mari infidèle en le noyant dans le lagon. L'image du secret et de son dévoilement est mise en évidence dans la première phrase de la nouvelle : « At low tide the water is sucked back into the harbour and there is no lagoon » (*LOS*, p. 1). Le lieu du crime a disparu, ce qui fait également disparaitre le crime. Il y a une caractéristique de la grand-mère (la fille de la meurtrière) qui est fort parlante : « my Picton grandmother who could cut supple-jack, and find kidney-fern and make a track through the thickest part of the

[360] *L'inceste et l'incestuel*, *op. cit.*, prologue, p. XVII.
[361] Dante Alighieri, « Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura », *La Divina Commedia*, Canto I, Inferno.

bush » (*LOS*, p. 1). Se frayer un chemin, c'est exactement ce dont sa petite fille se révèle incapable quand elle revient sur les lieux de son enfance. Les repères ont disparu : « The two gum trees that I called the two ladies were gone, or if they were there I could not find them and the track over the Domain Hill wasn't there » (*LOS*, p. 4). Il semblerait bien que ce soit le chemin vers « Domain Hill », plongé dans l'obscurité (« the dark shadow of Domain Hill », (*LOS*, p. 6)) qu'elle désire retrouver. Ce nom connote le Moi, le domaine intérieur et la hauteur que l'on prend en l'examinant. Nous pouvons reconnaître là le désir d'un retour en arrière pour comprendre un passé pendant lequel a eu lieu un crime, pressenti sous la chape du secret, mais pas encore explicité. Le secret est ici quelque chose qui ne peut pas être dit aux autres, surtout parce qu'il ne peut pas être avoué à soi-même. Selon nous, c'est pendant son analyse, dix ans plus tard, que Frame sera capable de parcourir ce chemin vers la découverte de son propre secret.

C'est un signifiant qui insiste, car la deuxième nouvelle du recueil s'intitule « The Secret ». Myrtle y est désignée sous son vrai nom. Sœur aînée de la narratrice, elle porte en elle le secret de la vie d'adulte et des tout nouveaux désirs sexuels : « She was all filled with a longing to be grown up […she was] full of secret smiles and giggles » (*LOS*, p. 9-10). La jeune fille possède l'exubérance de la jeunesse, « I liked the smell of Myrtle. She smelt alive (*LOS*, p. 12). Mais la mort rôde : « Myrtle's romance died what they called a natural death » (*LOS*, p. 10). Un jour, la jeune fille s'évanouit : « did I look nice fainting ? I hope I looked pale and deathly » (*LOS*, p. 13). La mère confie alors à la narratrice, sous le sceau du secret, que sa sœur peut mourir d'un instant à l'autre. Pour la jeune narratrice, la mort est un jeu qu'on inflige aux autres créatures, comme les mouches qu'elles donnent à manger aux araignées. De plus, il suffit de nier la mort pour qu'elle n'existe pas : « I smiled to myself when my mother told me the secret, and I put three raisins in my mouth and I said, don't believe the doctor, Mum. It's not true » (*LOS*, p. 16). La nouvelle se termine par le geste de la narratrice qui met sa main sur la poitrine de sa sœur couchée inerte dans le noir, une vieille chemise de son père faisant office de nuisette : « She was lying still. She had one of Dad's old shirts on for a nightie », (*LOS*, p. 17). Elle se sent rassurée par le battement régulier de son cœur (« so it was all right » (*LOS*, p. 17)) avant de s'endormir. On voit que sans référence à la biographie de Frame, cette nouvelle pourrait être lue comme l'affirmation de la vie sur la crainte de la mort.

Nous voyons que les deux secrets, celui de la vie et celui de la mort, sont si entremêlés qu'il n'est pas possible de les distinguer, comme dans l'antienne grégorienne, « Media vita in morte sumus ». La chemise du père enveloppe le corps de la fille comme un linceul, et le déni,

symbolisé par le sommeil, recouvre tout. Le déni de la gravité de l'inceste, l'aveuglement sur ses conséquences funestes sont des prisons mentales encore plus efficaces que le silence qui serait imposé par le bourreau. Voyons à présent quelles images dépeignent la privation de pensée et la privation de parole.

1.2. Le bâillon incestuel impose le silence

L'imposition du silence est symbolisée de plusieurs manières, qui suggèrent la violence ou la mort. Nous trouvons l'image d'un baillon létal dans « And The Sound of the Cellos » (*GB*, p. 72) : « And the faces of the dead were covered with white cloth, with lawn, / as of lawn-handkerchiefs of olden time. » Les morts reposent sous le gazon, qui est comme un bâillon empêchant leur parole. Dans « An Exhibit » (*GB*, p. 86), on regarde une momie derrière une vitrine de musée et l'image de la mousse la recouvrant apparait comme l'étouffement d'une parole : « There's the smell of words that never got out, /a closet of moss growing over their skin wall. ». « Moss » (*GB*, p. 103) présente d'abord la jeune mousse, « the plush lining of the jewel box », et finit par considérer la vie comme un tombeau recouvert de mousse : « our lives as moss-covered graves ». Dans « Bouquet » (*GB*, p. 112), la neige ensevelit la tombe, ce qui rend cryptique l'identité de celui qui envoie un message avec des fleurs : « – the strewn lilies with the indecipherable signature. »

Le symbole récurrent d'étouffement de la parole et de la vie est la pierre. Dans « The Crocodile » (*GB*, p. 70), un crocodile est tué pour fabriquer les chaussures, « to walk in / over the stones, the stones of your silence. » La plupart du temps, il s'agit de pierres tombales, comme dans « A Pearl of Oblivion » (*GB*, p. 104) : « a land of graveyards – how else make use of the granite? ». « The Stones » (*GB*, p. 55) donne une illustration exhaustive du symbole des pierres. Par un curieux scrupule, la poète présume que le lecteur a mal compris et corrige : « The stones breed. / I did not say *bleed*. » La poète va tout de même trouver des justifications à cette « erreur » en montrant comment les pierres, effectivement, saignent. Et elle enchaîne sur sa première idée : les pierres se reproduisent. Elle leur attribue toutes les caractéristiques du père incestuel : « They breed, / create their problems of possession, crowd out the human race / they feed on centuries. » C'est l'amour qui est à l'origine de la reproduction, il est en contrat avec la beauté, puis la pierre se retourne et devient une pierre tombale.

> Love sprung from, in treaty with, loveliness
> has bred, consumed itself, filled the square with riot
> of silence and time
> then overturned
> as stone, as plate and slate of marvel

where men are served and swallowed, written and learned,
when skimmed on the dark waterstone is the shadow of a cathedral. (*GB*, p. 55)

« Love Poem » (*GB*, p. 77) est un des rares poèmes (le seul ?) non sarcastiques sur l'amour. La narratrice est reconnaissante à la personne à laquelle elle s'adresse (vraisemblablement Bill Brown) d'être « stone-blind », c'est à dire, de ne pas voir les pierres qui étouffent la parole. Cela lui permet de conjurer l'image du père : « Your being stone-blind is all I need / to banish in the black season what will shine. I mean day, the always invading sun. »

Une image très présente, sous de nombreuses formes, est celle d'une couche, une sorte de strate recouvrant quelque chose. Cette image est liée à la parole étouffée sous la dalle du tombeau. Toutes les victimes d'inceste parlent du silence qui pèse sur elles comme une chape. Le poème « The Peach » (*PM*, p. 36) contient discrètement cette image :

What has taken the peach in hand
to make it ripe so fur so
cover it so with gold mildew
like new decay spelling birth?

What time began it, what day
rolled it backward from sour stone
gathering thick moss of sun
on pathways thickest with worms?

La couche recouvrant le fruit (les arbres framiens sont souvent des arbres fruitiers) est cette fois de la pourriture, associée à la nouveauté et à la naissance, et finalement au soleil et aux vers, qui sont la mort, et aussi dans l'autobiographie, le sexe masculin. C'est grâce à l'image animale du prédateur dans « Jungle Fruit » que nous pouvons comprendre une autre image assez surprenante du prédateur dans ce poème tout à fait sybillin, qui alors déploie un champ métaphorique remarquable. La poète cherche une responsabilité : qui (ou plutôt « quoi ») a gâté la pêche en la touchant, en la prenant dans sa main ? Une couche de pourriture la recouvre. Ce « quoi » pourrait être quelque chose comme de l'animalité, comme le suggèrent « fur », et « cover », sur lesquels notre attention est attirée par le hiatus grammatical. « Cover » peut avoir le sens de copuler pour les animaux, comme lorsque l'on dit « the stallion covers the mare ». Introduite par un oxymore, (« new decay »), l'autre image de ce poème est celle du temps qui va à rebours, la pourriture renvoyant à la naissance, le jour repartant en arrière, remontant les générations. Le mot « stone » a trois fonctions : il désigne le noyau de la pêche et symbolise l'étouffement de la parole. De plus, nous reconnaissons le proverbe de la pierre qui roule et qui ici amasse hélas de la mousse, fortement connotée vers le masculin (« worm »). Le père luit

discrètement dans ce mildiou pourrissant le fruit à travers l'adjectif « golden », apposé à « mildew », ce qui rappelle les projections de sperme sur une plante dans *A State of Siege*. Le père est le terme final de la triade allitérative et décisive, « thick moss of sun ». La reprise de « thick » dans « thickest » montre la densité étouffante de l'expérience.

« The Peach » nous permet de comprendre le sens à donner à la mousse dans un poème de *Intensive Care*. L'énigme principale que Naomi cherche à décrypter concerne son père, auquel elle s'adresse. La frustration de cette interrogation s'exprime à travers l'image du mot à retrouver dans des mots croisés :

> The crossword pain
> I have not solved it
> What are the clues?
> Six feet down and three across?
> A kind of moss? A sudden cry?
> Dance dance dance
> on the small square corner of your life
> while over the full page glitters
> the death-dealing news: you and I and we and they and they,
> are recovered, father,
> six feet down and three across
> A kind of moss, a sudden cry. (*IC*, p. 210)

L'association des mots croisés et du père se fait dans l'autobiographie. En effet, Frame raconte qu'il s'agissait là d'un des passe-temps de son père. Un matin, elle l'entend s'exclamer « rattan! » dans la salle de bains. La nuit avait fait surgir le mot manquant. On peut estimer que cet épisode fonctionne comme une métaphore de l'énigme à décrypter, qui ne le sera que grâce à la remontée en surface de l'inconscient. La vérité remonte soudain des profondeurs de l'inconscient, comme le fait le mot exact, cherché en vain le jour précédent. La rafale de questions exprime la perplexité de la narratrice, perplexité portant sur la douleur. Elle joue avec l'expression « six feet down », reprenant « down » qui appartient au vocabulaire des cruciverbistes, mais qui, associé à « six » connote la profondeur d'une tombe. Les indices pourraient être une mousse ou un cri incriminants. On entend « covered » dans le vocable « recovered » qui affirme l'élucidation de l'énigme de la séparation des pronoms figurée par la polysyndète. Dans ce poème l'étouffement et la révélation sont remarquablement intriqués. Dans le dernier vers, la couche de mousse étouffante, qui parle d'une mort niée, est accolée au cri d'alarme (« A kind of moss, a sudden cry »), comme celui que pousse Teena, l'enfant incestée, au contact de son père, dans *The Rainbirds*. Frame joue aussi avec les deux sens du mot « recovered ». S'adressant directement au père, la voix poétique nous indique que tous sont recouverts de terre, les mots croisés servant de tombe, dans un détournement de l'expression

« six feet under » : « recovered, father, / six feet down and three across ». Mais « recovered » signifie également que quelque chose de l'être a été recouvré, quelque chose de l'être contenu dans les pronoms personnels « you and I and they and they ». C'est ainsi que le schème d'enveloppe de la couche, synonyme de maladie et de mort, est tiré vers la transformation de la révélation grâce au cri contenu dans l'écriture elle-même : c'est par la polysémie que s'opère la révélation, et la réparation. Notons que cela fonctionne par inclusion, le mot « covered » étant contenu dans « recovered ».

« An Orange, a poetry lesson » (*GB*, p. 173) se présente comme une métaphore filée de l'enfermement et de l'étouffement. C'est un poème parodique et comique, la poète est enfermée dans une orange. La densité symbolique est impressionnante :

> Who trapped me in this tangled golden swamp
> where breathing juice I struggle
> through vine fibers climbing the pale
> oval stones; sweet and it stings; if citrus
> suffocation gets me before I make the white padded prison wall
> record I died inside an orange drowned in denser
> sunlight but neither I nor the news got through.
> Why? I'm my own messenger. An ant crying Help Help
> on the windowsill has as much hope. Therefore
> should I describe the object others might see?
>
> 'The globose fruit of the rutaceous tree;
> *Citrus aurentium*; a golden berry.'
>
> Where? I'm still inside the swamp
> Happily resistant to classical and poetic diseases but
> Suffocated by Vitamin C.

C'est une « leçon de poésie » car la situation incestuelle et ses effets sont ici représentés par toute la gamme de la poétique. Commençons par la métaphore assimilant l'orange à un marécage, qui nous rappelle le marécage se trouvant devant la maison de la petite Janet dont les herbes d'apparence étrange (« unnaturally bright green grass », (*A*, p. 10)) provoquaient son effroi. Elles sont comparées à l'intérieur d'une balle (« like the inside of the India rubber ball », (*A*, p. 10)). La tige d'une herbe peut représenter le cordon ombilical reliant l'enfant à sa mère et pouvant l'étouffer. Il s'agit bien d'une lutte pour respirer : « where breathing juice I struggle. » Le chevauchement du verbe « climbing » montre l'intrication des éléments : les fibres de l'orange se collent aux pépins, qui sont d'ailleurs les « rejetons » de l'orange. Vient ensuite l'oxymore « sweet and it stings ». Remarquons la conjonction de coordination « and » qui juxtapose les opposés, en en faisant deux concepts qui d'une certaine façon ne se touchent

pas, n'ont pas de lien sémantique l'un avec l'autre hormis leur proximité. La polysyndète est une figure de style récurrente chez Frame. Dans ce poème, quel est l'horizon qui se dessine ? L'enfermement dans la folie, « white padded wall », ou la mort par noyade, « drowned in denser sunlight ». Les dentales qui forment l'attaque des deux mots traduisent l'attaque par le soleil. L'étouffement est tel que rien ne filtre, même pas la nouvelle de cette mort. Elle est invisible aux yeux du monde, et elle a peut-être même lieu à l'insu de la victime elle-même. Les trois occlusives nasales (« neither I nor the news ») font écho aux deux dentales précédentes pour insister sur le message. La phrase suivante condense trois composantes du code métaphorique de l'autrice : la fourmi, l'appel à l'aide répété, qui est reproduit dans les romans avec la même typographie, et le rebord de la fenêtre, où nous verrons que se tient le psychiatre. La seule communication possible semble factuelle, en donnant le nom scientifique de l'orange. Le poème se conclut sur une impasse : la narratrice a résisté aux « maladies de la poésie », mais n'en suffoque pas moins.

La situation incestuelle est d'abord une situation d'étouffement et de suffocation qui est en elle-même un véritable bâillon étouffant la parole. Rappelons ici la phrase de Frame, « I breathe metaphors », qui explicite bien le rôle salvateur de la parole dans un contexte d'asphyxie mentale. Le travail de la langue framienne est un extraordinaire générateur d'images, qui, à notre sens, possèdent un savoir spécifique sur les ravages incestuels et incestueux, qu'il nous appartient de mettre au jour. Son imagination donne des images à l'inimaginable, de l'air à une atmosphère irrespirable.

1.3. Le destin génétique musèle la parole

Que dire quand on est persuadé d'être le jouet d'une malédiction inscrite dans les gènes ? Une autre idiosyncrasie framienne est sa croyance dans un destin inscrit dans les gènes, ce qui peut être compris comme une séquelle de l'inceste, qui réifie l'enfant en le réduisant à n'être, en vertu de la biologie, que l'appendice de ses parents. Cette surestimation du lien biologique est un trope de l'inceste. Sylvie Le Poulichet cite un père incestueux disant à sa fille atteinte d'une maladie auto-immune : « Tu es comme moi, malade, nous sommes pareils. N'essaie pas de changer, car c'est dans tes gènes[362]. » On voit que tout est muselé : la capacité de dire quoi que ce soit puisque les gènes parlent à la place de la fille, et la capacité de briser l'enfermement de la génétique, vue comme un décret immuable et inexorable.

[362] *Psychanalyse de l'informe, dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, *op. cit.*, p. 104.

La psychanalyse est une des voies qui peuvent expliquer les contraintes qui prennent l'apparence d'un destin et qui pèsent sur les comportements humains. On a pu appeler Freud « le champion du déterminisme psychique, découvrant sens, lois et nécessités au royaume de l'asensé, de l'aléatoire et du libre-arbitre[363]. » Freud a cité Napoléon[364] déclarant : « L'anatomie, c'est le destin ». Il indique aussi que le destin dans les tragédies grecques est la traduction poétique du complexe d'Œdipe, s'incarnant dans l'oracle d'*Œdipe Roi* : « Il tuera son père, il épousera sa mère », comme une inévitable malédiction. C'est un sujet particulièrement sensible dans notre recherche. Carole Labédan pointe l'enfermement des familles incestuelles dans un destin tout tracé : « l'avenir y semble irrémédiablement condamné d'avance[365] », « car dans toute famille marquée par l'inceste il existe une prédiction plus ou moins nommée, parfois inconsciente qui dit de l'enfant ce qu'il doit être, et surtout ce qu'il doit rester, sans pouvoir échapper à ce destin[366]. »

Le ressenti de Frame à cet égard est symptomatique. Elle était persuadée que sa famille était marquée génétiquement par un destin funeste. Elle vit une confirmation de cette croyance dans la tragédie de 1965 lors de laquelle son cousin Big Bill tua sa maitresse et les parents de celle-ci. Elle écrivit à John Money que la malédiction familiale rôdait de nouveau, comme un prédateur : « It was a terrible shock to see the Frame Doom once more on the prowl[367]. » Elle en fit un poème, « Big Bill » (*PM*, p. 5), dans lequel elle énumère les identités de son cousin : « High School Boy, accountant, cricket star » et attribue la tragédie à l'amour et à la crainte (« love and dread »). Frame est encore plus explicite dans *Intensive Care*, qui retrace une lignée d'hommes possessifs, ployant sous la malédiction d'une hérédité qui culmine dans le même crime que celui de son cousin : Colin Torrance, le petit fils de Tom, tue la femme qui le dédaigne, et les parents de celle-ci. Comme dans le poème, Frame énumère ses identités : « Accountant, Cricketer, rate-payer » (*IC*, p.203). Nous pouvons lire dans ces énumérations le dérisoire des identités sociales, si valorisées par les pères incestueux.

Dans le poème « Family Doom » (*PM*, p. 31), Frame impute directement à l'hérédité ce destin familial funeste. Remarquons la fixité de la malédiction, qui se terre dans des tranchées évocatrices de guerre :

> The gene is bred, cradled like my own son,

---

[363] Jean-Pierre Kamieniak, « Accident, hasard et destin chez Freud », p. 66.
[364] Leçon 33 sur la sexualité féminine.
[365] *Inceste, réalité volée*, *op. cit.*, p. 99.
[366] *Ibid*., p. 101.
[367] Cité dans *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 288.

> Heredity said when I demanded to know how
> the family doom stays unchanging in its dugout
> safe and snug while storms of sporting wind blow.

King explique la réalité médicale qui se trouve derrière ce sentiment. En mentionnant que Pamela, la nièce de Frame, a été opérée en 1960 d'une malformation cardiaque (« congenital heart defect[368] »), il rapporte que la famille Frame se rendait à présent compte que c'est ce même défaut qui avait dû emporter Myrtle et Isabel. On peut ajouter que d'autres enfants de la famille avaient été emportés bébés sans qu'une explication ne soit donnée. Nous listons au bas mot une sœur du père, Janet, à l'âge de 13 mois, la mort périnatale de deux enfants de Lottie Frame (dont un jumeau de Janet Frame[369]), et celle de Zarene Rose, la fille de « Bruddie », à dix mois, en 1966. Avant les progrès de la médecine moderne, ce genre de « tare héréditaire » comme on disait à l'époque, dont on peut citer comme autre exemple l'hémophilie, était souvent assimilée à une malédiction divine, un décret du destin. Dorothée Dussy fait une remarque troublante : « la mort précoce, sous toutes ses formes, est surreprésentée dans les familles incestueuses[370]. » Il s'agit du résultat de conduites violentes, et en premier lieu des suicides des incestés :

> L'inceste et son injonction au mensonge consubstantiel, de soumission au silence malgré le paradoxe des situations où ce qui ne doit pas arriver se produit quotidiennement, liée à la douleur de la désubjectivation des enfants ne leur offre pas d'autre solution que la mort[371].

Dussy, percevant le maillage serré des familles incestueuses, avance même une autre explication :

> Les indicateurs physiologiques, physiques, incorporés dans la chair, et notamment les maladies héréditaires, sont régulièrement mobilisés pour attester de l'appartenance familiale. Se tuer ou mourir, quand d'autres jeunes sont morts avant vous dans la famille […] pourrait bien être le signe qu'on en fait bien partie[372].

La question est simple et claire : étouffée dans l'incestuel, acculée dans l'impasse de l'explication génétique, comment Frame réussit-elle à dire l'indicible ? Rappelons que chez Frame, tout est symbole, elle nous dit donc tout symboliquement, le chemin et le but, les moyens et les fins.

---

[368] *Ibid.*, p. 211.
[369] Il est intéressant de noter qu'un traumatisme pendant la périnalité est selon André Carel un facteur d'incestualité (cité dans *Honte, Culpabilité et Traumatisme*, *op. cit.*, p. 229.
[370] *Le berceau des dominations*, *op. cit.*, p. 272
[371] *Ibid*., pp.273-4
[372] *Ibid*., p. 273

2. Le traumatisme de l'inceste

2.1. La fixité du monde

Une des caractéristiques de la mémoire traumatique, c'est sa fixité, son caractère « gelé » :

> Almost all memories are malleable by constant reworking and recategorization. Yet some memories are fixed in the mind and are not altered by the passage of time, or the intervention of subsequent experience.[…] In our Rorschach tests of trauma victims we saw an unmodified reliving of traumatic of ten, twenty or thirty years ago. […] Memory occasionally escapes integration, and instead, gets 'fixed' to resist further change[373].

Quand se rajoute la fixité de la situation incestuelle à l'éternelle recherche du père par l'enfant œdipienne, tout est à l'arrêt. L'immobilité ressentie dans la situation incestueuse est symbolisée par une montre cassée. Nous avons parlé de l'écrasement des générations qui signe le refus du père d'accepter la marche du temps. Cela a pour effet d'arrêter également le temps pour l'enfant incestée. C'est ce qu'exprime Naomi dans son premier poème : « the watch face / telling the time by the permanent sun / in the permanent way of heaven » (*IC*, p.1). Cette montre cassée, se retrouvera dans les affaires du père après sa mort. L'immobilité se traduit également par le gel. Comme le dit Carole Labédan, « Dans le temps gelé de la haine, l'enfant vit un enfer[374]. » Le dernier poème de la première partie de *Intensive Care* décrit le douloureux processus de la fin de l'anesthésie mentale provoquée par le traumatisme, avec l'image de la neige qui fond. Et cela est si douloureux que Naomi voudrait revenir à l'anesthésie qui lui évitait la douleur de savoir : « Bring back the petrifying hand of snow! » (*IC*, p. 132). C'est Tom qui est fortement associé à un glacier. Quand il rencontre Peggy, il est en train de lire un article sur le Fox Glacier, et le texte comporte une définition de quatre lignes citée *in extenso* de ce qu'est un glacier (*IC*, p. 34). La démonstration est appuyée. Naomi dit : « The winter dream outside always corresponds so closely to the world of sickness within that both have been taken – mistaken – for eternal truth » (*IC*, p. 207). Remarquons l'usage de « always » qui vient renforcer cette image d'immobilité du « temps gelé de la haine ». Naomi exprime aussi le sentiment qu'elle est une prisonnière à perpétuité dans l'immobilité de l'hiver originel : « I shall never escape from the first white and gray winter » (*IC* p. 12). Carole Labédan va même plus loin que l'immobilité et le gel. Elle parle de régression dans l'antérieur : « Justement parce que manque ce déploiement vers l'ailleurs, le père incestueux ramène l'enfant dans l'espace maternel. De

[373] Bessel A. van der Kolk, Onno van der Hart, « The intrusive past » *op. cit.*, dans *Trauma*, *op. cit.*, p. 172.
[374] *Inceste, la réalité volée*, *op. cit.*, p. 107.

ce point de vue, toutes les formes d'inceste reviennent à un enfermement dans la matrice[375]. » L'enfant œdipienne incestée est dans une situation de double enfermement : dans l'Œdipe d'une part, derrière la porte verrouillée de l'intérieur et d'autre part piégée dans l'immobilité des rapports familiaux incestuels. C'est ce qui explique qu'il soit si difficile de s'en échapper, de changer de peau, d'évoluer vers un autre état de soi.

2.2. Le démembrement

On se souvient du garçon convoité par sa belle-mère[376] dans le conte *The Juniper Tree*, découpé en morceaux par cette dernière pour en faire un ragoût. Dans *Intensive Care*, la violence est omniprésente. Ce roman est tissé de bout en bout par les images framiennes de l'inceste, au point qu'on peut considérer le roman en entier comme une longue parabole de l'inceste. Après l'épisode de la noyade par Tom de sa femme, qui se termine par un gros plan sur la surface immobile du bassin, image qui donne à voir la surface paisible du crime (rien ne se voit à l'extérieur), les images de violence se déchaînent, en particulier celle du démembrement. Cette image court sur les trois parties du roman, dès la première page où le poème programmatique indique que les enfants qui ne sourient pas sont voués à la violence et à la mort par démembrement : « pulled apart limb by limb » (*IC*, p. 1). La voix narrative indique à plusieurs reprises combien ce sourire est crucial : les malades, les faibles sont obligés de l'arborer pour ne pas être rejetés, pour pouvoir espérer un peu d'aide et de survie dans le monde des forts. On imagine très bien l'enfant obligée de faire bonne figure, car terrifiée par la force de son père, ce qui explique que son calvaire puisse passer inaperçu. Et Tom fait partie des forts. Il est un des seuls à Cullin Hall à conserver son intégrité physique, dans un hôpital où il manque un membre ou un organe à tous les autres malades, qui un utérus, qui une jambe. L'un d'eux le dit d'ailleurs : « we do get possessive about parts of our body here « (*IC*, p.7) et un autre s'exclame : « They promised me a knee » (*IC*, p.15). Puis, c'est Naomi qui relaie l'image du démembrement :

> I had a dream that the doctor came to restore all those parts of my body that have been taken from me, that instead of the usual search and destroy operation of War, he performed a healing restorative operation, recovery, but before he returned my body to me he rearranged the parts for my inspection : raw, dead, ugly objects to be flushed away, I thought, with the lid shut. (*IC*, p. 54)

[375] *Ibid.*, p. 22.
[376] Nathalie Ritzenthaler, psychologue clinicienne, nous indique que l'inceste est « favorisé » par les situations de fragilisation du lien que constituent les remariages et la présence d'un beau-père en particulier (communication personnelle).

Ces parties crues et à vif (« raw »), mortes et repoussantes que Naomi veut jeter dans les toilettes (comme des excréments), ne sont pourtant pas perdues pour tout le monde : « Then in the dream, Ciss Everest […] appeared and claimed what I had thrown away, seeing in it a becoming that was valuable to her » (*IC*, p. 55). Ce mot de « becoming » est intriguant. Il connote une transformation. Pourrait-il s'agir du pénis du père ? Cela semble probable car la phrase suivante intervertit les rôles, plaçant Ciss dans le lit de Naomi, qui est ici son lit d'agonie, mais qui en rappelle bien sûr un autre, celui de son martyre : « I think I disappeared or perhaps I watched from a height while she took my place in bed and became instantly the dying me, and you entered the room and your leg was in plaster and you were eighteen years old like the photo of you. » L'apparition du père à dix-huit ans avec sa jambe dans un plâtre (qui évoque un pénis en érection) est couplée avec celle de la photographie du père avec sa cornemuse, dont l'angle des tuyaux phalliques est suggestif. L'analogie avec l'acte sexuel continue, précisément une fellation :

> And when the nurse brought the thermometer and thrust it in my mouth and said :'Don't move or this fragile thermometer will burst in your mouth', I stayed still and when she read the thermometer she plunged it into a bath of crimson liquid. (*IC*, p. 55)

Dans la deuxième partie, c'est le meurtrier qui est découpé en rondelles. Il y a une grande discussion entre ses parents pour savoir à qui appartient son corps, bonne façon de le réduire à l'état d'objet. Pearl s'esclaffe : « Ha ha ha, they'll divide his body, I suppose, distribute it to anyone who wants a share, for the sake of justice (*IC*, p. 201). Ensuite, c'est son identité qui est éclatée entre les différentes étiquettes collées par la presse : comptable, contribuable, joueur de cricket (*IC*, p. 201), ce qui est également le procédé employé dans le poème « Big Bill », du nom du cousin qui tua toute sa famille.

Le lien se tisse avec la troisième partie par le biais d'une image de fragmentation, celle de Sandy, « fraternal twin to Colin Monk », qui parle de la page 247 à 254 et qui se présente en pièces détachées et rassemblées par d'éminents docteurs :

> I am a hero, the Reconstructed Man with the mechanical memory, the golden skin, the implanted glossily dead eyes, the brand X penis. […] I learnt to kill by remote near control until I woke, candlelit, a birthday for surgeons who snuffed me out, sliced me, swallowed me, then relit my shadow to make my years burn full and bright and tall in golden flame. (*IC*, p. 247)

Cette description donne la quintessence symbolique du père incestueux. Il est comme une mécanique non humaine, avec sa peau dorée (reflet du soleil), ses yeux morts et son pénis dont on peut se demander s'il est démesuré ou anonyme. Son pouvoir de tuer provient d'une

capacité à contrôler le proche et le lointain (« remote near control »). La catachrèse de l'extinction de la bougie (« snuffed out ») précède la dévoration rituelle, mais cette mort n'est pas définitive. Comme le père de *Totem et tabou*, tué et ingéré mais à la puissance toujours sensible après sa mort, le père revit, son feu est rallumé et s'érige verticalement en une flamme aux couleurs du soleil. Cette métaphore de la flamme, signe de la puissance masculine du feu, vient en droite ligne de la Flamme dont Tom s'occupe, en qualité de chauffagiste de l'usine. Le père et son pouvoir de nuisance semble éternel. Mais comme le montre le sort de plusieurs êtres pourtant classés dans la bonne catégorie, nul n'est à l'abri de l'annihilation, qui, comme un retour de flamme, peut venir avaler les soi-disant maitres du monde : les parents de Milly qui se croyaient à l'abri sont « sélectionnés » pour l'annihilation, et Colin Monk apprend que sa femme et ses enfants ont été également tués. Dans l'ombre de la créature Sandy, d'autres êtres se réduisent à un assemblage à la Dr Frankenstein, dans le regard de Milly : « the ring-eyes[377], that are only pieces of leather patched together, as big as a wristwatch, have floan » (*IC*, p. 293).

2.3. L'effraction du traumatisme

L'étymologie du mot traumatisme est sans ambiguïté :

> Traumatisme vient du mot grec τραῦμα, « blessure » ; ce mot est formé sur le verbe τι-τρώ-σκω = je blesse. On trouve ici la racine indo-européenne *TER-, « user, broyer, battre, percer, ... (en tournant) » et on la retrouve en grec dans des mots comme τρῆμα « perforation, aperture, orifice » ou τρυπάω : percer, trouer[378].

C'est aussi ce qu'affirme Freud quand il écrit : « On peut, je crois, risquer la tentative de concevoir la névrose traumatique commune comme la conséquence d'une effraction large du pare-stimuli[379]. » L'élément de surprise constitutif du viol[380] en est un facteur, le psychisme ne s'étant pas préparé à cette effraction par de l'angoisse.

Nous connaissons la répétition des effractions que Frame dut affronter tout au long de sa vie. Il y eut tout d'abord le traumatisme de la constellation familiale, empiètement maternel sournois et effraction paternelle violente, puis celui des électrochocs durant la décennie vécue

---

[377] Le zostérops à dos gris (« wax-eye » ou « silver eye ») est une espèce de passereau originaire d'Australie et de Nouvelle-Zélande.
[378] Notice étymologique rédigée par Sébastien Lutz (communication personnelle).
[379] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, *op. cit.*, p. 302.
[380] Article 222-23 du code pénal français (version en vigueur depuis le 23 avril 2021) : « Tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, ou tout acte bucco-génital commis sur la personne d'autrui ou sur la personne de l'auteur par violence, contrainte, menace ou surprise est un viol. » Michel Gueller, juge des enfants, nous précise que la mention de « la personne de l'auteur » a été ajoutée « pour criminaliser les cas où une personne impose une fellation à une autre personne. Avant c'était une agression sexuelle maintenant c'est un viol. Par exemple, un homme de 30 ans pratique une fellation sur un adolescent de 16 ans sans son consentement, c'est désormais un viol. » (communication personnelle, 02/08/21).

en hôpital psychiatrique, et enfin, la cure analytique vécue sur le seul mode connu par Frame de rapprochement des psychés, c'est-à-dire le mode d'une effraction. Suivons l'ordre chronologique des parutions pour mettre en évidence la montée en puissance du schème de l'effraction et de la blessure dans l'œuvre de Frame.

Judith Dell Panny a bien perçu que les enfants de *Owls Do Cry* avaient subi une blessure : « the wound is the wound of decay and time »[381]. Notre lecture va plus loin que cette vision un peu convenue du passage du temps. Nous pensons que quelque chose de plus sinistre que simplement le passage à l'âge adulte a infligé ces blessures à ces personnages dupliquant la famille Frame. Et ce quelque chose, c'est un quelqu'un, le père :

> I see the tall trees with their barks half stripped and the whitish flesh of trunk revealed underneath, I think of my father saying to me or Toby or Francie or Chicks,
> - I'll flay the skin off your hide, I will.
> And I know that a wild night wind has spoken those same words to the gum trees. I'll flay the skin off your hides. And there is the skin hanging in strips. (*ODC*, p. 19)

Frame a souvent insisté sur le fait qu'elle a essayé de représenter un esprit schizophrène dans *Faces in the Water*, à travers le personnage d'Istina. Nous ne pouvons pas juger du succès de ces tentatives, dont voici un exemple : « The headmaster followed me home, he divided his face and body into three in order to threaten me with triple peril » (*FW*, p. 5). Ce que nous pouvons faire, c'est trouver les images de blessure et d'effraction, liées à la constellation familiale et à la sexualité.

> The streets throng with people who panic, looking to the left and to the right, covering the scissors, sucking poison from a wound they cannot find, judging their time from the sun's position in the sky when the sun itself has melted and trickles down the ridges of darkness into the hollows of evaporated sea. (*FW*, p. 3)

L'expression de la douleur se fait d'une façon on ne peut plus framienne, reprenant les symboles de toute l'œuvre, gage de vérité psychique. Nous avons tout d'abord le sentiment de désorientation (conséquence de l'empiétement des espaces psychiques du sujet par l'incestualité), la panique et la pression (« throng ») qu'il provoque. Puis il y a l'aveuglement (« covering ») sur l'arme coupante (« the scissors »), la succion comme au sein maternel (« sucking ») d'un poison s'écoulant d'une blessure impossible à situer, voisinant avec l'image d'un soleil-père dictant la temporalité et, liquéfié (« has melted and trickles down »), venant remplir les creux obscurs d'une mer-mère qui aurait disparu (« evaporated sea »), accomplissant le désir œdipien de la fille. Cette superposition des images de la blessure et des creux féminins

[381] *I Have What I Gave*, *op. cit.*, p. 25.

signalant une absence à combler en fait une sorte d'amalgame d'une relation sexuelle forcée tout en étant fantasmatiquement désirée.

Tisseron explique l'image du cambriolage comme étant une façon de maitriser le schème angoissant du vidage, déjà théorisé par Bion et Anzieu :

> Les fantasmes organisés autour d'un cambriolage, d'un vol ou d'un viol […] constituent bien souvent la tentative d'apprivoiser des images archaïques d'effraction et de vidage. En ce sens-là, le fantasme est l'agent de maitrise et de domestication privilégié de la représentation de schème angoissante[382].

Au moment où la narratrice décrit la promiscuité insupportable alors qu'elle vit au foyer de sa sœur (« watching them rub noses and pinch and tickle » (*FW*, p. 55)), elle dénonce le cambriolage de son corps : « I did not know my own identity. I was burgled of body and hung in the sky like a woman of straw » (*FW*, p. 55). Cette effraction lui a volé son identité. Quant à la « femme de paille », elle rappelle l'image de la poupée impuissante, victime d'inceste, qui est ici « suspendue dans le ciel », sans aucun repère ni attache. Le père est ensuite présent en filigrane dans une métaphore filée décrivant les électrochocs subis à l'hôpital, métaphore tirée du monde de la pêche, c'est-à-dire celui de G.S. Frame :

> The ripple of humanity may take the forms of protest, depression, exhilaration, violence; it is easier to stun the beautiful fish with a dose of electricity than to handle it with care and transfer it to a pool where it will thrive. And it will take many hours and years angling for human identity, sitting in one's safe boat in the middle of the stagnant pool and trying not to panic when the longed-for ripple almost overturns the boat. (*FW*, p.147)

Et c'est bien un père cambrioleur qui est présent dans *The Edge of the Alphabet*. Zoé, dans laquelle on peut voir un avatar de Frame, qui est célibataire à 37 ans, reçoit son premier baiser lorsqu'elle est allongée dans l'infirmerie du bateau : un homme d'équipage passe, la voit sans défense et vient déposer un baiser sur ses lèvres. Pour Zoé, ce baiser, le premier de sa vie donc, revêt une importance considérable. Dans le jeu des chaises musicales de l'identité, la question se pose : « was he myself my parents my dream husband, my lover? » (*EA*, p. 107). Elle se demande ensuite si elle n'a pas contracté une maladie vénérienne et si elle ne va pas donner naissance à un enfant aveugle ou déformé, ce qui évoque un enfant consanguin. Ce premier baiser représente vraisemblablement une première relation sexuelle[383], et la naïveté du propos nous fait penser que cela pourrait être le type de question que se pose une enfant peu informée. Gardant à l'esprit l'équivalence baiser = relations sexuelles, nous comprenons à la

[382] « Schèmes d'enveloppe et schème de transformation », *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p. 68.
[383] Comme c'est le cas dans les contes de fées, comme « La Belle au bois dormant ». En 2021, des associations féministes américaines ont qualifié ce baiser de forcé (« non consensual »).

faveur d'une autre métaphorisation que Frame fait équivaloir les relations sexuelles et la perte d'identité, lorsqu'elle parle d'un immigré dans *The Adaptable Man* : « He had been a stateless person with no country wanting to own him, with an expired identity card kissed so repeatedly by so many thick oval dark-blue stamps that in the end his name had been almost obliterated » (*AM*, p. 16). Notons que l'application d'un tampon sur un document se fait avec une certaine force, que l'on associe rarement à un baiser. Cet immigré sans pays qui le revendique comme sien (« no country wanting to own him ») sera d'ailleurs tué par Alwyn, ce qui constitue bien une « oblitération » ultime.

Il est intéressant de relever que c'est ce personnage d'homme corvéable à merci, rejeté de toutes parts, qui porte une métaphore dont nous pouvons dire qu'elle décrit parfaitement le style framien. Botti Julio a pêché une phrase dans un manuel de conversation anglaise, une phrase d'une absurdité presque comique étant donné sa situation, qu'il se répète comme un mantra : « These photographs are underexposed. Can you intensify them? » (*AM*, p. 9). Cette phrase, dont on ne peut exclure qu'elle figure bel et bien dans un de ces manuels de conversation si souvent tournés en ridicule[384], explicite un style qui intensifie le message par la saturation des images répétées et réincarnées dans des situations parfois fort éloignées de l'origine, mais toujours d'une grande cohérence, formant un réseau métaphorique très serré.

Et justement, pour Zoe, l'importance de ce baiser lui fait se demander si elle ne va pas écrire un livre, qui pourrait être celui que nous avons entre les mains, qui est « une recherche d'identité » :

> Zoe thought, Shall I write a book? Everybody is going to write a book. Memoirs on writing paper, toilet paper, café walls, pavement or stone columns in a city cemetery where borders of trees provide a trip wire into silence. Shall I write, Shall I engage in private research of identity? For kisses do not seal – the locks fly open, the bands fall apart, the contents are riddled by a secret ray; as the sun himself knows, prowling like a cat-burglar, a safebreaker, among the futile security measures of endowed leaves and mansioned buds. (*EA*, p 99)

Comment comprendre ce passage, dans lequel chaque mot fait image ? Nous retrouvons les éléments framiens qui entourent la sexualité : les toilettes (« toilet paper »), le silence, la mort. Les rangées d'arbres des cimetières forment des frontières (« borders ») qui piègent le silence (« provide a trip-wire into silence »). L'être n'est pas en sécurité, l'amour, symbolisé par le baiser de conte de fées, ne lui donne pas l'intégrité de ses contours (« kisses do not seal »). Les serrures s'ouvrent, les liens tombent, le contenu est exposé au grand jour par un rayon

[384] Un exemple célèbre est « My taylor is rich », première phrase de la méthode Assimil d'apprentissage de l'anglais, parue en 1929.

secret, celui du soleil, qui sait ces choses (« as the sun himself knows »), et pour cause, il est lui-même le cambrioleur, ce qui est affirmé deux fois (« a cat-burglar, a safe-breaker »). Le texte nous dit bien que le père a forcé la serrure en premier, puisqu'il « le sait bien » et a ensuite mis en place des mesures de sécurité autour de ses filles, comme le montre l'autobiographie, où il se pose en père la morale. La métaphore filée pour la famille dans le roman est la forêt. Les mesures de protection des jeunes pousses sont dérisoires, quelles que soient leurs prétentions. « Endowed leaves » fait penser à « well-endowed » (comme Shirley, la petite camarade d'école qui est « bien pourvue » pour être poète) et « mansioned buds » fait penser à « entitled », à des égos surdimensionnés, comme celui du frère de Frame.

Un peu plus loin, ce premier baiser prend une valeur de révélation : « the first kiss of understanding » (*EA*, p. 125), ce qui rappelle le sentiment qu'il y a un « avant » et un « après » la relation sexuelle. Zoe a une nouvelle vision des êtres humains, comme des entités étanches : « My first kiss has made me see things this way. I never saw people like this before. How completely they are welded, without seams; and goat bells are ringing wickedly in their eyes! » (*EA*, p. 115). Nous avons là l'impossibilité de l'effraction, situation qui n'est pas désirable non plus puisque, les gens étant dotés de contours bien « soudés », il n'y a pas de rencontre possible, celle-ci ne se faisant dans l'univers framien que sur le mode de la fusion (maternelle) ou de l'effraction (paternelle).

Elle voit la lumière : « a force, an incident has swerved me to face what people call ' the light' » (*EA*, p. 128). Cependant, cette lumière, qui semble être un espoir de connexion avec un autre être humain, est illusoire. Zoe croise le matelot et espère un signe de reconnaissance. La lumière devient bien faible, elle est tirée du monde animal, c'est celle d'un ver luisant :

> Glowworms passing each other (Zoe thought) twinkle their light to establish the fact that both are glowworms, only some advanced insect – or animal – signal, some twitch, odor, flash of color to frame or make real their shared moment! (*EA*, p. 117).

Le désir de « rendre réel » ce qui s'est passé est exprimé par le fait de lui donner un cadre, utilisant le mot « frame » qui est le patronyme de l'autrice. Elle demande : « Have you a small light burning as I have? » Mais le matelot ne se souvient même pas d'elle, et le désespoir est total : « when we find that our code of measurement is singular, is not printed in anyone else's heart and cannot ever be shared » (*EA*, p 117). L'expérience de l'inceste dé-réalise, est incommunicable et imprime sa marque sur les schèmes psychiques. Toute rencontre est impossible, les mesures codées dans les psychismes ne correspondent jamais.

Le premier chapitre de *Scented Gardens for the Blind* est une explosion d'images mettant en scène un soleil dont l'ubiquité (réfractée dans la couleur jaune) le dispute à l'agressivité, voisinant avec les images classiques de blessure (le sang dans la neige) et de protection (les jeunes noisettes encore blotties dans leur peau verte). Nous retrouvons l'effraction, alliée à la domination (« leverage ») : « the yellow-leaved-book explained panic measures of leverage, unlocking, breaking and entering. » (*SGB*, p. 12). Le soleil, puis la lumière, sont à la tête d'une opération commando : « the sun is all love and murder, judgment, the perpetual raid of conscience, paratrooping light » (*SGB*, p. 25). Plus longuement, Vera parle du crime perpétré par le soleil, qui est un membre de sa famille :

> The sun's bright today, isn't it nice in the sun, I realized that it wasn't anymore my visiting relation, that I could not care anymore whether it wiped its yellow feet on the front door mat – how could I care when its only entry now was illegal and secret, with murder done, guilt endured, and that great acre of blood surging. (*SGB*, pp. 20-1)

La difficulté semble insurmontable : en effet, le soleil ayant pénétré par effraction, comment supporter ensuite l'entrée de la lumière ? À cause de ce traumatisme premier, toute entrée est associée à une effraction : « this furious gate-crasher, light » (*SGB*, p. 16). Ce sera aussi le scénario de *A State of Siege*, trois ans plus tard.

Le soleil se drape dans l'ombre pour entrer dans l'esprit de Vera : « The desperate shadow entered my head. […] Of course it was the sun's way of getting in! » (*SGB*, p. 26). L'entrée de la lumière est décrite comme une poussée irrésistible : « light must get in, at all costs » (*SGB*, p. 16). Les deux personnages qui sont montrés comme entrant sans permission dans la psyché des gens sont le père (c'est un comportement compulsif : « It was Edward's practice, whenever he was confronted with a sealed letter, to open it » (*SGB*, p. 122), et le psychiatre (« running in and out of people as if they have no power to resist him » (*SGB*, p. 233). Les deux figures se superposent dans ce trope. La violence du père trouve son écho dans ce qui est ressenti comme la violence du psychiatre. Le viol par le père est le traumatisme premier. L'enfant se sent cambriolée, victime d'une effraction psychique. Quand le psychiatre ne rencontre apparemment aucune résistance, il se promène dans un monde qui n'a plus de barrières. Ensuite, la lumière de la vérité qui entre fait l'effet d'une deuxième blessure.

Dans *The Rainbirds*, l'initiative de l'effraction est prise par une femme, nous montrant que la violence est indispensable pour obtenir ce que l'on désire. Beatrice essaie d'ouvrir un sachet de biscuits au gingembre : « She lifted the packet to her mouth and tore at it with her teeth – Nothing opens, she cried. Everything you buy is sealed. You have to burgle it to get at

it. » (*TR*, p. 130). On voit ainsi que le cambriolage peut devenir une façon de faire qui est partagée par tous, car personne n'a l'air de savoir comment s'y prendre avec douceur pour que les choses s'ouvrent et s'offrent à leur désir.

La blessure prend à nouveau la forme du sang sur la neige, confondant cette fois la sexualité de la mère et de la fille. C'est la fille qui saigne et la mère qui ne peut plus rêver. La blessure est infligée à l'occasion du jour commémorant les soldats des corps expéditionnaires australiens et néo-zélandais, ce qui la rattache à G.S. Frame :

> Anzac Day came and went with its stiff poppies on their stems of black wire that pierced Teena's thumb when she brought home her poppy, drawing a thread of blood that had no snow to fall upon to cause Beatrice to dream O that I had a child as white as snow as red as blood. (*TR*, p. 167)

Du côté des hommes, un chapitre décrit le plaisir qu'Alwyn prend à démolir une maison tout à fait légalement. Godfrey, pour sa part, a perdu toute notion de ce qui est permis ou non, particulièrement dans ce qui a le droit de transpercer :

> Allow. Permit. To send through. Blood is permitted through the body. The grass is permitted through the earth. The sun is permitted through the sky. Who allows, permits, blood and grass and sun? (*TR*, p. 165)

Pour décrire les agissements de son mari, Vic, qui la prend à la hussarde chaque fois que l'envie lui vient, Muriel dit dans *The Adaptable Man* : « You open doors without knocking » (*AM*, p. 163). Vic partage cette caractéristique avec Henry Signal, le père de Malfred dans *A State of Siege*, qui entre sans frapper dans les pensées de sa fille, commettant une effraction silencieuse. En contrepoint de ces forçages, Aisley déplore le fait d'avoir eu une épouse trop docile, ce qui confirme bien le fait que c'est le sentiment de domination qui est recherché dans l'univers framien pour apporter la satisfaction narcissique, bien avant la satisfaction sexuelle. Pour Aisley, mieux vaut un objet mort qu'un objet insatisfaisant car trop docile. Notons l'état second (« dazzled ») dans lequel se trouve le client de cet étrange supermarché :

> To put the thing crudely, and Aisley did this almost as soon as Katherine died, her death, for him, was a piece of good luck. The physical act of loving had seemed glaringly like shopping in a supermarket, and, as in a supermarket, everything was ready, arranged, displayed, even priced; one had only to enter the door marked *In*, take up the two-toned basket, and, to soft background music, dazzled, proceed. (*AM*, p. 100)

Au-delà de l'effraction, qui est l'image majeure du traumatisme, d'autres symptômes cités par Caruth dans *Unclaimed Experience* sont aussi mentionnés dans les textes, sans recours à la métaphorisation. Par exemple, après une crise de violence du père, la mère en sent la commotion dans le corps de sa fille : « Beatrice, feeling the shudders of fear pass through

Teena's body » (*TR*, p. 155). L'amnésie post-traumatique est également présente car Teena ne se souvient pas du monde d'avant (« Soon, everything would be as it used to be. – I don't remember, said Teena sullenly », (*TR*, p. 167)). *Scented Gardens for the Blind* présente encore d'autres séquelles du traumatisme : « girls who do not speak because they are unable to think or because there is nothing left to say or because there are no words » (*SGB*, p. 162-3).

2.4. Le piano violé

C'est un poème de *The Goose Bath*, « On Not Being There » (*GB*, p. 129) qui reprend l'expérience traumatique en la métaphorisant de la façon la plus complète, incluant plusieurs symptômes et séquelles du traumatisme, en commençant par le double sens du titre. Ostensiblement, il s'agit de décrire un concert auquel la poète n'a pas été invitée. Nous pouvons pour notre part rattacher ce titre à l'expérience de dissociation des victimes de viol, qui ressentent que le corps violé n'est pas le leur, qu'ils ne sont pas présents dans l'ici et maintenant du viol. La forme du poème, laissant de grands vides dans les vers semble aussi dire cette absence à soi-même.

La voix du piano pourrait donc être cette voix qui crie à travers la blessure dont parle Cathy Caruth (« a voice that is paradoxically released through the wound[385] »). C'est en effet le piano Steinway qui raconte ce concert comme un viol feutré, comme une suite de violations de son intégrité.

Le poème commence par la description de fleurs malades et mourantes. Les séquelles sont là : « their bruise-colours not healed into blossom, their burned- / varnish seed empty ». Elles sont victimes des intempéries extérieures : « wind-trampled », « the swish of east coast rain ». Le piano est assimilé à la figure de Pluton invitant Perséphone à le suivre dans le royaume des morts. La poète se défend d'être Perséphone car ses fleurs sont si piteuses (signe d'auto-dénigrement), et de plus, elle est d'accord pour être emmenée : « I've not even flowers to rival his jewels. Besides, / I am willing. » Elle se demande ce que le public (sur invitation spéciale : « specially invited ») a bien pu ressentir, de même que le piano, choqué par la surprise de l'attaque, immédiatement disqualifiée par une remarque dénigrant la comparaison : « And the Steinway? Surprised, attacked by a lover (the usual comparison) ». La poète commence un dialogue onirique avec le piano (« in dream-self replying »), lui confiant qu'elle porte la responsabilité de sa propre agression : « I invited the hands, the fingers to touch, it was a spell I cast and cannot help. » On retrouve là le passage de *The Rainbirds* dans lequel le père est la

[385] *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 2.

victime d'un charme hypnotique exercé sur lui par sa fille, en proie à des sentiments d'amour œdipien pour lui. Nous avons là une responsabilité paradoxale, une « responsabilité non-responsabilité » pour ainsi dire, car la fillette, si c'est bien elle qui a fasciné son père, n'a aucune prise sur l'amour œdipien qu'elle lui porte (« a spell I cast and cannot help »).

Le piano se décrit ensuite avec deux substantifs : « newness » et « foreignness », qui évoquent la jeunesse de la victime et son incapacité à comprendre le monde autour d'elle, comme l'a expliqué Ferenczi dans *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*. Le psychanalyste y décrit le traumatisme engendré par les pratiques passionnelles et sexuées des parents en réponse aux besoins de tendresse des enfants. Ce sentiment de décalage est encore exprimé par un jeu subtil autour du mot « home » :

> It took three men
> to bring me home to a home I did not choose,
> and I've slept standing up, canvas-blanketed like a madman
> from whom violence is feared, and sometimes, slyly,
> student finger-tips have lightly touched my mobile
> black and white bones
> that give renowned agility to my stay-at home body.

Le piano dit tout d'abord avoir été emmené comme un poids passif dans un endroit qu'il n'a pas choisi. La violence de sa folie est crainte et recouverte d'une housse, que des élèves-musiciens sont venus soulever en cachette pour pianoter sur les touches-os de son corps qui réagit (« mobile black and white bones »), mais qui est assigné passivement à résidence, obligé de subir car il ne peut se mouvoir de lui-même (« my stay-at-home body »), comme un enfant ne peut éviter les attouchements d'un adulte lui donnant un « foyer[386] » (« bring me home to a home I did not choose »).

Le piano décrit une situation dans laquelle il ressent la grande paix du silence quand le soleil (le souvenir du père) vient le visiter, comme toujours de façon intrusive en s'insinuant sous sa peau, car c'est la paix de la lumière, à laquelle *A State of Siege* assigne la valeur de la vérité. Cette paix n'est troublée que lorsque des mains et des doigts viennent le forcer à parler le langage du monde extérieur (« world-noise »). Le piano s'adresse ensuite à un interlocuteur doté de la parole, mais qui, lui, a le pouvoir de marcher, et donc de s'enfuir, ainsi que celui de créer des liens avec les autres (« unite »).

> Sun has no noise : it is I make the noise of sun. When the sun peers into my skin
> it swells with golden silence, all light is at peace then

[386] Christiane Rochefort raconte dans *La porte du fond* qu'elle comptait les jours jusqu'à sa majorité, qui lui permettrait de quitter le domicile familial.

until hands and their fingers begin the restless searching for the world-noise
I have since birth, naturally stolen.[…]
You too speak through your bones, but you walk and run and unite.

Le soir de l'inauguration, les attaques reprennent, toujours sur le mode sexuel, soulignant combien la réaction au moindre effleurement est quasi automatique :

Undressed, how I was polished again, and admired, and the sly fingers of
strangers touched me, guiltily,
as if hands were caressing a thigh, in darkness.
I speak whenever a hand touches me, you know. I'm a speakeasy.

Un peu plus loin, quand ils lui retirent sa housse, les manutentionnaires reculent, impressionnés par la force de destruction contenue dans l'instrument, qui est comparé à une fournaise qui incinère les bruits-déchets (« a musical furnace consuming the noise-refuse »). Le piano est devenu un générateur thermique, à l'aune du soleil. Puis l'attaque devient plus brutale, matinée de la colère de l'incompréhension :

Next, these attendants removed or opened one wall of my skin,
propping it up like a trapdoor, peering inside, and again,
guiltily fingering. With my bone-eye I witnessed
rage in one face, the rage of not understanding yet wanting to […]

Remarquons comme cette attaque à l'intégrité du corps du piano est ressentie d'abord comme une amputation (« removed ») avant d'être décrite comme l'incision de la peau (« opened one wall of my skin »), ouverture qui devient piège (« trapdoor »).

Le moment du concert, et donc le moment de la consommation du viol, se passe dans une effloraison des thèmes framiens de l'animalité (« They patted my flank as if I were a fine breed of horse »), du frisson, de la solitude, du froid, de la vague qui submerge (« a raw brown wave », couleur d'excréments ?), et surtout de la perte de conscience, « I think I slept then », lui permettant de « ne pas être là », comme Greta, violée par son fils dans *The Adaptable Man*. Cette perte de conscience provoque également une ellipse dans le récit, qui ne raconte pas le concert, et donc le viol lui-même.

Le concert est terminé. La voix poétique déplace sur les spectateurs le sentiment du piano d'être un déchet, d'avoir été utilisé, déplacement signalé par le mot « special » : « the special noise-refuse of people wearing layers of / clothes and carrying used voices in their mouths ». Une dernière allusion elliptique est faite au sujet du concert, évacuée par des « etc. » et par des mots isolés comme attrapés à la volée, vidés de leur sens :

You know the rest, if you read your morning paper.

> The pianist played with his usual etc. etc. Tone-colour. Brilliance.
> Written words encircling what I had been, like a word-web.

Le langage des journaux du lendemain matin circonscrit (« encircling ») « l'être qui a été », dans l'ambivalence de savoir, comme souvent, si cette contenance ne serait pas également une prison, comme une toile où se serait englué un insecte sur le point d'être dévoré par l'araignée.

On voit combien les imaginaires de Jane Campion et de Janet Frame se rejoignent quand on relève les similarités entre *The Piano,* écrit et réalisé par la première, avec les thématiques qui hantent la seconde. Déroulons le scénario du film : Ada est une jeune femme anglaise qui n'a pas prononcé une parole depuis l'âge de six ans, et qui s'exprime à travers son piano. Elle arrive en Nouvelle-Zélande avec sa fille (dont le père n'est pas évoqué) pour épouser l'homme (Alisdair) auquel l'a vendue son père. Son mari, brutal et dominateur, laisse l'instrument sur la plage à son arrivée. Un autre homme (Baines) le récupère et apprivoise la jeune femme en lui cédant les touches de son piano une à une. Alisdair apprenant l'adultère, tranche un doigt d'Ada, qui s'enfuit sur un radeau avec Baines et sa fille, emportant le piano. Comme il est trop lourd, Ada demande à ce qu'il soit jeté par-dessus bord, et pose son pied délibérément dans l'entrelac de cordes, qui le retenait, et disparait à sa suite dans l'eau; mais, submergée, elle change d'avis, dégage son pied de sa bottine et refait surface. L'épilogue montre Ada dans sa nouvelle maison, qui vit avec Baines, donne des leçons de piano (avec une prothèse de doigt) et réapprend à parler. .

Comme dans le poème de Frame, le piano peut représenter le corps de la femme agressée sexuellement, crime dont nous pensons qu'il a pu être commis par son père, capable de la vendre comme un objet. Comme les héroïnes framiennes, elle est frappée de mutité, et l'accès à son instrument (son corps) lui est confisqué. Elle est la proie d'un mari dominateur et brutal. Un lent réapprentissage, touche par touche récupérée du piano mutilé, permet à Baines de la réconcilier avec sa sexualité. Elle se sauve *in extremis* de son propre suicide, se dissociant de son corps-piano trop lourd, trouvant en elle le désir de vivre, de refaire surface au lieu de se laisser submerger. Finalement, dans un foyer heureux, elle accède à la parole et à l'expression artistique en jouant sur un nouveau piano, grâce à une prothèse, qui remplace son doigt tranché par la violence du mari, tyran castrateur de son individualité.

2.5. *A State of Siege* : l'effraction de la vérité inconsciente

La désorientation de la confusion dedans / dehors et l'effraction traumatique sont des schèmes centraux pour Frame, au point qu'elle en a fait les enjeux structuraux de tout un roman. *A State of Siege* met en image l'état de la psyché en butte aux assauts de la souffrance interne procédant de ce que nous identifions comme la problématique œdipienne et incestuelle. Mais le texte met également en scène un rôdeur extérieur, ce qui nous amène à nous demander de quelles effractions exactement il s'agit dans ce roman.

Le siège subi par Malfred s'accompagne de différentes représentations symboliques d'une psyché qui s'est retirée derrière d'épais murs pour se protéger des agressions extérieures. Elle est en proie à des sentiments contradictoires, se sentant protégée par les murs qu'elle a érigés, mais ceux-ci deviennent une prison dont elle aimerait s'échapper. Cette identification de la psyché à une prison est faite par la voix narrative quand Malfred commence son introspection, alors qu'elle-même se croit libre : « I'm free, I'm free at last she thought, as getting by, like all human beings with the necessary self-deception, she entered the prison 'two inches behind the eyes' » (*SS*, p. 40). Nous avons là la clef de ce que Frame pense de la subjectivité : on y entre volontairement, car elle est « nécessaire ». Il est nécessaire que l'être humain vive dans l'illusion de se croire libre. Il faut réussir l'exploit d'y croire tout en sachant que ce n'est qu'une illusion. Tout le travail de cette psyché va être de finalement laisser entrer un élément, la vérité, qui doit entrer par effraction, ce qui permettra l'émergence d'un cri au secours et d'une dénonciation cryptée.

Sur un plan métapsychologique, Sylvie Le Poulichet explique que :

> […] lorsqu'une relation d'effraction s'instaure entre le moi naissant ou vacillant et un autre auquel un pouvoir est dévolu, la partition entre un dehors et un dedans, puis la limite entre le moi et le non-moi se trouvent partiellement abolies[387].

Pour comprendre les enjeux du schème de la différence dedans / dehors, tournons-nous également vers Jung, qui décrit le phénomène de projection :

> Un homme qui est inconscient de lui-même agit instinctivement et est en outre le jouet de toutes les illusions qui proviennent du fait que ce dont il est inconscient semble venir à lui de l'extérieur, sous la forme de projections qu'il a faites sur son prochain[388].

[387] *Psychanalyse de l'informe, dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, *op. cit.*, p. 100.
[388] Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience*, p. 459.

Jung nous indique combien cette projection est un confort psychologique illusoire, évitant à l'être humain la douloureuse connaissance de soi :

> La rencontre avec soi-même est tout ce qu'il y a de plus désagréable […]. Or, la figure du diable est une propriété extrêmement précieuse et fort agréable ; en effet, tant qu'il erre à l'extérieur comme un lion rugissant, on sait où se trouve le mal[389].

C'est donc bien de l'intérieur que provient la souffrance :

> Les flèches douloureuses et blessantes ne sont pas lancées de l'extérieur comme la rumeur, qui ne peut venir que du dehors ; elles viennent de notre propre inconscient, en embuscade. Lui, et nullement un ennemi du dehors, crée la souffrance dont on ne peut se défendre[390].

En suivant ce découpage, nous pouvons considérer que l'intérieur de la maison représente le Moi conscient, et l'extérieur représente l'inconscient, tel qu'il se projette sur l'extérieur quand le travail d'analyse n'a pas été fait. Cela nous explique l'épizeuxe récurrente (« Help, Help! ») qui est lancée de l'extérieur, sous la forme d'un message attaché à une pierre, ce qui pourrait être l'image de l'inconscient brisant violemment la barrière du conscient. De plus, Jung nous indique que la pierre représente la matière en symbologie alchimique[391] : le réel se charge d'intervenir, il ne peut pas être ignoré.

Au début, le monde intérieur de Malfred est vide : « the whole world lay without; within, there was nothing » (*SS*, p. 63). Les êtres proches se présentent les uns après les autres et l'héroïne leur refuse l'entrée l'un après l'autre. En fait, c'est à l'obscurité qu'elle refuse l'entrée : « no one has known, ever, the persistence, and now the persecution, of shadows in my life. I'll let no one in.» (*SS*, p. 118). C'est ainsi que se traduit la résistance à l'analyse, que Freud découvrit très tôt, dès le cas Lucy R. en 1895, et à laquelle il réfléchit toute sa vie, concluant en 1937 : « Les mécanismes de défense contre des dangers anciens font retour dans la cure sous forme de résistances à la guérison, et cela parce que la guérison est elle-même considérée par le moi comme un nouveau danger[392]. » De plus, pour Freud, dans son article « Des types d'entrée dans la maladie névrotique[393] », ce n'est pas l'événement réel ni le fantasme qui sont déterminants pour l'évolution pathogène mais l'hyperactivité du refoulement, l'action effrénée de la psyché pour refuser l'émergence à sa conscience des faits inacceptables.

---

[389] *Ibid.*
[390] *Ibid.*, p. 328.
[391] *Ibid.*, p. 493.
[392] « L'analyse finie et l'analyse infinie », *op. cit.*
[393] Sigmund Freud, « Des types d'entrée dans la maladie névrotique », p. 117-126.

Un cri du cœur donne le coup d'envoi de ce qui est une véritable aventure psychique : « if only I didn't know! » (*SS*, p. 49), et s'accompagne de résignation : « Yet knowledge was always the victor in its invasion, in spite of the many fortresses, defenses, maintaining of so-called strategic positions. » (*SS*, p. 49). C'est donc bien la connaissance qui est l'envahisseur, accompagnée des sentiments qui la colorent : « the invaders, whether they were forces of love, hate, knowledge, awareness » (*SS*, p. 49). La difficulté de cette admission de la vérité est soulignée dans le poème « The Pocket Mirror » : « The human senses never speak the truth if they can get away with / an easy lie » (*PM*, p. 62). Malfred trouve le coupable principal : « It was love that could be named as the most treacherous invader » (*SS*, p. 49). Dans le poème final, l'amour a un effet de séparation immédiat entre l'enfant et l'adulte qu'il devient : « The moment after love made its invasion, the child and the man were strangers, separate » (*SS*, p. 49). Nous pouvons rapprocher cette phrase de la réflexion que se fait Beatrice dans *The Rainbirds*, qu'il y a irrémédiablement un avant et un après la première relation sexuelle, que Frame associe souvent à la « connaissance » dans son sens biblique. L'amour, ressenti comme une invasion sournoise est pourtant indispensable à la vie : « And if love never made its invasion? Then one carried the dead child in one's life, daily, waking and sleeping » (*SS*, p. 49-50). Nous voyons ici combien est complexe la situation de l'incestée, qui ne connaît l'indispensable amour que par traitrise, par la trahison de son intégrité physique et psychique, ce qui en fait le repositoire d'un enfant exécutant tous les gestes de la vie mais mort à l'intérieur.

Tisseron nomme précisément les deux phénomènes inconscients qui protègent la psyché de la connaissance d'elle-même : « [Le refoulement] protège des dangers qui viennent du dedans – les pulsions sexuelles – tandis que le [le clivage] protège de ceux qui viennent du dehors : les traumatismes qui risquent d'ouvrir des brèches dans la personnalité[394]. » Justement, au moment où les différents « revenants » frappent à la porte du psychisme, ce qui est intéressant, c'est qu'il y a un doute sur le sens dans lequel la porte doit s'ouvrir. Refoulement ou clivage ? Ou les deux ? La mère est vue comme un enfant demandant l'ouverture de la porte, mais est-ce de l'extérieur vers l'intérieur, comme le suggère la situation de la maison assiégée, ou ne serait-ce pas de l'intérieur vers l'extérieur ? « she was an infant clamouring to get in – or out » (*SS*, p. 115). Ce doute était déjà présent dès les premières pages du livre. Malfred se dirige vers une cabine téléphonique constellée d'impacts : « the opaque panes of glass in the phone box were all smashed in radiating star patterns that preserved the shock of their impact with stones, fists? Or tension within the bow itself ? » (*SS*, p 36). Enfermée dans sa maison, Malfred

[394] *Les secrets de famille*, *op. cit.*, p. 70.

se pose toujours la même question : « she began to feel some confusion about whether the visitor demanded entry or exit; whether, indeed, it were visitor or guest » (*SS*, p. 79). La réponse à cette question se trouve à plusieurs endroits de l'œuvre framienne, comme par exemple dans le poème « Nails as a Rose » (*GB*, p. 61). Le danger ne vient pas tant du dehors que du dedans. Le clivage n'est rien par rapport au refoulement :

> We are not wounded by
> a strange poisonous thorn
> but by one
> that belongs to us, grows from us,
> its point in our heart and centre.

Sophie de Mijolla-Mellor fait à ce sujet une remarque importante. Elle nous donne une image très parlante pour décrire l'action du traumatisme qui s'exerce à partir de l'intérieur du sujet, dont le psychisme se transforme en machine infernale et incontrôlable. Une fois « intégré », sa nocivité est potentialisée, il acquiert un quantum d'énergie autonome :

> La valeur explicative de la notion de traumatisme pour la sublimation est liée au fait qu'il agisse après avoir été en quelque sorte « encaissé » et vienne alors de l'intérieur de la psyché. Il agit comme le ferait un condensateur électrique qui attire l'énergie, la stocke et la décharge de façon plus ou moins brutale ou filtrée[395].

Malfred entre ensuite délibérément dans sa « dream room » (*SS*, p. 181). Sa quête est d'abord infructueuse : « in a cloister of dreaming, seeking the fire; but I cannot find it » (*SS*, p. 182). Elle pense être en paix avec les figures du passé, quand soudain elle reçoit un choc violent :

> I am struck a blow that sends me leaping to my feet, running to the door (it is locked now) and crying 'Help, Help!'. […] I realize that in my dream room two inches behind the eyes, there are no shadows. […] the room in fact is without light, is sealed from light. (*SS*, p. 183)

On voit que la psyché traumatisée se défend contre tout ce qui pourrait provenir de l'extérieur, car tout ce qui provient de l'extérieur, fût-ce la lumière, prend la forme d'une intrusion blessante. Sylvie Le Poulichet, dans une vignette clinique, décrit le cas d'une femme incestée pour qui toute approche de sa personne, aussi banale et bienveillante soit-elle, est insupportable, car elle ravive le traumatisme :

> Tout contact plaisant ou affectueux dans sa vie quotidienne lui paraissait à nouveau insoutenable. Elle éprouvait alors une forme de désintégration : comme si elle avait été *brutalement pénétrée par la vie* ou si tout plaisir ou toute satisfaction constituait une

[395] *Le choix de la sublimation*, *op. cit.*, p. 100.

> effraction. Se sentir coupable, vide et inexistante constituait étrangement une protection contre toute forme de pénétration externe[396].

On peut très bien concevoir que de la même façon, les questions du psychiatre, de même que la lumière de la vérité, aient pu être ressenties par Frame comme une nouvelle intrusion, annulant les défenses (sous forme d'anesthésie par exemple) que le Moi avait pu édifier. Le Poulichet donne encore une idée intéressante, qui est celle de considérer la culpabilité comme « habitacle », ce lieu dans lequel le sujet peut se retirer, comme dans une coquille.

L'image de l'ombre, que Malfred refuse de laisser entrer dans la maison, c'est-à-dire à laquelle elle refuse l'accès à son conscient se trouve dans la pensée jungienne. Selon Jung, « chacun est suivi d'une ombre, et moins celle-ci est incorporée dans la vie consciente de l'individu, plus elle est noire et dense[397]. » Jung dit de l'archétype qu'il nomme « ombre » que personne n'y échappe quand il commence à descendre en lui-même, et qu'il est le miroir de l'univers :

> L'ombre est un col resserré, une porte étroite, à l'étranglement pénible, à laquelle nul n'échappe qui descend dans le puits profond. Il faut apprendre à se connaitre soi-même afin de savoir qui l'on est. car, et c'est inattendu, ce qui vient après la porte est d'une ampleur illimitée, plein d'imprécisions inouïes, semble n'avoir ni intérieur ni extérieur, ni haut ni bas, ni ici ni là, ni mien ni tien, ni bien ni mal. C'est le monde de l'eau où tout ce qui vit est en suspension, où commence le royaume du sympathique, l'âme de tout ce qui vit, où je suis inséparablement et ceci et cela, et ce moi-ci et ce moi-là, où je fais en moi l'expérience de l'autre, et où l'autre m'éprouve comme étant un moi. L'inconscient est tout sauf un système personnel scellé, c'est une objectivité vaste comme le monde auquel elle est ouverte[398].

Finalement, Malfred identifie l'élément qui essaie d'entrer : « Light, trying to get in » (*SS*, p. 183). Et la lumière l'accuse : « all your life you have been afraid to enter [the dream room] while awake, now you exclude all light, and therefore all shade and shadow. Why? » (*SS*, p. 183). Si elle refuse la lumière de la connaissance, elle se barre aussi l'accès aux ombres. Malfred se sent impuissante et se tient près de la porte : « Will no one let me out? Could Light help, out there, sweeping with its lantern, smashing with its hooves on the door? Help, Help! Save me, save me » (*SS*, p. 183). Malfred demande que la lumière entre par effraction, car elle est incapable d'ouvrir la porte toute seule, ce qui indique le recours au psychiatre-serrurier pour effectuer l'opération. Le refus du personnage de laisser entrer l'ombre est lourd de conséquences. Si l'ombre ne parvient pas à la conscience, la lumière n'y accède pas non plus.

---

[396] *Psychanalyse de l'informe, dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, *op. cit.*, p. 90.
[397] *Les racines de la conscience*, *op. cit.*, p. 315.
[398] *L'âme et la vie*, *op. cit.*, p. 320.

Celui qui entre alors, sans ouvrir de porte, est le père. Quand c'est à son tour d'être examiné par la psyché de sa fille, il y entre comme un passe-muraille : « He has entered the room without opening the door; this is in approved dream or ghost style » (*SS*, p. 185). Abraham et Torok identifient le fantôme comme un retour d'éléments transgénérationnels refoulés. De plus, ici, l'image du fantôme est frappante : c'est l'image incestuelle d'un père pour lequel il n'existe pas de séparation, de frontière entre sa psyché et celle de sa fille, d'espace privé défendu par une porte que l'autre choisit d'ouvrir ou non. Sa fille s'interroge : « Am I not, as my father's daughter, in the same category as his left arm, right arm, ten fingers? I am there always. There can never be an amputation of me » (*SS*, p. 189). Elle se rend compte que son père n'a aucune conscience de sa présence, et donc de son existence séparée de lui : « because I am his daughter he neither sees me nor speaks to me » (*SS*, p 189). Il y a là deux éléments qui révèlent un grave dysfonctionnement : tout d'abord la sensation de la fille de faire partie du corps de son père, comme si, puisqu'il l'a engendrée, elle lui appartenait au même titre que les membres de son propre corps, dont il peut se servir à son gré, ce qui est une caractéristique de la pensée des pères incestueux[399]. Ensuite, la négation de sa personne est patente, c'est comme si elle n'existait pas à ses yeux.

Plusieurs problématiques se posent à l'enfant œdipienne incestée, dont nous venons d'explorer les structures profondes. L'entrée de la vérité œdipienne et incestuelle dans la psyché est ressentie comme une effraction, potentialisant l'atteinte traumatique première. Le traumatisme, au moment où il a été vécu, n'a pu pleinement s'intégrer dans un contexte significatif, se revit pour Frame sur le même mode de l'effraction dans la cure analytique, pour cette fois lui donner le sens d'une entrée de la lumière de la vérité dans la psyché. La pénétration de la vérité, grâce au psychiatre, est vécue comme une effraction, qui cependant libère le cri à l'aide, qui prend la forme d'un écrit.

Dans cette vision libératrice de la cure mise en scène dans le roman, comment comprendre la fin ? Malfred meurt et le soleil est triomphant, éternel. Nous pouvons y voir l'expression de la terreur de l'analysante face à l'irruption de la vérité, terreur qui est une terreur de disparaître, de mourir, dupliquant la mort psychique provoquée par l'agression incestueuse. Il est très framien d'insister ainsi sur le fantasme, de lui donner la prépondérance sur la réalité de la vie de l'autrice, qui s'est poursuivie. L'évitement du mode triomphant dans cette

[399] Voir *Inceste, la réalité volée*, *op. cit.*

circonstance qui pourtant pourrait s'y prêter montre bien la prépondérance du psychique sur la réalité extérieure.

L'œuvre de Frame nous confronte à un foisonnement des messages. Il s'agit pour la lectrice de reconstituer le sens de poèmes écrits en nonsense, de retracer les déplacements opérés par le complexe d'Œdipe dans sa recherche perpétuelle du père, de comprendre néanmoins la fixité de l'univers incestuel, et finalement d'entendre la souffrance née de la violence dissociative. Nous pouvons à présent décoder ce que l'œuvre dit des différentes composantes du triangle œdipien.

3. Le code poétique framien : le pouvoir de dire l'indicible

3.1. Trouver la clef du code

Interrogeons-nous sur le statut que Frame elle-même accorde au concept de code. Dans le contexte de l'enfance, le code contient un secret que « les grands » connaissent, comme dans « Keel and Kool », Winnie se souvient du code dans lequel parlaient sa grande sœur et sa meilleure amie, (*LOS*, p. 24). Parler en code, c'est donc une activité adulte, qui maîtrise le langage en déplaçant ce qui est communiqué dans un ensemble organisé de symboles. Le code est un langage parallèle. Il faut avoir les clefs des symboles principaux pour le déchiffrer.

Nous proposons de considérer le réseau métaphorique framien comme un code, c'est-à-dire comme un « système conventionnel, rigoureusement structuré, de symboles et de règles combinatoires[400]. » Le fait de faire ce pas supplémentaire par rapport à toutes les études précédentes nous permet de clarifier le rapport de Frame à l'écriture, de la voir comme une écrivaine qui, dans un savant montage de caché / révélé, a joui de pouvoir s'exprimer tout en dissimulant le sens réel de ce qu'elle disait, un peu comme une personne étrangère se déchargerait de sa tension intérieure en se mettant à vitupérer dans sa langue maternelle, incompréhensible aux personnes qui l'entourent. Pour elle, les choses ont été dites, le message a été envoyé, puisqu'elle « se comprend », ses paroles font sens à ses oreilles. De plus, elle se sent aussi autorisée à dire les pires horreurs puisqu'elle sait que les autres ne la comprennent pas. Leur incompréhension la protège d'une exposition trop crue. Ainsi dissimulée, elle peut donc être au plus proche de son ressenti pulsionnel, et y fait participer son auditoire, qui, s'il ne comprend pas le sens véritable de ses paroles, ne se trompe pas sur l'affect qu'il contient. Les

[400] Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 05/07/2021.

œuvres de Frame expriment une douleur d'une violence extraordinaire, perçue sans être véritablement comprise.

Cependant, il est loisible à tout un chacun d'apprendre la langue de cette personne étrangère, et de tenter de comprendre le sens réel de son message, sens laissé en suspens dans l'œuvre, qui attend l'oreille attentive désireuse de le décoder. Les paroles de colère prononcées oralement se sont dissoutes dans l'air, mais concernant Frame, nous disposons d'une œuvre écrite, consultable par tous et à tout moment[401]. Ce qui nous apparaît, c'est que l'autrice se sert des caractéristiques de toute langue pour inventer la sienne propre, avec une particularité fondamentale : dans son code à elle, il n'y a pas de place pour l'arbitraire, les symboles et les règles combinatoires correspondent à des significations psychiques qui lui sont propres. La conséquence en est que, en position de receveurs du message, nous pouvons, en analysant le code framien, ses métaphores et sa grammaire, en déduire la structure mentale de l'écrivaine. Nous sommes alors en mesure d'explorer plus avant son paysage intérieur, les symboles qu'elle utilise se combinant pour produire des sens nouveaux. Valérie Baisnée a parfaitement perçu ce que la poésie apporte comme possibilités allant au-delà de la prose, introduisant un nouveau langage :

> It seems that the poetic discourse is needed to break the narrative order by introducing other forms of thinking and ways of using language. It is a means of subverting her own narrative by introducing a language 'beyond reason yet in rime and rhyme' as she writes in her poem 'The Garden'[402].

La nécessité de quitter le territoire de la raison pour accéder à un autre domaine (« Domain Hill ») était déjà la demande qui se trouvait dans « The Lagoon ». Pour y parvenir, Frame se propose d'utiliser les ressources associatives du langage. Le fait qu'elle fasse appel à deux langues pour exprimer ce concept (« rime » et « rhyme ») ne fait qu'accentuer l'image d'une autrice se déplaçant vers un autre pays, le pays de l'inconscient, « Mirror City », ce qui nous amène à penser que la langue de la personne étrangère hurlant dans un idiome inconnu se trouve donc être celle des systèmes inconscients de la locutrice.

[401] Toutes proportions gardées, et simplement pour éclairer le processus de déchiffrage du code framien, faisons le parallèle avec le travail de Jean-François Champollion (reconstitué par Alain Faure dans son *Champollion*), qui a découvert à partir de deux cartouches de la pierre de Rosette les noms de deux pharaons, Ramsès (un soleil suivi de trois signes) et Thoutmosis (un ibis, animal du dieu Thot, suivi des mêmes signes), établissant ainsi le fait que les hiéroglyphes peuvent être soit des idéogrammes, soit des phonogrammes. Par coïncidence, ou non, c'est également le soleil qui a été le premier des symboles que nous avons décrypté.
[402] « A Home in language », *op. cit.*, *Frameworks*, p. 91.

La conséquence de l'existence de ces deux plans, de ces deux lieux, est l'utilisation de l'analogie dans la poésie framienne pour faire le lien, comme l'explicite Valérie Baisnée :

> The aim of Frame's poetry is to draw our attention to the invisible, the hidden aspects of landscape and space, particularly 'those darknesses not perceived by the naked eye' as she writes in her programmatic poem, *The Pocket Mirror*. She achieves this by creating or re-creating bonds between worlds usually kept apart. Thus analogy, the use of the faculty of similitude, is the cornerstone of Frame's poetic[403].

Cependant, il nous semble que l'entreprise de Frame dépasse le simple fait de trouver des correspondances entre le monde extérieur et son monde intérieur, démarche qu'avait inaugurée Baudelaire dans son poème « Correspondances ». Nous pensons que ce code lui a permis sa vie durant de se purger de son passé traumatique en écrivant des poèmes, en créant un monde symbolique dont la clef était connue d'elle seule. D'une certaine façon, elle se parlait à elle-même. N'avait-elle pas besoin d'un interlocuteur ? On peut penser que les années de « petites conversations » avec le Dr Cawley furent suffisantes pour constituer en elle la réalité sécurisée de son « Moi », qui ne nécessitait plus de validation externe car elle en percevait les différents « domaines », en les ancrant dans sa topographie interne. Ce faisant, elle pense, au sens platonicien du terme, elle produit « un discours que l'âme se tient tout au long à elle-même sur les objets qu'elle examine[404]. »

C'est ainsi que le code permet, sous sa forme verbale, de dire l'indicible d'une façon distanciée. En fait, c'est la distance elle-même qui permet de dire l'insoutenable et de penser l'impensable de l'inceste, qu'il s'agisse d'une réalité physique ou d'une réalité psychique, action qui comporte un volet thérapeutique. En effet, en vertu du primat du psychisme, que l'inceste soit réel ou fantasmé n'est pas notre propos. Dans les deux cas, il appartient aux deux pôles inhabitables par Frame, la réalité extérieure et le fantasme œdipien. La métaphore a le même pouvoir que la dramaturgie fictionnelle, celui de donner un corps aux imagos psychiques. En termes de distance avec son objet, on pourrait dire que la poésie introduit la distance créée par la sublimation. Dans la poésie, les personnages du théâtre fictionnel se transforment en images, qui ont une fonction de cri de douleur et de dénonciation. Utilisant un code que nous nous proposons d'élucider, l'écriture poétique framienne peut être vue comme un pas supplémentaire d'éloignement du cœur du traumatisme, grâce à l'usage du symbole qui dissimule et crypte le message. Le code correspond également au double désir de se montrer et de se cacher et réussit l'exploit d'accomplir les deux. En lisant les poèmes d'une façon continue,

---

[403] *Ibid*., p. 104.
[404] Platon, Théétète, 189e-190a, p 229.

le sens des symboles devient clair, et le décryptage de l'intégralité des poèmes devient aisé. Ce qui semble être un langage totalement hermétique devient limpide, chaque poème devenant une narration extrêmement précise. Tous ces symboles sont comme les rôles dans la commedia dell'arte : ils ont des caractéristiques fixes, qui vont entrer en jeu dans chaque situation différente, s'enrichissant des connotations apportées par la confrontation des uns aux autres. Cette extrême clarté, une fois le code décrypté, nous permet de comprendre la réticence de Frame à parler de ses œuvres, et à les voir disséquées, chaque question lui étant posée et chaque analyse de ses textes constituant un danger de révélation de son secret.

C'est en prenant en compte le registre incestuel que nous comprenons la nécessité du code, nécessité sociale de dissimulation et nécessité psychique pour donner du sens à l'expérience vécue. Nous voyons Frame comme une écrivaine ayant utilisé les images produites par sa psyché comme un code pour exprimer métaphoriquement, par le langage et surtout la poésie, tout ce qui est indicible dans le langage courant. Au-delà de ce qui est indicible car non audible socialement, l'indicible concerne le non-pensable du désir et du plaisir incestueux, qui explique son comportement durant sa cure avec le Dr Cawley, où elle utilisa des formes indirectes d'expression, prise entre le désir et la crainte de communiquer et cherchant sa vérité.

3.2. Le code, sismographe d'un parcours psychique

Comme chez Frame « tout ce qui se passe n'est que symbole[405] », nous pouvons suivre son parcours psychique, de nature œdipienne et incestuelle, car il est encodé dans son œuvre. Il s'agit d'un processus naturel, intrinsèque aux processus mentaux de l'être humain, et il n'est donc pas toujours pertinent de distinguer ce qui est conscient de ce qui ne l'est pas. La métaphorisation est tellement consubstantielle à sa pensée qu'elle est présente à tous les niveaux de conscience de son expression, du plus délibéré à ce que nous pouvons soupçonner être de l'insu.

Dans ses interviews, elle décrit le texte comme s'organisant d'une façon quasi somnambulique :

> When you are writing, you think you know what you are going to do but it gets organised for you. I think you deliver a message to your brain of how you want it to be. It happens in your unconscious moments. In your deep sleep it is all being organised. That is how I feel it is. (*JFHOW*, p. 152)

[405] Johann Wolfgang Goethe, scène finale du second *Faust*.

Il nous est loisible de penser que sa propre insistance sur le rôle de l'inconscient, pour pertinente qu'elle soit, pourrait être une manœuvre pour détourner l'attention de l'aspect éminemment construit et volontaire de l'utilisation du code qu'elle mit en place. Car elle peut tout aussi bien décrire le contrôle qu'un auteur exerce sur les mots : « One has to be watching [words], always watching them in case either they escape or they go in the wrong direction. You have to have, I think, the writer has to have control over them. » (*JFHOW*, p. 141). Nous voyons donc clairement le double mouvement de laisser d'une part respectivement l'inconscient glaner des motifs et d'autre part le conscient se méfier du « prêt à penser » des mots qui vont les exprimer et exercer une grande vigilance sur la direction qu'ils prennent.

Ainsi, le choix des images viendrait des activités inconscientes, et le choix des mots relèverait de l'activité consciente. Le codage naît donc au confluent de ces deux mouvements. Notre hypothèse est que le code dont nous allons parler fut une donnée consciente dans l'esprit de Frame, car il est d'une telle stabilité et donne lieu à un réseau d'une telle complexité que des processus secondaires nous semblent être à l'œuvre. Pour la lectrice, ce code est le sismographe de l'activité psychique de Frame, et, partant, de son évolution, enregistrant les grands mouvements de son esprit.

Ce sont les poèmes qui font l'usage le plus dense du code framien, qui est extrêmement stable, charge à chaque lecteur de faire résonner les échos découverts par notre étude. L'édition critique de *The Goose Bath* indique que Frame a donné une version en prose à maints poèmes publiés dans ce recueil. Il a été souvent remarqué[406] que ses œuvres en prose, fiction ou autobiographie, contiennent de longs passages en vers, que ce soit de l'autocitation de poèmes ou même des passages entiers rédigés en vers. Ce que nous constatons, c'est que ces symboles constituent un réseau serré de métaphores filées, sous la forme, pour reprendre l'image de l'autrice, d'une ville-miroir. C'est ainsi que les mêmes symboles se retrouvent dans l'ensemble de l'œuvre de Frame quel que soit le genre (autobiographie, fiction, poésie) ou la date de rédaction. Nous pensons que ce monde parallèle a été mis en place pour permettre à l'autrice d'exprimer ce qui ne serait pas exprimable directement, le traumatisme de sa relation au père, qui a durablement compromis sa capacité à être et à vivre. Nous verrons que ce traumatisme a probablement été préparé par une relation fusionnelle à la mère, et que c'est toute une constellation familiale de type incestuel dont il s'agit. La ville-miroir est le lieu où peuvent s'exprimer non seulement la douleur, mais également tous les phénomènes psychiques

[406] Comme par exemple Valérie Baisnée : « Poetry is everywhere in Janet Frame's output and not limited to the only book of poems she published during her lifetime », « A Home in Language », *op. cit.*, *Frameworks*, p. 90.

engendrés par le traumatisme. Frame a donc effectué tout le long de sa vie le travail de représentation de son vécu indispensable au maintien de la santé mentale.

L'évolution psychique de Frame se reflète dans la comparaison entre les deux recueils de poèmes. On peut considérer que *The Pocket Mirror* est le cri de douleur d'une âme encore prise dans l'enfer du traumatisme. Les poèmes sont courts (trois poèmes seulement occupent plus qu'une page), leur mode majeur est la condensation, chaque phrase est taillée comme un diamant et révèle ses facettes au fur et à mesure des lectures. Une fois le symbolisme décrypté, la souffrance de l'autrice s'exprime à voix très haute et très claire dans ces textes à la très haute teneur métaphorique. Frame y pousse même l'hermétisme jusqu'à utiliser le « nonsense », les mots portemanteaux à la manière de Lewis Caroll. S'y trouvent également quelques poèmes dont le sens parait indécryptable, dans lesquels Frame s'amuse avec les signifiants purs et pousse jusqu'au bout sa logique d'une langue qui lui est propre et qui est de prime abord incompréhensible aux autres.

The Goose Bath peut être considéré comme le reflet de la vie qui doit être vécue au-delà de la période de la douleur intense. Les poèmes que Frame écrivit après ceux de *The Pocket Mirror* ayant été refusés par son éditeur, elle les déposa ensuite en vrac, tout au long de sa vie, dans un récipient ayant anciennement servi de fontaine, puis de Bain aux Oies, où ils attendirent que Pamela Gordon[407] se charge, avec deux professeurs de littérature, de les y repêcher. Les textes sont plus longs, la souffrance personnelle est présente d'une façon plus diffuse, comme un écho du passé et elle est comme enchâssée dans une souffrance plus universelle. Bien que conservant la capacité de condensation propre à la poésie framienne, les poèmes de *The Goose Bath* se déploient davantage que ceux de *The Pocket Mirror*, que ce soit dans la longueur des vers et des textes, mais également dans le monde plus vaste qu'ils décrivent. Frame a quitté les confins de son île natale, et a vu le monde au-delà de l'unique déplacement en Angleterre qu'elle avait effectué jusqu'en 1967, date de publication du premier recueil. On trouve dans le second recueil plusieurs poèmes traitant de personnes individualisées, faisant partie de sa vie réelle, ce qui témoigne de la possibilité de relations humaines dans la vie de l'autrice après la cure effectuée à Londres. Pamela Gordon et Denis Harold ont essayé d'imprimer un arc autobiographique à la succession des poèmes, laissant le lecteur trouver par lui-même les titres des différentes parties. Même si les dates de composition des poèmes ne sont pas connues, cela nous permet de suivre l'évolution de certains thèmes, en particulier une certaine « guérison »,

[407] Pamela Gordon est la fille de June, la plus jeune sœur de Frame, à qui l'écrivaine a légué les droits sur son œuvre intellectuelle.

pratiquement inenvisageable dans *The Pocket Mirror* et timidement sensible dans *The Goose Bath*.

Pour la clarté de l'exposé, nous allons identifier d'emblée la signification des symboles récurrents, qui forment ce que nous appelons le code framien et qui apparaissent dans les deux recueils de poésie et dans les romans. Le soleil et tous ses attributs (couleur jaune, chaleur…) représente le père. Symétriquement, on trouve la mère sous la forme de la lune, mais elle est surtout présente dans l'élément liquide et toutes ses manifestations (la mer, l'inondation…). Frame elle-même se met en scène sous l'apparence de l'arbre, qu'il soit en fleurs ou martyrisé. L'arbre permet de filer plusieurs métaphores (comme celle de la forêt – dans le nom de John Forrest par exemple), et d'apparaître sous différentes essences (le bouleau, le Karamu…). Nous pouvons compléter ces symboles fondamentaux avec celui de l'oiseau (chanteur, en cage…), qui représente souvent la condition féminine (la poule en étant la version la plus dégradée).

4. Le père

4.1. Le père réel : un écran

Quand les poèmes, très rarement, parlent du père réel en l'identifiant par le pronom possessif « my », le discours est affectueux, ce qui donne une impression positive très trompeuse, similaire à celle que peut donner une première lecture cursive de l'autobiographie. En référence aux « souvenirs-écrans » conceptualisés par Freud[408] qui dissimulent des souvenirs refoulés, nous pouvons nommer cette image un « père-écran ».

« Personal Effects » (*PM*, p. 117-118) est un poème autobiographique dont nous comprenons qu'il fait l'inventaire de ce qui a été retrouvé dans le portefeuille du père, misérable et déchiré (« torn plastic wallet »), après sa mort. Ces objets symboliques retracent la vie de G.S. Frame. Ils ont une valeur sentimentale, le père Frame ne manquant pas de sentimentalisme[409], cette version infantile de l'amour, souvent présente chez les narcissiques. Le souvenir de la mère prend la forme de l'oiseau : « a tarnished bluebird brooch my mother had ». Elle voisine avec la vie amoureuse présente du père : « a letter from a new love ». Et pourtant, les notations mortifères et discordantes s'accumulent. Les photos représentent les deux destins différents des enfants Frame : « holiday snaps of children now twice as tall / or

[408] « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écran », dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Les *Œuvres complètes* traduisent ce concept par « souvenirs-couverture » (p. 125).
[409] Comme en témoigne cette description lorsqu'il accompagne sa fille au bateau pour l'Angleterre : « His lip, pouting in infant shape, trembled » (*A*, p. 342).

dead ». Le portefeuille contient des clous portant la qualité du vieux et du neuf, c'est-à-dire du passé et du présent : « a rusted screw », « a bright half-inch nail » faisant penser à une crucifixion : l'ancien bourreau pourrait bien être encore en activité. La montre au verre cassé (qui pourtant était marquée « Shockproof ») – présente également dans *Intensive Care* – rappelle à la narratrice un hymne dans lequel un Lévite n'entend pas la parole de Dieu. La voix narrative s'interroge : « Which ear must I have and why, I used to wonder, to hear the Word? ». Le poème se termine sur une image de splendeur, celle d'une mouche utilisée pour la pêche : « beautiful wave-skimming Greenwell's Glory, my father's pride. » Cette dernière image évoque un autre poème, dans lequel un homme réussit toujours à avoir le dessus, à surnager en dansant sur les flots, dans « I Knew a Man » (*PM* p. 35) : « I recall that he walked with a spirit-level / ceaselessly uphill, downhill ». Ce dernier gardait une chaleur trompeuse, comme celle d'un lapin qu'on vient de tuer, ce qui rappelle le personnage de père mort vivant dans *The Rainbirds*. L'oxymore chaud / froid, « he died at length of the sun's chill » est l'image centrale qui le définit.

Dans « For Paul on His Birthday » *(GB,* p. 36*)*, Frame souligne les similitudes entre son enfance et celle de Paul Wonner, le compagnon de Bill Brown. Elle évoque les difficultés identiques de leurs enfances passées dans un climat de violence : « in your house and mine, there were screams in the night : your mother, my brother. » La sœur de Wonner avait un comportement névrotique typique de la quête œdipienne des contes de fées : « you watched your sister moving like a princess trapped in a maze. » La psychanalyse est ridiculisée, l'art est vu comme planche de salut : « You and I grew up remembering / holding fast to our quiet pencils / (which Freud, in his envy, might have given another name) ».

4.2. La fausse image œdipienne

Dans *A State of Siege*, le lecteur est averti par la voix narrative que les représentations peuvent être mensongères lorsque Malfred s'amuse de la statue érigée de son père, qui le fait ressembler à un Apollon alors que sa véritable apparence physique comportait bien des défauts : « His body that did not seem to have the right shape, for he walked as if one of his legs were shorter than the other, and his head dropped to one side » (*SS*, p. 8). L'explication est très framienne, le corps portant le signe de la psyché : « His exploits had been given physical expression » (*SS*, p. 8). Les commentaires élogieux proviennent de l'effet de « statue » érigée après la mort de la véritable personne. C'est ainsi que l'on peut comprendre des paroles qui seraient sinon fort surprenantes : « He'd climbed mountains, too, named peaks in the Southern Alps », « Malfred remembered most clearly his gentleness » (*SS*, p. 8). Nous pouvons

rapprocher cet accès de tendresse de l'oraison funèbre prononcée dans l'autobiographie par Frame pour son père : « Poor difficult bullying loving Dad, I thought sighing my tears » (*A*, p. 494), qui semble bien mièvre en comparaison des ravages se déchainant en coulisses. On peut se demander si la mort ne libère pas les sentiments d'amour œdipiens gelés par la situation incestueuse. Ou si tout simplement cet amour ne meurt jamais et que Frame ne se libéra jamais de son amour pour son « First Dad », le héros de sa petite enfance. Après tout, le terme enfantin de « Dad » est encore employé à la fin de l'autobiographie (« Dad's woman friend », p. 514).

La coloration change radicalement lorsqu'on se penche sur la vision de la réalité qui se reflète dans la création littéraire, dès que le père réel n'est plus identifié en tant que tel, et que l'autrice peut se dissimuler derrière l'alibi, le paravent de la fiction. Mais comment reconnaitre la figure du père dans ce monde déformé ? On reconnait le père Frame dans les poèmes qui parlent d'un homme non identifié, « a man », car l'autrice a pris soin de placer des éléments rendant l'identification possible. On le reconnait à ses cheveux (« curly / bald »), aux associations récurrentes (violence, excréments, mort) et à la fondamentale ambivalence des sentiments, oscillant entre l'amour et la haine. Les poèmes sont une mise en accusation par le symbole.

4.3. Le déplacement du père à l'amoureux

Le poème écrit en « nonsense » qui brise la vitre à la fin de *A State of Siege* nous parle d'un déplacement (« curge-displace kill-crime »), et il pourrait bien s'agir du déplacement opéré dans ce roman qui va du père, Henry, vers Wilfred, l'amoureux. Nous pensons que c'est toute l'œuvre qui constitue un déplacement, dont le but est de pouvoir dire l'indicible de l'inceste. Dans *The Edge of the Alphabet*, la relation à Pat / Patrick Reilly est clairement désignée comme un déplacement. Le personnage de Pat et son désir de contrôle est explicitement une autre version du père : « Pat reminds me of my father » (*EA*, p. 255). Il veut faire le bonheur des autres, mais à sa façon : « the kind of happiness he has prescribed for them » (*EA*, p. 68). « Pat had his eye on Zoe; he was not in love with her but he wanted to control her » (*EA*, p. 141). Ce phénomène de déplacement est explicité métaphoriquement : « for people shift like panels or lantern slides or cards mysteriously removed and replaced and one person is another and people do not stay » (*EA*, p. 34). Lui aussi est un personnage qui vit « au bord de l'alphabet ». Un journal l'a par erreur qualifié de « businessman », ce qu'il n'a pas démenti. Puis vient la question : « how can one really identify oneself, living so close to the edge of the alphabet? » (*EA*, p. 134). Est-ce à dire que, par ricochet, le père également serait une âme perdue ?

Encore plus intéressant pour notre sujet, *A State of Siege* illustre le phénomène du déplacement, sans que le terme soit utilisé, d'un père à un amoureux, tout en présentant une version indirecte des désirs œdipiens, car le partenaire sexuel n'est en apparence pas le père, Francis Henry Signal. Par une autre mesure de prudence, ce dernier est par ailleurs décrit comme un personnage fondamentalement bienveillant, bien que la différence physique entre la statue qu'on lui a érigée et son apparence réelle nous incite à la prudence sur ce point. Aucune trace d'inceste ou de désirs œdipiens en apparence. Celui qui est désigné comme l'assaillant dans *A State of Siege* est l'amoureux, Wilfred, mais il ne s'agit là, à notre sens, que d'une façon d'égarer les soupçons pour une Janet Frame encore bien prudente.

Panny met en évidence le symbolisme sexuel dans une section particulièrement hermétique du roman faisant appel à des allusions littéraires, en particulier à un poème de Lewis Carroll. Pour notre propos, nous retiendrons l'analyse qui lui permet d'identifier le jeune Wilfred à son avatar vieilli. Panny cite tout d'abord le passage qui décrit la rencontre sexuelle qui eut lieu dans la serre des fougères, dont voici le dénouement : « [Malfred] thought […] that the white specks and spatters on the fern looked like a new kind of mildew, a disease that the ferns had caught through being there, in the fernhouse, at that moment » (*ASS*, p 138). Panny écrit : « If we bring together the embarrassment, the intensity of the moment, the need to retire behind the tree-fern and the impression that the 'kind of mildew' is 'new', it seems likely that the 'white specks and spatters' are semen. » Elle cite ensuite la description du vieux soldat que Malfred voit en rêve, avec un commentaire pudique :

> His subsequent action replicates, in bizarre caricature, the action of Wilfred behind the tree-fern in the fernhouse: "And then, suddenly, this old soldier home from the wars begins to work his mouth like the preparation of guns to fire a volley, and in a swift movement he thrusts his head forward, jetting his butt, globed with spit, to the ground at my feet." (*SS*, p. 224).

A la fin du passage, le prince se mue en horrible vieux soldat, qui crache son mégot trempé de salive à ses pieds, image évocatrice s'il en est, d'une éjaculation inspirant le dégoût.

La situation décrite dans *State of Siege* comporte un certain nombre de points communs avec celle des parents Frame. Comme King nous l'expose[410], ceux-ci se marient le 25 mars 1916 et George Samuel Frame se porte volontaire et embarque pour l'Angleterre une semaine plus tard. Il semblerait donc que Frame mette en scène dans ce roman les sentiments de sa mère (26 ans, proche des 28 de Malfred, plus un tout jeune âge à l'époque), amoureuse de son mari,

[410] *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, pp.15-16.

ayant eu des rapports charnels avec lui, qui le voit s'engager et partir pratiquement sur le champ pour aller vivre l'aventure de la guerre. La différence, bien sûr, est que George Samuel Frame revient au bout de trois ans, contraint et forcé, sa femme ayant refusé le divorce qu'il lui demandait. Wilfred, lui, meurt à la guerre. Cependant, la création onirique du vieux soldat rentré des guerres continue le parallèle avec George Samuel Frame : Malfred rêvant de Wilfred sous la forme de ce vétéran brisé, donne une forme extérieure aux ravages intérieurs que provoque la guerre. On voit donc que, substituant un fiancé à son père, et disant « I », Frame se met à la place de sa mère, imagine les deux scénarios possibles, celui du retour d'un homme brisé, et celui de sa disparition à la guerre. Elle prend donc, à toutes fins utiles, littéralement, comme une sorte d'accomplissement de désir œdipien, la place de sa mère, exactement comme dans l'autobiographie, où elle relate qu'elle ressentit de la jalousie envers la nouvelle compagne de son père, en lieu et place de sa mère.

Les rapprochements sont nombreux entre la situation de Malfred Signal, l'héroïne, et celle de Frame au moment de l'écriture de ce roman. L'héroïne est une femme dont les désirs naturels ont été niés par les circonstances de sa vie. Elle n'a pas fondé de foyer car elle a dû vouer sa vie à sa mère malade, et sa vie amoureuse s'est arrêtée quand son amoureux est mort à la guerre. La situation de Frame au moment où elle écrit ce roman est de même nature, avec une projection dans l'avenir (l'héroïne a 53 ans, Frame en a 42). Elle aussi a perdu une dizaine d'années car elle a été enfermée dans un hôpital psychiatrique, et la seule romance de sa vie, sur l'île d'Ibiza, a duré une quinzaine de jours avant que son amant ne retourne aux USA. Malfred a également connu une histoire d'amour très brève : « because it had been so fleeting a human association, because her lover had not stayed, when the mountains, the sea, the bush had stayed […], Malfred had carefully changed the label that hung in the vacant love-place, *Human Being*, to read *Almost Everything*. » (*SS*, p. 50). Les hommes semblent d'ailleurs parfaitement interchangeables, comme en témoignent les prénoms des jeunes soldats morts : « Bill, Frank, Norman, Harold » (*SS*, p. 190), liste encore augmentée d'autres noms, dont celui de son propre amoureux : « Ted, Bill, Frank, Harry, Peter, Dan'l, Wilfred » (*SS*, p. 204).

C'est ainsi que le désir œdipien s'exprime en souterrain, sans paroles, par un subtil transfert opéré par le jeu des associations. Quand il n'y a pas de parole, l'Œdipe s'exprime par la répétition des conduites, en particulier dans le domaine amoureux, puisqu'il s'agit de chercher le père, éternellement. Dans la cure analytique, cette caractéristique est mise à profit pour travailler sur ce désir interdit. La parole permet la perlaboration, la prise de conscience de l'impossibilité de l'amour œdipien, qui est un « cul-de-sac » psychique. Lors du transfert qui a

lieu dans l'analyse, le patient déplace sur la personne du psychanalyste les affects qu'il a ressentis envers les figures importantes de sa vie. Dans le poème, le mot « displace » est associé avec un trait d'union à « curge », qui fait penser à « curse », la malédiction de l'Œdipe, la confusion parent / amant. Le sentiment d'éternité lié à l'universalité et à l'inévitabilité de l'Œdipe, éternellement fixe dans le temps, est exprimé ensuite dans le texte : « That was all. Help, Help, and last century's or tomorrow's news in verse » (*SS*, p. 245). L'impossibilité de désigner le coupable, de le nommer, est patente : « Nothing to tell who was the writer or who had thrown the stone » (SS, p. 245). Ce nom restera un mystère car Malfred, incapable de dire le nom de la pierre, lui en attribue toute une série : « Malfred picked up the stone. She wanted it to be a river stone, but she knew it was not. She could not name it – 'lodestone, hornblende, amethyst, Iceland spar, hackly fracture, lustre adamantine' » (*SS*, pp. 245-6). La multitude de noms exprime la multitude des déplacements, comme des écorces, le noyau lui-même restant innomé. Tout ce qu'elle sait, c'est qu'il ne s'agit pas de son désir à elle, celui d'une rivière (comme la Clutha).

4.4. L'abjection[411] : les excréments

Julia Kristeva décrit l'attraction-répulsion de l'abjection comme pouvant provoquer un sentiment de désorientation entre deux pôles également invivables, délogeant violemment le Moi de son logis :

> Il y a dans l'abjection une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et lui parait venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. […] Inlassablement, comme un boomerang, un pôle d'appel et de répulsion qui met celui qui en est habité littéralement hors de lui[412].

Ce que Julia Kristeva dit de l'abjection s'adapte fort bien à l'image du père donnée par les poèmes :

> Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre deux, l'ambigu, le mixte. Le traitre, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver[413].

La critique a maintes fois relevé cet aspect d'entre-deux, de confusion, de l'oeuvre de Frame. Judith Dell Panny nous en donne une analyse illustrée :

---

[411] Boris Cyrulnik, dans sa contribution à *De l'Inceste*, indique que le sentiment d'abjection vient d'une représentation mentale : on peut manger avec plaisir une viande, mais on la rejettera avec dégoût quand on nous apprendra qu'il s'agit de notre chien adoré.
[412] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, ch.1, « Approches de l'abjection ».
[413] *Ibid.*, p. 12.

> T*he Edge of the Alphabet* is the infinitesimal yet infinite space separating speech from silence, light from darkness, and life from death. This ambiguous concept is reiterated through images suggesting transition between levels or territories : stairways, gates, waiting rooms, doorways, are all dangerous places which both divide and link[414].

On peut voir « le mixte » évoqué par Kristeva dans la forme hybride de la production framienne, fiction mêlée de poésie ou poésie en prose. Nous faisons l'hypothèse que nous pouvons désigner le propre père de Frame, dont l'image est obsédante dans sa poésie, comme étant « le traitre, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver », déclencheur de ses troubles psychiques. Le lien entre l'amour et l'insulte est fait dans *Snowman, Snowman :* « human beings when they suffer attacks from those who love them so much that they must write their love as insults upon the heart of the loved » (*SSFF*, p. 22).

Pour Kristeva, dans un passage qui en tous points semble décrire l'écriture framienne, c'est l'abjection qui est à l'origine de l'errance perpétuelle, errance qui porte en elle le désir de bâtir une œuvre. Notons au passage les vertus de l'humour, sur lesquelles nous reviendrons :

> Celui par lequel l'abject existe est donc un *jeté*, qui (se) place, (se) *sépare*, (se) situe et donc *erre*, au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir ou de refuser. Situationniste en un sens et non sans rire – puisque rire est une façon de placer ou de déplacer l'abjection. […] Au lieu de s'interroger sur son « être », il s'interroge sur sa place : « *Où* suis-je » plutôt que « *Qui* suis-je ? ». Car l'espace qui préoccupe le jeté, l'exclu, n'est jamais *un*, ni *homogène* ni *totalisable*, mais essentiellement divisible, pliable, catastrophique. Constructeur de territoires, de langues, d'œuvres, le *jeté* n'arrête pas de délimiter son univers dont les confins fluides – parce que constitués par un non-objet, l'abject – remettent constamment en cause sa solidité et le poussent à recommencer. Bâtisseur infatigable, le jeté est en somme un *égaré*[415].

Eric Calamote souligne la fréquence de la fécalisation du discours en cas de traumatisme sexuel[416]. Pour Frame, l'amour est si proche de l'immondice : « Love has pitched its tent near the place of excrement » (*EA*, p. 256), ce qui est une citation modifiée de Yeats[417] qui boucle la boucle : amour = enfant = excrément = mort. Encore plus que de son père, l'enfant est comme l'excrément de sa mère. Dans l'autobiographie, c'est bien dans les toilettes que Frame évacue sa fausse couche. Dans le conte *Peau d'Âne*, que nous connaissons par Charles Perrault mais dont différentes cultures ont produit des versions, le roi qui veut épouser sa fille possède par ailleurs un âne dont les excréments sont de l'or, ce qui indique que sa richesse se place sur un plan purement matériel. Labédan commente : « Le roi, père de Peau d'Âne, établit sa fortune et

[414] *I Have What I Gave, op. cit.*, p. 46.
[415] *Pouvoirs de l'horreur, op. cit.*, pp. 15-6.
[416] *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles, op. cit.*, p. 32.
[417] Dans « Crazy Jane talks with the Bishop » : « But love has pitched its mansion in / The place of excrement ».

sa chance sur la production d'excréments de son animal fétiche : son niveau de conscience est fondé sur un plan purement matérialiste[418]. » On pourrait peut-être même avancer que cette immense valeur des excréments pourrait signifier une sacralisation des produits du corps, de ceux du roi, par extension, que ce soit les excréments ou le sperme.

C'est le psychiatre de *Scented Gardens for the Blind* qui raconte l'histoire d'Albert Dungbeetle, dont Jeanne Delbaere[419] a montré qu'il s'agissait d'une version du Sisyphe d'Albert Camus. C'est l'histoire d'un insecte, un bousier, qui, obsédé par l'idée qu'un jour tombera du ciel une bouse énorme, délaisse sa famille, qui meurt de faim, et dont il écrase les membres desséchés quand il rentre au foyer, pensant immédiatement à reprendre une autre femme, avant de mourir lui-même, écrasé par la bouse immense[420]. Le rapport est ainsi fait entre le père et les excréments, dans une histoire qui duplique celle de G.S. Frame, ayant « écrasé » sa famille et reprenant une nouvelle femme avant de mourir. L'attente de la bouse magique venue du ciel est très parlante, et fait penser à l'attente du phallus, de la puissance absolue s'incarnant dans le membre masculin.

Dans « People are Ill, Dying » (*PM*, p. 45), Frame décrit les victimes de la bombe atomique, en évoquant des images que nous retrouverons dans d'autres poèmes : « the skin / like that of a mushroom / is peeled from the flesh. » Comme dans le bien postérieur *Intensive Care*, l'annihilation d'êtres humains est corrélée aux images masculines et paternelles :

> dung and dew
> the worms in the pillar
> the ceiling of flesh
> the sun on the roof.

Julia Kristeva souligne la valeur de « limite de la condition de vivant » des excréments, et leur proximité avec la mort :

> Ces humeurs cette souillure cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre[421].

Dans *Faces in the Water*, Brenda Barnes est une probable victime d'inceste pour qui la mort est psychique. Elle a été lobotomisée : « She would put her hand up the leg of her striped

---

[418] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 96.
[419] Jeanne Delbaere, « Beyond the Word » in *The Ring of Fire*.
[420] C'est le même schéma de l'oppresseur oppressé, du tueur tué à son tour par une entité plus puissante que lui, que dans « Birdie, Hawk, Bogie », la première histoire racontée par la petite Janet dans l'*Autobiographie*.
[421] *Pouvoirs de l'horreur, op. cit.*, p. 11.

pants and drawing forth, after a little manipulation, a lump of faeces, would exclaim: 'I'm terrible, aren't I? I blame Mr Frederick Barnes for this' » (*FW*, p. 129). C'est le patronyme qui désigne le coupable comme étant le père ou le frère, mis directement en cause dans l'étiologie de la coprophilie de la victime.

L'image des excréments chez Frame porte en elle l'opposition fondamentale entre la puissance et la mort. Dans le poème « A Life Sentence » (*PM*, p. 28), minimaliste et hermétique, est exprimée l'expérience d'un petit enfant sur le pot évacuant ses selles. Toute la famille est réunie pour saluer l'exploit. L'expérience est intensément physique, les fonctions primaires des sens se juxtaposent :

> Infant scent
> nest
>
> call clan
> listen feel
> taste tell

L'expulsion des selles est vue comme une victoire phallique. L'excrément est comme une lance, douée du pouvoir d'agir, ce qui fait assimiler en filigrane l'autre « lance », le pénis, aux excréments :

> flee fail
> fall fell
> all
> fast lance
> act
> final cell

L'importance du moment est soulignée par le même tercet par lequel commence et finit le poème. Il n'y a pas de point d'interrogation, la fixité de la vie est ainsi soulignée :

> Is
> life
> still

Notons que le recueil se termine p. 120-121 par le poème « The Foxes », qui décrit la petite ville de Wyndham désertée. Une solanacée, « The deadly nightshade », pousse dans les enclos des moutons, et peut être confondue avec leurs déjections, « old sheep dirt like shrivelled berries ». Comme nous l'avons vu, les baies en grappe symbolisent la famille incestuelle. Le questionnement surgit : « Also, deadly nightshade is poisonous, and sheep are not, are they? » ce qui rappelle la fable du loup déguisé en agneau. La même image d'un danger dissimulé se

trouve à la dernière ligne : « [I] was five / starting school, walking through long grass where the foxes lived. ». Les éléments recueillis forment donc la séquence : excréments désséchés = famille = doute = danger.

Nous pouvons en trouver une illustration dans « Some thoughts on Bereavement », (*PM*, p. 110). Pour exprimer le deuil, Frame écrit : « Bereavement is waiting, waiting for / a known death to be undone, a time / eating itself to excrete the past. » Ce dernier vers, qui nous évoque le mythe de Chronos dévorant ses enfants, exprime la régression vers l'antérieur dont parle Labédan, qui se produit lorsqu'il y a déni de l'axe père-enfant, déni de la chronologie, de la succession des générations. Le produit de cette confusion est tout simplement l'abjection totale des excréments. Le long poème termine ainsi : « It / is hard to plant again with salt rain / in darkness and without hope of sun », combinant l'image maternelle (salt rain,) et paternelle (vue comme origine de la vie) pour décrire la création de la vie (plant).

Dans « The Legend » (*GB*, p. 98) on trouve un soleil qui inonde le monde d'urine : « The day ends with the sun going down / in a stream of urine-coloured light. » Plus loin, les arbres aussi sont incontinents : « Swallowed by the sun, the leaves are excreted. / The old incontinent trees unintelligibly / announce the disaster. » Notons l'adverbe « unintelligibly » qui se réfère à un code que personne ne comprend. La boucle est bouclée : chaque être humain reprend le flambeau, s'assied sur le pot et s'efforce d'exercer sa puissance qui finit, à l'autre bout de la vie, en impuissance sénile. Car finalement vient l'incontinence, les excréments ne sont plus puissance, mais déréliction, comme dans la scène où Frame retourne dans la maison de son père mort et y trouve par terre son caleçon souillé. Un écho du père sénile se trouve dans la vignette de « Down Monument Street, Baltimore » (*GB*, pp. 96-97) : un vieil homme reste debout dans la rue devant une laverie, « still waiting for someone to open the door ». À l'intérieur, il y a une machine à laver incontinente : (« peed a river on the floor »).

« Wyndham » (*PM*, p. 56) est un l'un des rares poèmes que Frame trouva réussi[422]. C'est un poème qui insiste sur la fin du pouvoir paternel en mettant en scène la métaphore phallique pour le père, qui est aussi une arme : « The big stick / has given up stirring / the Wyndham pool. » « People sleep », personne ne se doute de rien, la ville a une parfaite apparence de normalité. L'image finale n'en est que plus frappante : « No dad sits each morning /on the satin

[422] Bill Manhire, introduction à *The Goose Bath*, p. 16. Il y a aussi « The Place » (*PM*, p. 11), et il cite Frame : « and perhaps also the one about the cabbages and the one about the suicides », poèmes qui se suivent dans *The Pocket Mirror*, pp. 71-2.

smooth / dunny[423] seat. ». « Satin-smooth » fait penser à la peau d'un enfant ou d'une femme. La poète, comme dans le poème « The Place » (*PM*, p. 11) affirme que ce qui fut n'est plus, que l'abus a pris fin.

Dans « I Met a Man » (*GB*, p. 74), poème à l'apparence primesautière, Frame illustre la duplicité de l'homme en commençant très innocemment par la description d'activités banales ou joyeuses, avant de produire une condamnation sans appel : « he was a liar ». Sa mort prématurée lui est imputée, puis le père est identifié par ses cheveux : « his hair was curly », adjectif dont l'autobiographie nous dit qu'il servait de surnom à G.S. Frame. La morale de l'histoire est très sybilline : il y a des gens étranges sur terre, n'est-ce pas ? Puis se place l'illustration symbolique. Celle qui dit « I » se représente en train de manger un gâteau recouvert d'un glaçage blanc : « I met myself moralizing / eating a cake with white icing. » Dans *Intensive Care*, l'héroine se voit en train de manipuler ce glaçage, qui ressemble fort à du sperme : « spreading a sticky mess like cake icing, pretend it is bird / lime. » Le contraste entre les apparences de bonheur et l'horreur sous-jacente est plusieurs fois soulignée : les mots « kindly », « smiled » forment un refrain sinistre, qui signent l'abjection : « Don't worry, you said kindly...and you laughed in that kindly reassuring way you had, and our happiness brimming over, we all smiled, smiled, smiled » (*IC*, p. 95). Le titre de ce roman est d'une ironie mordante : l'intensité de l'attention portée à ses filles par le père est une attention inces-tueuse.

« Eater of Crayfish » (*GB*, p. 122) résume les attributs du père dispersés dans le reste de l'œuvre. Chaque adjectif du premier vers correspond à un aspect de la figure paternelle : « Commonplace, divine, bald, at home ». Prenons-les l'un après l'autre. « Commonplace » reprend l'idée de « The Sun Shines All Day Vulgarly », l'universalité du complexe d'Œdipe. « Divine » l'assimile à Dieu. « Bald » décrit son aspect dans la vieillesse, ayant perdu ses cheveux bouclés. « At home » : il est le maître absolu chez lui (ceci est complété par l'image opposée, « his heart had no real home » dans « I knew a Man »). L'écrevisse qu'il mange meurt en rougissant, « burnt, like love, in and beyond the salt element ». La victime dévorée a cuit dans l'eau salée, comme la mer / mère. Il a dans la bouche le goût de la mort associée à un embrasement : « in its blush of dying », qui peut faire penser au rougissement de la peau lors de l'orgasme. Cet homme ouvre violemment la carapace des crustacés : « tear off / destroy » : Il arrache le câble de communication sous-marin en ôtant les intestins, ce qui étale les excréments : « destroy the cable laid along the sea bed / communicating bloom of excrement. ».

[423] « dunny » est le terme néo-zélandais pour « toilettes ».

Nous avons vu que les excréments peuvent dénoncer, comme dans le cas de Brenda Barnes dans *Faces in the Water*. L'oxymore central est exprimé ainsi : « His left hand love, his right hand hate. » Le poème finit avec « eyes eyes, that walk on twigs under the sea » : il mange les yeux qui pourraient voir ce qu'il fait, qui pourraient l'accuser. Pour ce criminel-là, il n'y a pas d'yeux le poursuivant dans la tombe pour dénoncer son crime.[424]

La première phrase de *The Edge of the Alphabet* assimile l'être humain lui-même à un déchet, ce qui est le sentiment que peuvent avoir les enfants incestés, celui de ne rien valoir. L'enfant est une partie du corps de son père, dont nous avons vu le fantôme assis sur les toilettes. Thora, la figure (divine, son nom étant dérivé de Thor) dit : « Man is the only species for whom the disposal of waste is a burden […] – especially when he learns to include himself, living and dead, in the list of waste products » (*EA*, p. 3). Pour Thora, ce sont les morts qui lui jettent ces excréments à la figure : « why do [the dead] spatter my vision with the excrement of the past » (*EA*, p. 4), « the offal of the past » (*EA*, p. 4).

Dans *Intensive Care*, le premier rêve de Tom commence par une description de l'usine de ciment dans laquelle il travaille, dans la salle de chauffe. Ce paragraphe transforme l'usine en énorme organisme voué à la digestion et à l'excrétion :

> The cement factory stood in the background like a huge process of digestion with the sand and clay being swallowed at one end, submitting to change and movement, action and reaction, and finally excreted as cement into the concrete silos that stood like huge chamber pots outside the delivery end of the factory. (*IC*, p. 40)

Le collègue de Tom lui insuffle la fierté de travailler dans une usine de ciment, qui va servir à construire des murs qui emprisonnent :

> You and others like you have helped to build the great prisons that are our country's pride; cellblock upon cellblock; and factories; and hospitals; dams; wharves; homes, walls, walls, walls. In these you and others like you are leaving great monuments. (*IC*, p. 42)

La réponse des victimes se trouve dans le roman lui-même. Dans le rêve de Leonard se trouve cette phrase énigmatique, totalement hors contexte car aucun monument n'y est mentionné, juste après l'exécution du fils : « And deep in the tunnel of the esteemed monument, the shit of the children formed a new mountain and memorial » (*IC*, p.67). Traités comme des immondices, les enfants se vengent en retournant l'arme contre l'agresseur. C'est aussi ce que disent Ciccone et Ferrant, pour qui ce nouveau monument est édifié triomphalement par la création d'une œuvre :

[424] Victor Hugo : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn ».

> La créativité est l'un des destins les plus heureux de la honte. Tout créateur s'engage dans le défilé plus ou moins périlleux qui conduit de l'abjection au sublime. La création vient se loger entre la honte et la grandiosité narcissique, comme expression du triomphe d'un sujet sauvé, au moins pour un temps, des affres de l'abjection[425].

Freud décrit par le mot « cloaque » la confusion entre le sexuel et l'excrémentiel présente dans la psyché enfantine :

> C'est là l'étendue que possède le sexuel au moment de l'enfance, lorsqu'existe pour la représentation une sorte de cloaque à l'intérieur duquel la séparation entre le sexuel et l'excrémentiel se fait mal ou pas du tout[426].

Nous avons vu qu'au travers de la citation de Yeats, cette proximité est une image agissante pour Frame. Pour Ciccone et Ferrant, « cette dimension cloacale ne renvoie pas seulement à l'indistinction interne entre le sexuel et l'excrémentiel; elle contient une indistinction plus profonde entre l'animal et l'humain[427]. » L'animalité consubstantielle à l'humain (par le corps et les comportements) est une représentation très vivace dans l'œuvre framienne, comme en témoigne le roman *Daughter Buffalo*. En ce qui concerne le père, cette dimension de l'animalité s'incarne dans celle du prédateur.

4.5. L'animal prédateur

Tournons-nous vers les images de prédateurs qui hantent très tôt les pages des textes de Frame. Chronologiquement, la première image que nous pouvons dégager est la menace, qui s'incarne dans la toute première histoire inventée par la petite Janet, qu'elle raconta à toute sa famille en demandant l'attention avec insistance. C'est l'histoire réduite à sa plus simple expression d'un petit oiseau (image féminine) mangé par un rapace, lui-même à son tour dévoré par une créature puissante et imaginaire, ce qui donne dans l'ordre, « Birdie, Hawk, Bogie » (*A*, p. 13). Il est indéniable que la peur des monstres est courante chez les enfants, tout comme le désir de punition pour le mal qui a été fait. Mais que nous apprend cette toute première production de l'enfant Janet ? Paul-Laurent Assoun le dit : « La peur est le sentiment réactif à une menace. C'est donc un affect qui prend acte, physiquement plutôt que 'mentalement', d'un danger[428]. » Dans le cas de Janet, il ne s'agit pas d'une crainte vague, le déroulé de l'historiette est très précis : il s'agit d'une attaque subite sur le corps, venant de nulle part, sans pitié et létale. C'est une histoire inventée qui prend le contre-pied des contes dont le but est de rassurer les enfants en leur présentant un petit personnage triomphant d'un grand, comme le Petit Poucet

[425] *Honte, Culpabilité et Traumatisme, op. cit.*, p. 123.
[426] Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988, p. 189.
[427] *Honte, Culpabilité et Traumatisme, op. cit.*, p. 56.
[428] Paul-Laurent Assoun, « On apeure un enfant, l'inconscient de la peur ».

triomphant de l'ogre. Dans l'esprit enfantin de Janet, il n'y a pas de doute : le plus fort l'emporte forcément, dans une sorte de logique imparable. A cette époque, elle invente un jeu dans lequel elle se met en position de pouvoir, incarnant un choucas (« jackdaw ») fondant de la hauteur d'un sac de grain sur son frère et sa sœur (*A*, p. 16). Souvenons-nous de la chanson de Barbara, *L'Aigle noir*. L'image de l'oiseau de proie qui vole en cercle dans le ciel est lue comme un signe (« a sign in the sky ») dans *Faces in the Water* quand Istina dit : « I watched […] the menacing hawks gently sliding down the wind, biding their time in the sky » (*FW*, p. 113). Dans *Scented Gardens for the Blind*, c'est également l'image qui vient à l'esprit de la fille pour traduire ses sentiments : « A big brown bird, a hawk is flying down to pick out my insides. » (*SGB*, p. 32).

Dans *The Rainbirds*, l'image choisie pour représenter le monde intérieur, et les instincts qui rôdent, est celle de la télévision. Au tout début du roman, dans un zeugme très synthétique, regarder la télévision est présenté comme l'activité que Godfrey partage avec sa sœur Lynley : « Lynley invited him to tea and the telly » (*RB*, p. 8). La télévision fournit les images : « At night, the children played pillow games, taking the television pictures in their head to see them again when their eyes were tightly shut against their pillow » (*RB*, p. 14). Vers la fin du roman, les images mentales ont envahi la réalité : l'écran de la télévision étant une projection de leur monde intérieur, il est envahi d'animaux effrayants qui en sortent pour venir littéralement rôder dans leur salon : « huge beasts crossing and recrossing the screen as if their sitting room must now be populated with animals and insects » (*RB*, p. 175), « lions and tigers and pumas inhabiting their sitting room » (*RB*, p. 189). Le monde effrayant de l'inconscient prend toute la place, les fantasmes de toute la famille se déroulent dans la réalité, qui est devenue une scène effrayante. Les instincts œdipiens et incestueux auxquels on laisse une libre expression ravalent l'être humain au rang d'animal vivant dans une jungle où ne règne que la loi du plus fort, du mâle bien évidemment. Le père, le pêcheur de l'autobiographie, est figuré sous la forme d'autres prédateurs encore dans les poèmes : léopard ou tigre.

Dans *Intensive Care*, le personnage de Tom est présenté entouré d'images de prédateurs. Culin Hall est présenté ainsi : « in the evening, when the London sky sprawled like a burnished one- eyed tiger, the brick trapped the bloody glare of the sun-eye and the yellow and gold and black of the smoke and cloud body » (*IC*, p. 5). La chaîne est complète : tout d'abord le prédateur (le ciel, le tigre, le sang, le soleil) puis la proie (le corps devenu immatériel). Tout de suite après son arrivée, Tom est conduit dans les étages, qui ont reçu les noms de maitres et maitresses de meute de chasse au renard, qui est qualifiée de « blood sport » (*IC*, p. 6). Les

humains peuvent donc être considérés comme des super prédateurs, prédateurs de prédateurs. L'adresse de Milly est « Eagle Street », rappelant la préoccupation de la petite Janet pour les oiseaux de proie (comme dans l'historiette « birdie, hawk, bogie »).

Les poèmes correspondants sont ceux qui se déroulent dans la jungle, et qui sont désignés comme étant des rêves. Tom, dans *Intensive Care*, pense à sa femme Eleanor en des termes très voisins de ces poèmes : « He thought of Eleanor, eaten, early in their marriage, by the two children who swung from her breasts like little monkeys dangling from the buds of a tree » (*IC*, p. 21). Dans « Dream », (*PM*, pp. 59-60), second poème de ce nom dans *The Pocket Mirror*, trois petits singes fuient un danger : « three of us, escaping ». Un coup d'œil en arrière révèle le prédateur, sorte d'animal chimérique : « the pursuing leopard with long spotted fur and the head / and open mouth of a python ». Notons que, conformément au sentiment rapporté par les filles incestées dans leurs témoignages, le père merveilleux s'est transformé en bête furieuse : « the once friendly fabulous beast […] now raging out of control, its mouth open wide to swallow us ». Pour Freud, « des animaux sauvages signifient des êtres humains sensuellement excités[429]. » La narratrice s'exclame « Help, Gida! » Mais la sentence est sans appel :

> Then I read before me in the illuminated manuscript,
> Of the three, none escaped.
> Gida is the past participle of God.

Le mot « Gida » est un participe passé, forme grammaticale qui signe le fait accompli. La rêveuse appelle au secours justement celui qui lui fera du mal, emprisonnée dans la problématique incestueuse dans laquelle celui qui est censé protéger est l'agresseur. Quant au chiffre « trois », on peut penser aux trois sœurs Frame, Myrtle, Janet et Isabel, dont aucune n'échappa au père-tyran. Mais en poésie, dans ce domaine du symbole, il nous incombe de chercher d'autres explications. Le chiffre « trois » a maintes incarnations symboliques dans le domaine littéraire comme dans d'autres. Celle de Freud, se basant sur l'anatomie, est la suivante : « le nombre trois est un symbole, attesté de multiples côtés, de l'organe génital masculin[430]. » Il est très présent dans l'œuvre de Frame. Dans *Faces in the Water*, elle décrit des phénomènes qui peuvent s'assimiler à des phénomènes paranoïaques ou schizophrènes[431] : « The headmaster followed me home, he divided his face and body into three in order to threaten

[429] *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 163.
[430] *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 404.
[431] Phénomènes dont Frame a clairement dit qu'elle ne les avait pas ressentis personnellement. Ce qui nous intéresse, c'est le chiffre « trois ».

me with triple peril » (*FW*, p. 5). Le persécuteur supposé est le proviseur, une figure d'autorité, comme le père. Dans l'œuvre de Frame, le chiffre « trois » est souvent associé à la tragédie, comme dans le poème « Big Bill » (« triple nightmare », (*PM*, p. 5)) ou dans *Scented Gardens for the Blind*, où les verres d'Edward réfléchissent trois fois ce qui l'entoure (*SGB*, p. 38).

« Jungle fruit » (*PM*, p. 67) présente le même décor, qui connote un lieu où règne la loi du plus fort. La narratrice se sent en sécurité malgré le serpent qui siffle dans le feuillage :

> Snakes are patterned like linoleum
> but without flowers, and polished
> by the absent sun into diamonds and circles
> that start with danger; but I am safe,
> I have eaten the jungle fruit.

Cette jungle possède des attributs du Jardin d'Eden, dans lequel Eve mangea la pomme de la connaissance, et des attributs très familiers, comme le linoleum. La voix poétique a de nouveau recours au pronom : « it » pour décrire de façon très explicite ce qui s'est passé :

> The first time it was bitter and I spat it out.
> The second time the taste of it made tears come to my eyes.
> The third time I tried to swallow it whole and then
> it stuck in my throat,
> and I was dumb for seven years and a day and night.

Freud donne une liste d'animaux qui peuvent être des symboles génitaux, et en distingue un en le qualifiant de « symbole du membre masculin le plus significatif : le serpent[432]. » On se souvient des serpents de Niki de Saint Phalle. En partant de l'image du serpent / pénis, on peut faire l'hypothèse de la description cryptée d'une fellation, accompagnée de l'envie de recracher, des larmes qui viennent aux yeux, de la tentative d'avaler qui mène à une mutité d'une durée énoncée symboliquement qui représente l'incapacité de dire. Elle est à présent capable de parler (le poème en témoigne), la tête du serpent a été écrasée (peut-être par un coup de talon ? Lacan en a parlé[433]), et lui-même n'est qu'une baudruche à terre, boursouflée de ses désirs inaccomplis : « lies unspent among the stones. » L'expression « spend a penny » vient à l'esprit, qui désigne le fait d'aller aux toilettes. La pièce n'est pas dépensée, l'urine ne jaillit pas, et le sperme et le poison non plus. Le père a perdu sa puissance.

« The Dreams » (*PM*, pp.84-5) relate comment le frère et la sœur de la narratrice avaient des animaux familiers qu'ils semblaient posséder. Elle-même se désole de n'en n'avoir aucun,

---

[432] *L'interprétation du rêve, op. cit.*, p. 403.
[433] Catherine Millot dans *La vie avec Lacan* raconte l'obsession de Lacan, qui vérifiait si les statues à Rome ne comportaient pas un serpent sous le pied des représentations féminines.

de ne rien arriver à garder, pas même un timbre ou une plante (« nothing stays »), jusqu'au jour où ces animaux sont tués ou s'échappent. Elle rêve alors, et ses sentiments ont changé :

> […] I no longer care
> for soft promises and salt is for rubbing into old wounds,
> and it is time, while the snow still falls, to feed the dreams that run in panic
> up and down in my sleep
> that escape at last and unwittingly make friends with the hawk.

Après la résolution consciente de se détacher du passé, les rêves se réconcilient involontairement avec le prédateur, qui représente ici tout ce qui faisait peur et souffrir, et qu'on pourrait résumer par « l'emprise ». Par ces rêves, la rêveuse revit le traumatisme et se rassure : le prédateur est devenu inoffensif. Il n'y a plus de père sur le siège des toilettes, plus de poules dans la haie, et plus d'oiseau de proie dans le ciel.

Etudions à présent le soleil, l'image principale du père dans l'œuvre de Frame, qui reprend ainsi un vieil archétype, que l'on peut faire remonter au moins à la civilisation égyptienne antique, férue de symboles, qui intéressait fort Freud. Le Président Schreber[434], dans son délire cosmogonique, paranoïaque, s'identifie au soleil ressenti comme tout-puissant (d'ailleurs, par une pirouette du hasard toponymique, la maison de santé où il fut interné s'appelait « Sonnenstein »). Freud analyse le mouvement des rayons divins comme une condensation des rayons du soleil, des nerfs et des spermatozoïdes, liant ainsi le sexuel à cette question de la puissance, comme le fait Labédan à sa suite, qui lie le soleil à « la poussée de la sève, un élan pour s'élever, s'ériger[435]. » Comme Frame, la psychologue parle de « brûlure » : « de l'éblouissement à la brûlure, il n'y a pas plus loin que des yeux à la peau[436]. » En écrasant les générations, le père veut abolir la mort : « le père incestueux est un soleil qui ne veut jamais se coucher[437]. » Les mots de Labédan sont identiques à ceux de Frame : « Lorsque le soleil s'absente, que sa lumière se fait cruelle ou trompeuse, qu'il devient la toute-puissance du roi sur les autres[438]. » Ce symbole du soleil nous permet de suivre l'évolution psychique du rapport que Frame entretient avec la figure paternelle, en le suivant chronologiquement dans les romans successifs.

---

[434]Daniel Paul Schreber. Ses *Mémoires d'un névropathe* furent étudiées par Freud dans « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa » (Dementia paranoides) décrit sous forme autobiographique ».
[435] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 48.
[436] *Ibid*., p. 54.
[437] *Ibid*., p. 60.
[438] *Ibid*., p. 91.

4.6. La synchronie du soleil

C'est dans la forme poétique que le symbole du soleil déploie toutes ses dimensions. C'est une image très complexe, une sorte de constellation avec des satellites très lointains. De fait, les poèmes constituent un texte tissé de métaphores récurrentes, qui s'éclairent les unes les autres et qui constituent un réseau d'une grande densité. Comme les poèmes de *The Goose Bath* ne sont pas datés, nous perdons la dimension diachronique des romans, mais nous gagnons la dimension synchronique de la force du symbole. Les avatars de l'image du père sont le faucon, le roi, Dieu, le serpent. Les images associées sont la jeunesse (de la victime) sous différents avatars (la nouveauté, le printemps) et la mort.

« Dunedin Poem » (*PM*, p.1) est le premier poème du recueil, un poème programmatique car il affirme la survie de la victime : le soleil s'est couché, et la voix poétique exprime un sentiment ambigu, sans que l'on soit en mesure de déterminer qui est ce « you ». L'amour s'adresse non pas à la ville natale, mais à une image du père déclinant avec grâce : « I love not you but the sun's going down so easily[439]. » En tout cas, c'en est fini des chemins tout tracés : « the tramlines are torn from their sockets ». C'est comme si le destin était vaincu. Puis elle descend une longue rue dont les arbres, images de la jeune victime innocente, sont en fleurs (« lined with flowering cherry trees ») et va contempler la mer, symbole de la mère : « to stare at the waves at St Clair's beach ». Le recueil de poèmes commence donc par une clarté espérée, portée par le nom de la plage.

Dans « The Sun » (*PM*, p. 40), c'est le vieil homme qui est dépeint :

> Now the sun
> dark red
> ladled across a bleak distance
> shines warm
> as evening cocoa
> in an old man's home.
>
> The sun
> is a universal
> shining
> bank messenger
> with a consuming inner life
> and an Honors Degree in perspective.

L'image rassurante et chaleureuse de la fin du premier sextet est démentie par le reste du poème, à commencer par la couleur rouge (elle est très souvent associée à la blessure, la

[439] Une référence à « Rage rage against the dying of the light » (1951) de Dylan Thomas ?

violence, avec une grande variété dans les armes employées), et l'adjectif « bleak ». À travers les majuscules, le ton est sarcastique pour reprendre la problématique de la distance, dont le soleil est le maître absolu. L'attribut du sujet « sun » est « bank messenger », doté de deux adjectifs : « universal », que nous avons déjà vu et « shining », qui souligne sa caractéristique d'émetteur de rayons. « Bank » connote l'analité du sujet, en lien avec l'argent. L'ironie du père « diplômé en perspective » est rendue encore plus cinglante par l'utilisation astucieuse du mot « honneur », antinomique de l'abjection.

Le soleil de « I Do Not Deny the Sun » (*PM*, p. 87) partage certaines de caractéristiques de G.S. Frame. La cruauté alliée à la sensiblerie « tearing seasons with his tongue / while maudlin snow ran down his cheeks » et, comme lui, il ne raconte pas ses rêves. On voit que l'agir incestueux se greffe sur le non-dit.

« Speke Philip Sparrow Speke » (*PM*, p. 2) : le poème original, de John Skelton (1463-1529), « Speke, Parrot, Speke », parle de l'inanité de toutes choses. La poète substitue un moineau au perroquet originel, mais ce sont tous les deux des oiseaux, images de l'enfant douée qui s'exprime par une activité artistique. La situation au début du jour est ressentie comme étant d'une grande simplicité, le soleil faisant fondre le miellat sur les feuilles à l'aube. Les signes de jeunesse sont : « the first light », « new » et « honeydew » qui comporte le mot « dew ». Et pourtant on parle de douleur et de disparition : « somebody cried and went away like the tide. » Ce « somebody » pourrait être une des sœurs noyées, car l'image de la poète est intacte, peut-être comme une tentation : « the cherry tree shines / with pink and red vines ». Les gens s'affairent pour ôter toute trace des miasmes du passé : « Soap people come and go / washing away the stale times' flow ». Le passé ne reviendra plus, les rails du tram ont disparu, comme dans « Dunedin Poem ». Et l'expression de nostalgie est élégiaque, proche du poème de Skelton : « O the waste, the time unstained, shifted in a week! » Il a suffi d'une semaine pour que le temps sans tache soit expédié ailleurs, dans l'inconscient. L'image suivante combine la mort et la beauté : « Pretty in the glacier your stiff white feathers ». S'agit-il d'un ange ? Et le poème se conclut sur une expression du XVIème siècle dont il est difficile de croire qu'elle n'est pas ironique : « and heap gramercy ». « Heap » veut dire « beaucoup » et « gramercy » est « grand merci » déformé.

Les brassicacées de « The Cabbages » (*PM*, p. 71) présentent l'image d'un gonflement : « the cabbage heart became / coarse, thick veined with the labour of growing. » Le poème explique que la tige demeure pour rappeler que les choux grandissent encore même lorsque leur

cœur a été coupé. Et c'est au soleil que les choux donnent leur cœur, compulsivement : « returned again and again / to the sun, as treasure. »

Dans « The Legend » (*GB*, p. 98), la poète marche dans une forêt et elle ne voit pas les animaux qu'elle cherche, en premier lieu des serpents, images du père (« copperheads, rattlesnakes »). Elle ne comprend pas la persistance de son désir : « not understanding my own persistent hopefulness ». Le calme ne fait que raviver les images sanglantes dans son esprit : « The blood in my head has licence to speak. » Elle laisse éclater sa colère contre les arbres-jeunes filles martyrisées qui continuent d'espérer : « Yet their hope is high / as high as the flames of their fiery leaves / I could strike them for their stupidity, their martyrdom, their patience. » Le soleil et sa violence sont présents, mais toujours comme en pointillés : « when noon sun drops in assorted shapes like broken yellow plates », et le soir : « sunlight shows in points like parking lights between the trees. » Le soleil est une présence constante : « the sun looking over my shoulder ». Que nous dit la poète sur cet espoir auquel elle doit renoncer ? La recherche est celle du trésor, auquel elle dit renoncer, car bien trop incriminant : « I will steer clear of treasure, rubies and bullion. / Not wanting the thing itself which is too hot to handle. » L'adjectif « hot » désigne en argot des marchandises volées qui prouvent la culpabilité de leur détenteur et connote le désir. Elle se contentera des photographies, « I'll take as leaves the sunburned negatives of innumerable killing snapshots blood-spilling in these mountains and valleys.» Mais quel est donc ce trésor trop brûlant ? La dernière strophe nous donne la clef : c'est au conte de fées qu'elle doit renoncer : « anger, anger / at the fairytale's dissolution. » Selon Bruno Bettelheim, le trésor dans les contes de fées, c'est la possibilité pour l'enfant de rompre le lien œdipien avec les parents, « to relinquish his infantile dependency wishes[440] », et de former une nouvelle alliance : « that which alone can take the sting out of the narrow limits of our time on this earth : forming a truly satisfying bond to another[441]. »

Dans « Winter » (*GB*, pp.124-125), la poète endure un hiver rigoureux qui semble symboliser une phase dépressive. Le questionnement est là : pourquoi ne se souvient-elle pas du printemps, ou des heureux hivers de son enfance ? La dernière strophe joue sur le contraste entre le froid des cadavres et leur incinération par le soleil :

> The dead are cold. The sun shines fiercely.
> The dead with ash-white faces lie in the furnace
> immune to the chemistry of flesh and metal
> unlocking preparing their new code of not-being, fusion and blossoming

[440] *The Uses of Enchantment*, *op. cit.*, Introduction, p. 11.
[441] *Ibid*., p. 10.

beyond and above recognition. Shine fiercely, sun,
but not so fiercely as to burn
the new and nameless.

L'image des corps dans la fournaise du crématorium prépare celle du soleil capable d'incinérer de petits êtres venant de naître, qui n'ont pas encore de nom, et celle de l'holocauste de *Intensive Care*.

Le poème « A Dream » (*GB*, p. 29) campe un univers héliocentriste : « a sun […] Ha ha he said, I am in the centre of things / but I shall not keep you warm for ever […] the sun lashed [at a cat] with a stick made of ice and covered in snow – Be off he said sharply. » Le soleil utilise une espèce de stalagtite gelée, image de l'hiver, avec laquelle il chasse la vie et son ton est coupant (« sharply »). Freud explicite « toutes les armes allongées et tranchantes » comme « voulant représenter le membre masculin.[442] » L'ambivalence est ici soulignée : le père est cruel, mais c'est aussi celui qui réchauffe, pour un temps limité.

Dans « Compass » (*GB*, p. 126), l'être narcissique est au centre de l'univers comme le compas qui trace un cercle autour de lui. La blessure est infligée par un élément doré, comme le soleil, et un élément argenté, comme la lune : « a golden compass lying / in a silver box that had cutting edges / and sliced through my finger. » La voix poétique demande : « would you rather pierce what you touch / putting out who knows what eyes of light […] I think I'd rather be the wide-open measured mouth of / the radius tasting every drop of distance. » Entre le rôle de bourreau capable de crever les yeux qui apportent la lumière de la connaissance (qui est l'exacte situation d'Œdipe) et celui de victime qui prend ses distances, Frame a choisi. L'image d'un point concentrique autour duquel tout tourne est présente également dans « The Treadmill » (*PM*, p. 51). Il s'agit d'un souvenir d'Ibiza (ce qui est confirmé dans « Letter from Lake Bomosen », *GB*, p. 108), un homme qui pique avec un aiguillon un cheval qui tourne en rond pour puiser l'eau : « I remember the sun, I remember the sun […], and man, blind man and his goad /with the chief indefinite article removed to make God. » Cette fois-ci l'arme piquante et pointue, le pénis / phallus est elle-même déifiée. L'aiguillon qui torture, c'est le pénis, incarnation de la puissance phallique. Les hommes s'arrogent (avec leur aiguillon / pénis) le droit d'être Dieu et de disposer des autres.

L'objet en orbite peut se trouver au périhélie, à portée de brûlure. « The Sun Speaks at Perihelion » (*PM*, p. 33) exprime la brûlure du soleil qui s'approche trop près. Le périhélie est

[442] *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 399.

le point le plus proche du soleil dans la trajectoire d'un objet céleste en orbite héliocentrique et dans l'hémisphère Sud, cela se produit à Noël. Le poème, reproduit ici dans son intégralité, se termine sur une assonance d'occlusives pénible à l'oreille :

> On the twelve Christmas days
> I thought my gift and your treasure
> would be my shining closest to earth.
> Why did spires gouge out my eyes,
> Why did the television crucifix
> Mingle my blood
> with dancing girls, the Truth Game
> and the crisscross quiz of Christ?

Comme souvent, on ne peut pas être sûr de qui parle, ce qui pose un problème d'attribution des différentes motions qui se décomposent ainsi : « your treasure » est probablement le trésor / la puissance du soleil-père et les pronoms possessifs de la première personne peuvent être attribués à une victime (« my blood ») : au lieu de recevoir le cadeau attendu (que l'on peut décrypter comme le rapprochement de l'amour : « my shining closest to earth »), les yeux de la victime, toujours conformément au mythe d'Œdipe, subissent une énucléation (« gouge out ») par des éléments à connotation religieuse (dans lesquels nous reconnaissons les prérogatives divines que s'arroge le père). Le sang de l'enfant se mêle aux différents mythes anciens (« dancing girls » : les contes des frères Grimm) et modernes (les jeux télévisés), faisant d'elle une victime expiatoire sur l'autel de la domination masculine. Nous trouvons donc simultanément dans ce poème le désir d'amour œdipien, la violence phallique du père et la punition par excellence de l'inceste, les yeux crevés.

Pour finir, examinons encore les images du premier poème intitulé « Dream » (*PM*, p. 51), qui ne mentionne pas le soleil expressément, mais son avatar, « Dieu » et des dents « noires » (« my teeth in black cases were black / like coffins »). Il est certain que la problématique dentaire chez Frame renvoie directement à un fait biographique : comme cela se faisait souvent à l'époque, elle dut se faire arracher toutes les dents. Dans ce poème, c'est l'excès de dattes qui a ostensiblement provoqué le délabrement des dents. Et pourtant, la double référence à un dieu lie cette perte au père. La poète demande : quel Dieu peut entendre des phénomènes silencieux, qui passent inaperçus ? L'interprétation des rêves, telle qu'elle est pratiquée dans la psychanalyse, montre que les dents reviennent avec une fréquence assez considérable et qu'elles constituent un symbole important pour traduire des éléments

psychologiques inconscients. René Allendy[443] termine son article en résumant ses remarques ainsi :

> Il nous semble que les phénomènes de la dentition présentent des rapports importants avec l'évolution des instincts, spécialement en ce qui concerne la transformation de la libido digestive, captative, introvertie, en libido sexuelle, oblative, extravertie, et l'origine du sadisme. Il y a donc lieu d'attacher une importance considérable à l'image de la chute des dents dans le symbolisme des rêves, du langage, des légendes, des associations d'idées. Il s'agit là d'une fuite devant les responsabilités ou des efforts à venir, d'un certain masochisme en rapport chez l'homme avec l'idée de punition, de castration, chez la femme avec les idées connexes d'accouchement et de viol[444].

De plus, le poème contient une expression qui nous fait rattacher cette perte des dents à la problématique incestueuse :

> I had eaten
> dates that stuck to my teeth; I had
> eaten time and hastened my own decay.

Le pourrissement des dents est directement corrélé au fait d'avoir « mangé le temps », image qui exprime l'écrasement des générations que produit l'inceste.

4.7. La diachronie du soleil

Dans *Owls Do Cry* (1957), Daphne dit : « even the sun travels from dark to dark and I am not the sun ». Au début du parcours framien, il semble impossible à la victime de devenir un soleil. Et pourtant, Frame, dans une interview célèbre en 1970, a dit : « I see things in an imaginary light, which is a bright light, without shade – a kind of inward sun[445]. » On dirait donc que finalement, la fille a avalé le père. Le soleil / père / Dieu a été intériorisé, la fonction de sujet est assumée grâce à cette introjection. Le symbole du soleil, en plus de sa synchronie poétique, possède une diachronie narrative. Comment ce retournement s'est-il produit ? Que raconte-t-il ? C'est grâce au symbole du soleil que nous pouvons suivre l'évolution psychique du rapport que Frame entretient avec la figure paternelle, en le suivant chronologiquement dans les romans et poèmes successifs.

Dans *Faces in the Water* (1961), notons en premier lieu le nom des hôpitaux : « Sunnyside », qui inclut le soleil, et « Cliffhaven », un rapprochement saisissant entre le danger de mort et le « hâvre » trompeur, donnant à penser que la mort pourrait être un refuge. La narratrice, enfermée dans l'hôpital psychiatrique, rêve du monde extérieur. Ce passage est

[443] Psychanalyste et amant d'Anaïs Nin.
[444] René Allendy, « Éléments affectifs en rapport avec la dentition ».
[445] *NZ Listener*, 27 juillet 1970.

une sorte de concentré des symboles framiens. Nous faisons ressortir en gras l'isotopie framienne :

> The prospect of the world terrified me: a **morass** of despair violence death with a **thin layer** of glass spread upon the **surface**, where Love, a tiny crab with pincers and rainbow **shell** walked delicately ever **sideways** but getting **nowhere** while the **sun** – like one of those woolly **balls** we made at occupational therapy by **winding** orange wool on a **circle** of cardboard – rose higher in the **sky** its tassels dropping with **flame** threatening every moment to **melt** the precarious highway of glass. (*FW*, p. 30)

Le marécage intérieur n'est séparé du monde que par une fine couche (un pare-excitation dirait Freud) aussi fragile que du verre. Le crabe « amour » est bien armé de pinces et d'une carapace, mais il se déplace latéralement, et n'arrive nulle part. Des oppositions irréconciliables sont au centre de l'image du père. Le père-soleil exprime la puissance et la crainte provoquée par sa capacité de destruction. En parallèle est maintenu le désir œdipien impossible, auquel il semble également impossible de renoncer entièrement, parce que le père omniprésent et torturant est aussi le père qui a donné le code de l'amour à sa fille, indissolublement enchaînée à son Œdipe par ses manœuvres incestuelles. Le soleil et l'orange ont partie liée : « while the sun – like one of those woolly balls we made at occupational therapy by winding orange wool on a circle of cardboard. » Les flammes du soleil menacent de dissoudre les contours du corps, en les faisant fondre par sa chaleur. Un peu plus loin, la narratrice essaie de trouver la paix par le pardon : « I try to make a history-book treaty with the sun […] it is hard to communicate forgiveness. In the morning, the sun breathes lemon vapour on the lawn and the planks in the park fence are stained with the dampness of the night. Is the sun, the boiler house, a secret crematorium? » (*FW*, p. 178). L'image du soleil provoquant l'humidité (sur une clôture, assimilable à une barrière) pourrait se rattacher à l'excitation sexuelle féminine.

Dans *The Edge of the Alphabet* (1962), le père n'est pas explicitement lié à la fille. Mais on peut trouver les détours framiens habituels pour faire ce lien. Le père se cache dans une phrase de Thora qui s'adresse à Zoe : « Day and night, Zoe, I have walked in the market among the crowds and the cries 'Lovely oranges, Lovely oranges', while the night papers exhort 'Crucify, Crucify'» (*EA*, p. 98). L'alternance du jour et de la nuit inscrit l'épisode dans l'imaginaire incestueux. Les oranges signifient le père, étant un avatar du soleil. La nuit, elle, contient une souffrance christique. La voix narrative s'adresse au frère, qui est la co-victime du père : « I will say you lived in a half world, a microscopic place of bitten oranges like blighted sunfall (*ODC*, p. 70). Ce qui s'exprime ici c'est la perte de vie ; la réduction à un monde minuscule d'une sorte de déchéance du pouvoir masculin (« blighted sunfall »).

Dans *Scented Gardens for the Blind* (1963), Vera dit : « putting out my hand I would feel for the wall or the table or some other article of furniture and touch it, and a warmth I never knew belonged to such objects would flow into my fingers and along my arm, through my whole body : a sun-colored light invading at all costs » (*SGB*, p 19). Vera parle du crime perpétré par le soleil, qui est un membre de sa famille, avec un sentiment d'abjection, se sentant réduite à un paillasson :

> The sun's bright today, isn't it nice in the sun, I realized that it wasn't anymore my visiting relation, that I could not care anymore whether it wiped its yellow feet on the front door mat – how could I care when its only entry now was illegal and secret, with murder done, guilt endured, and that great acre of blood surging. (*SGB*, p. 20-1)

Mais plus loin, elle affirme être capable de se rendre opaque au regard paternel : « but my darkness is one in which the sun may not spy. » Nous retrouvons le caractère invasif du soleil qui transperce, avec cette fois l'affirmation d'une intériorité qu'il ne peut envahir.

Le nom que l'autrice ne peut faire prononcer à son personnage apparait dans *A State of Siege* sous la seule forme possible, la forme symbolique : « Outside, the sun, enriching the day, spilled its cleaned grains of light, and the sea lay calm at last » (*SS*, p. 246). Malfred est morte, mais le soleil, pour sa part, luit tranquillement, et continue à « déborder ». Nous savons que le mot « grains » est associé à des liquides émis par des mâles (le liquide séché dans le mouchoir de Godfrey Rainbird). L'adjectif « cleaned » est troublant. Comme il s'agit de « cleaned » et pas de « clean », il pourrait s'expliquer par la catharsis dépurative de l'écriture. Le travail d'analyse et d'écriture a « nettoyé » l'action du soleil, qui peut donc « enrichir » le jour. Il s'agit là d'une synthèse remarquable, une sortie vers le haut de l'insupportable contradiction existant entre les mots « père » et « criminel ». Il s'agit pour elle d'accepter sa part d'ombre, que ce soit les sentiments œdipiens ou les souvenirs de l'inceste, de l'intégrer en elle-même, comme Malfred l'exprime dans l'image très parlante de la pliure : « The earliest, most vivid kind of writing that included the shadows of things seen, not separating object and shadow, not exposing the object to the striking down of the sun, but folding the shadow within the object itself » (*SS*, p. 166). Le processus mental est très clair. L'autrice refuse la dissociation (« separating ») de l'autre et de sa part d'ombre. (On pourrait remarquer que c'est ce qu'elle fait dans l'autobiographie, séparant trois images du père, et dans *Intensive Care*, quand Naomi parle à « First Dad ».) Elle refuse aussi la suppression totale de l'ombre (qui survient quand le soleil est à la verticale, à midi), ce qui pourrait être le déni : nier la part d'ombre de l'autre reviendrait à refouler tous les sentiments qu'elle génère en soi. L'autrice vise à atteindre une sorte d'acceptation, de réconciliation, entre l'autre (« the object ») et la part d'ombre qu'il

contient forcément. C'est nécessaire, car tout être humain a besoin d'introjecter un « père » bienveillant dans sa psyché, qui constituera son sur-moi. C'est l'opération mentale qu'elle accomplit quand elle prend la pierre dans sa main et qu'elle ressent les prémices de la chaleur du soleil : « Yet she held it fast in her hand until it seemed that it lost its chill and grew warm, with promise of sun » (*SS*, p. 246). On pourrait donc considérer ce roman comme la tentative psychique de Frame de se constituer sa propre unité intérieure, en acceptant son besoin d'aimer, qui passe par ses sentiments œdipiens. Elle accepte aussi la part d'ombre de son père, tyran domestique, générateur d'un climat incestuel et probablement père incestueux, mais irréductiblement père.

Malfred cherche la paix et la liberté. Elle pensait les avoir acquises à la mort de sa mère, mais ses tourments (regrets, désirs) lui montrent que la vraie prison est celle de sa psyché. La culpabilité qui la ronge pourrait être celle d'avoir aimé son père-bourreau, avec son corps et ses pensées, comme le dit le roman. Finalement, tous ses efforts pour éloigner ce tourment sont vains. Même renoncer à l'amour d'un homme pour se consacrer à l'amour d'un paysage, rien ne sert de rien : « I, Malfred Signal, may be regarded as a promiscuous, even as an adulterous woman, to lie so with the landscape of my country » (*SS*, p. 239). Que ce soit l'illustration de l'angoisse par différentes images de béance, ou les différentes façons de considérer la sexualité, entre panique et désir, aucune solution psychique n'est concluante. On peut même se demander si ce désir d'aimer les éléments naturels ne serait pas encore une facette du complexe d'Œdipe, puisque l'image du père est le soleil. A la fin du roman, il ne reste que la fixité du soleil dans le ciel, immuable et indépassable. Ayant crié à l'aide, dénoncé les prédateurs sexuels (les renards) et s'étant arrêtée avant le dévoilement du nom du coupable, il ne reste plus à la voix narrative qu'à constater la réalité de l'ordre naturel des choses. Peut-on parler d'échec quand ce qui se dégage de la fin du roman est une sorte de sagesse, d'acceptation stoïque et déculpabilisante du sort réservé aux affects humains ? L'ombre est pliée dans l'objet, le mauvais et le bon sont intégrés au conscient. La voix narrative dit clairement qu'elle refuse la culpabilité : « I need not be made the scapegoat for the knocking, breaking and entering, escaping, the final encircling freedom! » (*SS*, p. 240). Quel est ce cercle autour de sa liberté ? Il ne reste que cette vérité éternelle d'une présence paternelle indépassable, égrenant les particules nettoyées du Vrai.

Dans *Mona Minim and the Smell of the Sun*, la figure paternelle du soleil est une force verticale d'une rare violence, le soleil exerçant une succion, aspirant le liquide des yeux pour l'aveugler. La petite fourmi sortant du nid pour la première fois s'interroge : « Is this the sun striking me? Mona asked, is this the sunlight trying to topple me over every few steps I take

and sucking my eyes into the big fire to blind them? » (*MMSS*, p. 14). Le soleil est associé à quelqu'un qui frappe violemment : « hitting her over the head » (*MMSS*, p. 17). Il est lié aux activités sexuelles (présentes dans « topple over »), puisque le vol nuptial de la jeune princesse consiste à « connaitre l'odeur du soleil ». En attendant, il est déjà dans la chambre à coucher de la princesse, sous la forme faussement innocente d'un couvre-lit: « the pretty sun-flower coverlet over her where she lay in bed » (*MMSS*, p. 27).

Intensive Care parait en 1970, la même année que l'interview dans laquelle Frame affirme l'existence en elle d'un soleil intérieur. Ce roman se termine dans l'apothéose apocalyptique d'un monde ravagé par les flammes, un immense bûcher funéraire : « the fires were not of leaves but of people » (*IC*, p. 334). Il y a trop de corps, on ne peut plus les enterrer ou les transformer dans les usines des Taeri Plains, il faut les brûler. Même les bourreaux ne sont pas à l'abri d'un retour de flamme : « not sure to speak ironically, which way the wind was blowing » (*IC*, p. 332). La puissance masculine de destruction culmine dans cet holocauste, qui est celui d'une deuxième Shoah. Il semblerait que ce roman opère la catharsis finale de l'inceste. Sa dernière phrase est une litote typiquement framienne : « I am not a literary man. I just wanted to describe the time of the fires in Waipori city » (*IC*, p. 342). Ce qui est extraordinaire, c'est le message caché, adressé à son psychiatre, le Dr Cawley, qui déclarait, quand Frame lui faisait lire ses textes : « I'm not a literary chap, you know » (*A*, p. 459). C'est comme si quelqu'un disait qu'il n'avait pas d'yeux pour voir.

Les poèmes de *The Goose Bath* ont été écrits à distance du traumatisme. Étudions deux poèmes qui permettent de mesurer le chemin parcouru, et qui de plus, illustrent la permutabilité des concepts, permutabilité présente dans les psychismes traumatisés, explicitée par Eric Calamote[446]. Dans « A Dream » (*GB*, p. 29), la poète rêve d'un soleil assis sur un muret à la manière de Humpty Dumpty et sa nocivité est associée à la glace. Un chat porte sur la figure les stigmates de l'agression qu'il a subie :

> Just then a black cat with its face burned
> walked slowly and delicately along the wall.
> The sun lashed at it with a stick covered with snow.
> Be off he said sharply.
>
> I woke then and it was morning,
> with a bird-note falling down and down
> like a long long sigh of surprise.

[446] *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles, op. cit.*

Ce poème, et tous les autres du même titre, nous montrent l'intrication entre le rêve, et donc l'inconscient, et les images du code poétique framien, dont on peut donc dire qu'il parle la langue de l'inconscient. La surprise que l'oiseau exprime à la fin de ce poème pourrait bien avoir été provoquée par la persistance à des années de distance de la figure paternelle, et des sévices qu'elle infligea. Dans « Icicles » (*GB*, p. 53), la poète observe des stalactites de glace accrochées à son toit, qui semblent indestructibles, comme l'arme brandie par le soleil dans le poème précédent, mais seulement jusque vers dix heures du matin :

> – the icicles weeping away their inborn tears,
> And, if they only knew it, their identity.

Cette distance avec le traumatisme est à nouveau très claire dans le titre de « A Journey » (*GB*, p. 78) :

> Yes. We will sleep together.
> We will mix juices to put out the fire,
> arrive at the Poles
> from the Equator
> without a scar,
> with only a handful
> of unidentified
> ashes.

Le poème commence pour une fois par un « oui » franc et direct, un « oui » à l'amour et au mélange des sécrétions qu'il implique, humidité dont la voix narrative nous dit qu'il éteindra le feu, image du père. Il semble possible de dépasser l'expérience incestueuse. Le pronom inclusif « we » prend la place de la séparation si souvent opérée dans *The Pocket Mirror* entre un « I » qui dialogue avec un « you », le mettant en accusation. Le voyage est celui d'une relation sexuelle inversant l'image du froid, associé le plus souvent à la mort et aux brutalités, les étendues gelées du pôle étant cette fois une destination désirée, une accalmie consécutive à la chaleur de la passion physique. Les méfaits du soleil se réduiraient alors à une pincée de cendres, qui plus est ayant perdu leur identité (« unidentified ashes ») : il n'a plus de nom, et donc plus d'existence.

Le serviteur, avatar de l'Émissaire, réapparait dans « The Bloodless Dead » (*GB*, p. 163) et il munit la poète d'une image fort plaisante du soleil, pour lui donner des forces dans son entreprise d'écriture, pour aller à la rencontre des morts vidés de leur sang. La poète est couchée dans une chambre inconnue et au matin, elle passe sa main sur la tablette de la fenêtre[447], et la

[447] C'est l'endroit où se poste généralement l'avatar du psychiatre, voir la partie « Les psychiatres dans la fiction ».

peau de tout son corps se détache (« peeled away like paper »). Une femme entre et lui dit : « – you'll never see your own blood. / You'll never get in / beyond your own skin. » Elle convoque ensuite le serviteur :

> The servant entered. He put shoes on my feet, combed my wet hair,
> gave me a notebook and pencil and a paper bag with one round golden
> biscuit in it.

Pour apprécier le chemin parcouru par l'image du soleil, faisons un bond jusqu'au pénultième roman, car nous le retrouvons, d'une façon très astucieuse et dissimulée, par un jeu d'échos très sophistiqué, dans *Living in the Maniototo*. Quand Mavis entre dans la maison de Berkeley, le porte-clef se met à luire d'une façon très insolite : «The Mexican medallion on the key ring glinted, not in sunlight, for there was no sun on that day but in its own sparkle as I opened the heavy redwood door » (*LM*, p. 117). Notons que la narratrice ouvre cette fois la porte elle-même (plus besoin de serrurier), et qu'il s'agit d'une porte en bois de séquoia, un arbre qui est un géant en termes de taille et de longévité. Nous apprenons plus loin que le médaillon accroché au trousseau de clefs est la réplique d'un cadran solaire mexicain : « the replica of a giant sundial near Mexico City » (*LM*, p. 134). Ce n'est plus le Père qui dispense la force, celle-ci vient de l'acte d'écriture qui sera accompli dans la maison, symbole du psychisme restauré de l'autrice. Il est significatif que son symbole soit accroché à une clef, qui ouvre la porte de cette maison. Le porte-clef est certes une réplique d'un « géant », le psychiatre, sur lequel a été transféré la force paternelle, mais il possède sa propre force.

5. La mère

La mère n'est pas une simple spectatrice, ou même complice par passivité. La mère est indissolublement mêlée au père par les images, scellant la co-responsabilité du couple parental. Elle parle du fond de sa tombe en utilisant l'image de la colonne vertébrale qui figure dans la méditation érotique de Malfred quand elle pensait aux montagnes de son père qui lui feraient un collier : « My spine has crumbled away now. The only backbones left are the mountains and the stones » (*SS*, p. 201). La mère est donc intégrée aux montagnes, symboles du père, qui font un collier à la fille : nous avons ici aussi un exemple d'une famille dont les membres sont imbriqués les uns dans les autres, typique d'un terreau incestuel. Dans ce roman, les figures parentales semblent bien plus enchevêtrées les unes aux autres que dans les romans suivants. La mère est même symboliquement identifiée au père dans son pouvoir d'absorption et de

succion : « Even my own being here in this room is not safe from her greed. She is like the sun leaning for sight of a mountain lake to suck up its darkness and shining water » (*SS*, p. 195).

Le père et la mère sont également indissolublement liés dans le complexe d'Œdipe. Freud parle d'un complexe préœdipien, période dans laquelle domine l'attachement à la mère, et qui est plus facilement repérable chez la fille car elle va ensuite transférer son amour sur son père. L'amour préœdipien est donc chez elle plus important, plus long, plus complexe que chez le garçon. Lacan suit Klein en admettant la présence du phallus à ce stade (désir de la mère) qui organise précocement le triangle oedipien. On peut donc rattacher cette phase au complexe central et l'appeler « stade précoce de l'Œdipe. »

5.1. Submersions maternelles

L'association avec l'élément liquide par excellence dans la poésie de Frame, c'est la mère, descendante d'une longue lignée de femmes. Le poème « Child » (*GB*, p. 33) en montre la continuité :

> on a heaving relative sea
> of aunt and cousin and big enfolding wave of mother
> Down to small wave of me.

Cet élément est à la fois regretté, comme l'est la sécurité dans le liquide amniotique *in utero*, et redouté, par l'image de l'étouffement. Rappelons que l'autobiographie commence par le séjour intra-utérin. Comme l'a remarqué Claire Bazin, qui rapproche les sonorités françaises[448], le symbole de la mère est la mer. Frame décrit le voyage de sa vie comme un cours d'eau qui se souvient, et se languit éternellement de la mer : « [it] stagnates; is forced underground; retraces old paths; becomes a whirlpool – a corny metaphor for the state of adulthood – and always there is knowledge of the *unknown sea* » (*JFHOW*, p. 124).

La mère est assimilée à la mer dans « Summer », qui est composé de deux quatrains (*PM*, p. 37). Dans le premier, elle est la mère / mer nourricière :

> At midday then the sweltering mother
> bedded in wheat and wharves rose
> to give food
> gold sea and salt bread to the city.

[448] *Janet Frame, op. cit.*

Et c'est de la poche de son tablier bleu qu'elle tire une orange, dont elle fait gicler le jus dans la bouche de l'enfant. Peut-on y voir le signe de sa participation aux manœuvres incestuelles ? Notons la présence de l'instrument coupant :

> Deep from her blue apron pocket
> she drew a ripe orange to slice
> and squirt light
> – your mouth was stained with the sun.

Ce geste rappelle celui de la mère envoyant une giclée de lait dans la bouche de ses enfants dans l'autobiographie. L'amalgame du couple père / mère est ici frappante. Le sentiment d'étouffer provient d'une condensation entre l'imago maternelle et l'imago paternelle.

Etudions en détail le réseau de métaphores que l'autrice tisse pour décrire la façon dont sa mère, mer engloutie dans d'autres mers, « disparait » purement et simplement par submersion. Cette disparition est double. Elle est tout d'abord due à son absorption, au sens propre, dans les tâches ménagères :

> Mother in a constant state of family immersion, even to the material evidence of the wet patch in front of her dress where she leaned over the sink […], immersion so deep that it achieved the opposite effect of making her seem to be seldom at home in the present tense, or like an unreal person with her real self washed away. (*A*, pp. 4-5)

Cette absence provient en fait d'une autre absorption. Frame nous décrit une mère absente de l'ici et du maintenant. La mère est en exil d'un ailleurs auquel ses enfants n'ont pas accès : « Mother, a rememberer and talker, partly exiled from her family through her marriage out of the Christadelphian faith, and her distance from Malborough, remembering her past as an exile remembers her homeland » (*A*, p. 4). Freud dit que les hystériques souffrent de réminiscences[449] : les névrosés sont dépendants d'affects passés, qui pèsent sur leurs vies. Dans la lignée maternelle, il est possible de remonter à la relation de Lottie avec sa propre mère, Grandma Godfrey. Lottie s'échappe de ses conditions de vie misérables par la reconstruction d'un ailleurs qui est un passé dont Frame nous indique clairement qu'il s'agit d'une illusion : Lottie, portée aux nues par sa fille, se charge de démonter l'illusion car cette grand-mère est bien loin d'être la femme merveilleuse à laquelle Lottie veut croire : « she was just like all the mothers around, […] those that whipped and shouted and wouldn't let anyone walk over their clean polished floors » (*A*, p. 65). Cette fausse croyance repose sur un besoin désespéré de

[449] Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*.

justifier son esclavage domestique, au nom de ce que Frame pense être un mythe, l'amour maternel.

Frame détaille les conséquences de cette immersion névrotique dans le passé, qui menace de submerger ses propres enfants :

> Perhaps we were jealous of the space that another world and another time occupied in our mother's life; and although, perhaps fearing immersion in this foreign world, we struggled to escape, we were haunted by her tales of the Guards, the Heberleys, Dieffenbach, shipwrecks in the Sounds, life in Waikawa Road, and down the Maori pas, family life at the Godfreys, remembered as paradisal. (*A*, p. 5)

Par l'image de l'immersion, l'étiologie œdipienne des dysfonctionnements de la famille est clairement établie. La mère souffrait de la même pathologie des limites que sa fille. Nous pouvons suivre les associations mentales de Frame car la métaphore, commencée avec la polysémie du mot « sink », se continue dans l'image du naufrage, qui engloutit la mère. Deux tableaux sont suspendus dans le couloir de la maison familiale : un tableau de naufrage en mer voisine avec un tableau montrant une mère sur son lit de mort, et ces deux tableaux font partie de l'héritage que Grandma Godfrey laissa à Lottie. Ce thème réapparait dans les poèmes que déclame la mère : « There were other poems that Mother had not composed herself – tales of shipwreck, of tidal waves: 'High tide on the coast of Lincolnshire', 'Come up, Whitefoot, come up Lightfoot, Jetty to the milking shed…' Well, we knew about cows and we knew about floods » (*A*, p. 13). L'association avec la vache peut sembler étrange, mais s'éclairera plus loin dans notre travail. La transmission de la pathologie des limites est donc établie sur trois générations.

Dans *A State of Siege*, dans la seule scène qui campe Malfred en train de peindre, celle-ci utilise comme peinture la lanoline dont elle oignait le corps de sa mère, et peint la mer. Le vocabulaire mêle les connotations sexuelles à la mort : « there was no foam on the real sea like that which frothed its creamy sweetness smelling of death […]. The lanolin blossomed[450] as death had blossomed in the last hour of old Mrs Signal » (*SS*, p. 59). Quand elle regarde son tableau terminé, Malfred remarque : « there are no people in my painting. No one could make out in the foam of lanolin the arm of someone being drawn under by the waves. Not even the bereaved mockingbird in search of its love could find it fluttering in this storm of lanolin » (*SS*, p. 60). La mer / mère submerge donc tout, les êtres (Frame se réfère au tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, *La Chute d'Icare*), comme les sentiments (l'oiseau, symbole de la femme, cherche

[450] Les fleurs représentent le désir féminin dans *The Rainbirds*.

son amour englouti par les flots). La mère est symboliquement identifiée au père dans son pouvoir d'aspiration : « Even my own being here in this room is not safe from her greed. She is like the sun leaning for sight of a mountain lake to suck up its darkness and shining water » (*SS*, p. 195).

« Skid Row No-Hoper » (*PM*, pp. 100-103), comme le titre l'indique, décrit les perspectives (nulles) et les pensées (désespérées) d'une marginale, dont on peut penser qu'elle incarne l'état d'esprit de Frame, qui se tint toujours « en marge » de la société humaine. Son prénom, sur lequel le poème insiste, « Brandy Blue », peut prêter à de multiples interprétations : les initiales forment « Baby », « Brandy » peut se rattacher au père par le mot « brand », dérivé de « firebrand » et « blue » peut représenter la mère / mer. C'est au final un nom très plausible pour une fille des rues. Brandy Blue se souvient de l'utérus maternel, vit la naissance comme une violence et sait que le monde qui l'attend sera maltraitant. La conclusion est sans appel : « tomb is womb and womb is tomb. » Le poème contient une description frappante de la vie *in utero* : « her eye was a fish that could swallow me […] for I was a fish swimming in her wish / in a bowl of flesh / on blood–weed fed. » On peut rapprocher ce cordon-plante de la tige de « Sunday Morning » (*PM*, p.7) :

> my pleasure on Sundays […]
> to trace the green stalk
> to its root in the sea
> then say as the tentacles
> take hold and I drown, the oxygen of silence withheld –
> salt water is poetry.

L'ironie de « my pleasure » rappelle celle de « heap gramercy ». L'image est celle de l'élément liquide, qui, par le biais d'un cordon naturel (vert), viendrait ravir la fille et l'étouffer dans l'élément liquide maternel.

Dans *Faces in the Water*, l'image de la mère est fuyante, comme si elle était un recours qui se dérobe sans cesse. Tout d'abord, l'image de la mère / vache[451] est présente ici aussi, à cause de ces grandes mamelles dispensatrices de lait : « taking out her floppy titties to feed the baby and sometimes giving me a taste or squeezing a jet of Beauty's milk into my mouth. So which was Beauty and which was my mother and which was Sister Bridge? » (*FW*, p. 153). La confusion, ou pourrait-on dire le transfert, opère également entre la mère et l'infirmière. Sa tentative d'entrer dans le ventre de cette dernière est une demande de protection vouée à l'échec : « rushing at her and thumping her soft belly, knocking, like a demand to be let in out

[451] Voir notre chapitre L'imago maternelle, la peau d'une vache.

of the dark, to seek shelter from the special storm cloud which hung over me dispensing a significance of private rain » (*FW*, pp. 154-5). Ni la mère, ni l'infirmière ne seront des refuges sûrs. Retourner dans l'utérus maternel est un souhait impossible, qui se trouve dans les exemples donnés par Joyce McDougall : « the impossibility of being one with the mother[452]. »

5.2. L'aveuglement maternel

Comment une victime peut-elle se faire entendre ? Mentionnons tout d'abord la surdité du monde, thème bien moins présent dans l'œuvre framienne que la cécité. On la trouve par exemple dans le recueil *Snowman, Snowman: Fables and Fantasies*, dans la nouvelle « The Terrible Screaming » : les habitants d'une ville où retentit sans cesse un cri déchirant sont tout à fait capables de n'y prêter aucune attention et de vivre comme si rien ne se passait. Dans *L'intérimaire,* la narratrice de Brigitte Lozerec'h écrit un livre qui dénonce les incestes dont elle est victime, dont le titre est *Et si j'avais crié ?* Elle s'imagine poussant « un cri strident, ininterrompu […] culbutant [s]a famille sens dessus dessous[453] ». Dans « The Mythmaker's Office », Frame décrit une société dans laquelle on essaie d'interdire aux gens de parler du soleil. L'incipit en est : « 'The sun', they said, 'is unmentionable. You must never refer to it.' » (*SSFF*, p. 125). Quand l'interdiction n'est pas respectée, le faiseur de mythes interdit de mentionner la mort. Le soleil, lui, continue ses ravages.

L'indifférence est un grand facteur d'aveuglement. Dans « The Pleasures of Arithmetic », la narratrice voit de sa chambre dix pièces dans lesquelles dix personnes regardent dix téléviseurs. « Multiply replenish the earth with thoughts while the deep freeze control kills quietly » (*SSFF*, p. 132). Le pire semble être le déni pur et simple, pour ne pas voir : dans « They Never Looked Back », un couple estime avoir une vie de rêve, se déclarent très heureux dans chaque situation de la vie, puisqu'ils en changent quand ils n'en sont plus contents, changeant de métier et de maison. Le fait que leur deuxième fille ait un problème médical ne les empêche pas de déménager loin d'un hôpital. Les pleurs de l'enfant dérangent la mère. Un jour, quand elle doit écailler un poisson elle-même, alors que d'habitude elle le recevait en filets, elle ressent pour la première fois des sentiments négatifs : « she had a sick feeling of failure and shallowness that she could not explain and longed to be rid of » (*DD*[454], p. 280). Le déni reprend le dessus : « By evening, all was well again. Deanna had bathed herself and the

[452] *Theaters of the Mind*, *op. cit.*, p. 9.
[453] Brigitte Lozerec'h, *L'intérimaire*, p. 222.
[454] Cette nouvelle se trouve avec quatre autres dans la compilation *The Daylight and the Dust*, avec la mention « Uncollected Stories ».

children and had changed to a special screen-printed dress » (*DD*, p. 281). Une robe couleur d'écran, cela ne peut pas être plus clair.

Nous l'avons vu, c'est la soumission de Lottie Frame à la puissance masculine qui permet à celle-ci de se donner libre cours. C'est également cette soumission qui explique son aveuglement névrotique. L'utérus, lieu de la vie amphibie, est le lieu obscur par excellence, dans lequel règne la confusion. Dans *Scented Gardens for the Blind*, Vera alternativement affirme et nie sa cécité, qui est tout d'abord inamovible temporellement et ensuite un non-événement : « I was blind, I am blind » (*SGB*, p. 23), et au paragraphe suivant : « I was never blind ». Le titre de ce roman pourrait résumer l'entreprise framienne : puisque le monde est aveugle, il faut choisir d'autres canaux pour lui apporter les informations. Frame décrit encore une autre sorte de communication entre les êtres, au-delà de la vue. Il s'agit d'une sorte de communication vibratoire. La seule action dont on peut dire que Vera se rende coupable est la noyade de chatons, racontée page 76. Celle-ci est tout d'abord présentée sans agent, sous la forme passive : « a wheat sack of new kittens had been drowned ». Puis, le coupable apparait anonymement : « and their tiny, terrible struggling had shot like an electric current through the confusion of muddy water and up the arm of the person who had tied the stone ». La révélation est très progressive, car on apprend ensuite qu'il s'agit d'une femme grâce au pronom possessif : « and the culprit had not been able to brush away the current; it penetrated her body and made her heart beat with fear and pity ». Le paragraphe s'achève sur une phrase détachée : « I was the culprit ». Vera est donc montrée comme coupable de la noyade des chatons, acte qu'elle accomplit alors que son cœur avait bel et bien ressenti le courant électrique de la lutte minuscule de ces jeunes êtres.

Le poème « Martha's Vineyard » (*GB*, p. 101-102), met en jeu les principaux symboles framiens. La poète regarde la mer par sa fenêtre, ce qui donne le cadre de son moi comme point de vue. Le soleil et la lune fonctionnent de concert, dans une image de débordement : « Sun and moon treading the seaflow / brimming into goblets of coast ». Une image de la jeune fille morte-vivante peut être contemplée. Le vent envoie du sable dans les yeux, rendant les gens doublement aveugles, et sourds de surcroit : « Who will bother to listen to your sand? A wind gift only / to double-blind the blind eyes. » En effet, les gens sont aveuglés par leurs névroses, symbolisées par un brouillard, qui vient de la mer / mère : « the web of the everlasting sea-mist. » Après une description idyllique des bonheurs d'un enfant à la plage, nous pouvons inférer que l'enfant voit une baleine blanche dans un nuage, « white whale and cloud » et abruptement, il y a un déni parental : « Adults turn their heads to say No / it never happened. »

C'est le déni de l'imagination, de la subjectivité, et nous rappelle les différentes (dé) négations émaillant les romans, qui sont autant de dénégations de l'inceste. Le poème se termine par le soleil brillant à travers les herbes et la révélation d'un état de guerre lointain : « the skin of the sky stripped by lightening / the Atlantic at war in a far-off age of thunder. »

L'aveuglement névrotique de la mère se reflète dans « A Simple Memory of a Poet, a Memory Shuffled Face Upward » (*GB*, p. 34). Dans l'autobiographie, la mère admire la poétesse Mary Ellen Blair, car ses œuvres sont publiées, et explique son génie par le fait qu'elle soit partiellement aveugle. La poétesse est présentée avec une image qui incorpore la mère : « She wore dark glasses like eclipses of the moon ». Cette mention des lunettes noires comme éclipses de lune est répétée encore trois fois dans le poème. La mère est également associée à la mer, « salt thorn bushes », à la lactation, « a neighbourhood dairy » et au remplissage, « a filling station. »

L'image de la mère développée tout au long de *A State of Siege* est celle d'un arbre qui cache la vue : « my mother, the tree in the garden that blocked my view » (*SS*, p. 40). La mère est comme une sorte de paravent entre l'enfant et le monde, qui est un obstacle vers l'acquisition d'une vision plus « vraie ». « Her mother's death, though it set the View free, also left a hollow in the earth, where the familiar tooth or tree stump had been removed, and where it was now too late for any object to grow » (*SS*, p. 40) : la perte de l'objet maternel empêche la fille de reporter son amour sur d'autres objets. L'aveuglement se transmet également de mère en fille. Il y a aussi un arbre devant une fenêtre dans *Intensive Care*, qui bloque la vue, et qu'on finit par déraciner. La métaphore se poursuit. La mère est donc, même dans la mort, irremplaçable et potentiellement dangereuse : une fois déraciné, l'arbre laisse un dangereux trou béant : des enfants peuvent tomber dans ce trou recouvert d'herbes et se tuer.

6. La fille

6.1. La poupée désarticulée

L'identification de l'enfant incestée à une poupée est des plus classiques, puisque cette métaphore exprime à la fois le féminin et l'impuissance totale, le statut d'objet par excellence. C'est un ressenti partagé par beaucoup de victimes, comme par exemple Lise Bolduc, qui a écrit avec Christian Bédard *La poupée aux yeux crevés*. La passivité intrinsèque à l'image de la poupée s'accompagne le plus souvient de sévices, et en particulier celui du démembrement. C'est le cas dans *The Bluest Eye*, de Toni Morrison, roman dans lequel le motif de la poupée

est fortement présent pour montrer la soumission d'une petite fille noire, Pecola (dont le nom, homophone de « piccola » souligne la vulnérabilité), aux stéréotypes de beauté favorisant les blondes aux yeux bleus. Elle est l'image même de la victime, étant par ailleurs une enfant incestée. Le contraste est grand avec son amie Claudia qui se révolte contre cette tyrannie des standards de beauté, et qui s'en prend à la fois aux poupées et aux petites filles blanches qui leur ressemblent. Cette révolte est racontée dans un vocabulaire très psychanalytique, ce qui fait penser qu'elle dénonce non seulement la soumission raciale, mais également la soumission de l'enfant incestée :

> I destroyed white baby dolls.
> But the dismembering of dolls was not the true horror. The truly horrifying thing was the transference of the same impulses to little white girls. The indifference with which I could have axed them was shaken only by my desire to do so[455].

Des poupées sont éparpillées dans toute l'œuvre de Frame, surgissant au détour d'une description ou d'une comparaison. Dans l'autobiographie, Janet et ses sœurs jouent des scénarios amoureux avec des poupées aux jambes collées. Cette image synthétise le drame de la fille incestée, qui est passive comme une poupée tout en signifiant son refus intérieur par ses jambes collées, dans le but d'éviter la pénétration. Dans *Intensive Care*, c'est Milly elle-même qui se transforme en poupée aux jambes collées : « I glued my legs together and crayoned my eyebrows and eyelashes and the big white clouds in the sky scattered and broke in pieces like curds and whey sprinkled with blue and gold sugar and my future was decided » (*IC*, p. 237). Ce sont les nuages dans le ciel, comme un oracle, qui présagent de la fragmentation à venir. L'avenir, pour elle, est d'être déclarée non humaine, tuée et brûlée. On peut voir là l'impuissance de l'enfant incestée, qui dans la vie de Frame se poursuit implacablement : les autres décident de son avenir, que ce soit le professorat ou l'enfermement et l'annihilation par lobotomie dans un hôpital psychiatrique. La passivité des deux dernières situations est un corollaire de l'empreinte psychique de la première. On note bien que c'est la jeune fille elle-même qui opère la transformation en poupée en se dessinant des sourcils et des cils de femme, ce qui est la marque d'une culpabilité inéradicable, celle de se sentir responsable de la séduction. On sait pourquoi : le bourreau arrive à provoquer la participation active de la victime, joue sur son désir de devenir femme. L'image de la poupée aux jambes collées s'inscrit en faux contre cette responsabilité que l'on veut faire endosser à l'enfant : la fillette se laisse faire comme une

[455] Toni Morrison, *The Bluest Eye*, p. 20.

poupée et sa seule défense est une défense passive, celle de coller ses jambes l'une contre l'autre.

Dans *The Edge of the Alphabet*, Toby décrit les poupées démembrées de ses sœurs dans une phrase presque sans ponctuation : « My sisters had dolls blushed pink with hollow bellies and patent belly buttons and limbs held by a knot of elastic, and the house was littered with amputations lying in corners by spider's webs » (*EA*, p. 5). Zita, dans *Living in the Maniototo* se complaît dans la passivité : « She found it not too unpleasant to be possessed like a human doll » (*LM*, p. 216). En revanche, dans *The Rainbirds*, la poupée est une séductrice œdipienne. La poupée de Teena est un mélange de bébé et d'adolescente. Elle est dotée d'un disque qui dit « Ma-Ma-Ma », comme une tentative d'alerter sa mère, et elle a l'apparence d'une adolescente aguicheuse (type 'Barbie' sans doute) : « the long-lashed eyelids made a desperate flirting motion » (*TR*, p. 192). La voisine, qui a offert la poupée, enrage de la voir abimée : « the doll had no cry left, absolutely no cry! Its mouth moved and no sound came out » (*TR*, p. 199). L'identification fillette / poupée est alors complète.

Dans le premier poème de *Intensive Care*, les jouets de l'enfant sont toxiques et le berceau où il devrait y avoir une poupée est vide : « no sleeping doll in the pram » (*IC*, p.1). Car en effet, c'est la petite fille de chair et de sang qui l'a remplacée, pour survivre : les « autres » ont été tués, abandonnés dehors sous la pluie, ce qu'il est possible d'interpréter comme la réalisation des menaces du père si elle ne se plie pas à sa volonté. Un peu plus loin, c'est Ciss Everest qui devient une poupée tragique sous le regard de Tom : « cancer doll » (*IC*, p. 19). Milly, elle, répète qu'elle est « doll-normill », et devient nubile, en atteignant « a-doll-essence » (*IC*, p. 237).

6.2. L'arbre martyrisé

Dans sa contribution à *Frameworks*, Valérie Baisnée étudie l'image de l'arbre dans la poésie de Frame et dit : « Thus Frame's poetry can be defined as Poe/tree, as trees not only represent the metaphysics of life and death, but also images of her intimate being[456]. » Elle remarque ensuite : « Trees are also a language with which to talk about the unnamable, such as disease or death. » Elle souligne ensuite l'identification du cerisier au Christ dans « Cherry Tree » : « the cherry tree seems to personify the Christian ordeal of the Cross[457]. » C'est bien d'un martyre qu'il s'agit, lié au traumatisme de l'inceste, acté ou fantasmé. Labédan parle de

[456] « A home in language », *op. cit.*, *Frameworks*, p. 101.
[457] *Ibid*., p. 102.

« profanation » : « le déni de l'aspect émotionnel et psychique de la sexualité est vécu comme une profanation de l'être au plus profond de lui-même[458]. » Le poème « Cherry Tree » (*PM*, p. 29) décline l'image de l'innocence sacrifiée, celle du Christ en filigrane, mais surtout celle de la jeune fille livrée en pâture à ce qui est désigné ici comme le coupable, la nature, représentée par l'herbe. Cependant, ce poème recèle également une victoire :

> Crowned white
> At the door of light.
> Tomorrow in sacrificial mood
> Kneeling in blood.
> O cherry tree the hand
> Of the green world wounds thee.
>
> Said the grass, I embraced your white blossom.
> now shelter me, dark-leaved artery
> beating against the sky.
> I am fur on the skin of the earth,
> I am graves and volcanoes
> clay and fire in winter dress.
>
> You cherry tree
> with your lost white joy
> stem like a wounded limb
> from my green body,
> yet no man whose hand bleeds
> has birds fly there to sing to him.
>
> Green and red
> share wine and blood,
> the cherry tree wounded and wed,
> the green grass growing
> for the mowers' mowing
> and man in his royal grave pale, his blood shed.

L'agresseur est donc l'herbe, associée aux volcans, qui suggère le jaillissement spermatique. D'autre part, l'arbre est montré comme provenant biologiquement de l'herbe (« stem […] from my green body »), ce qui pointe l'accusation sur le père. La nature de la blessure est désignée par l'allitération comme un mariage (« wounded and wed »). La main de l'homme est sanglante, il est le criminel, et l'oiseau ne chantera pas pour lui. Le mot qui désigne l'action du père sur sa fille est « embrace », mot ambigu pour le moins, désignant une étreinte sexuelle aussi bien qu'une approbation plus générale. Mais la situation est inversée : c'est à présent l'herbe qui demande protection à l'arbre, vu comme un phallus (« now shelter me, dark-leaved artery »). La métaphore du violeur comme herbe nous amène à penser que le désir sexuel

[458] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 43.

qui le mena au crime est « naturel », comme est « naturelle » sa propre fin, roi allongé dans son cercueil, comme de l'herbe coupée. La loi du Talion est respectée, le sang du criminel a été versé. Les allitérations des derniers vers accompagnent ce mouvement qui semble inscrit dans la nature des choses. Notons les allusions à l'animalité épidermique (« fur on the skin of the earth »), au feu (« volcanoes », « fire »), à la royauté (« royal ») et le vocable « man », qui semble anonyme et général, mais dont nous avons vu qu'il est relié au père.

De la même façon, « The Sun Shines All Day Vulgarly » (*PM*, p. 21) présente le symbole de la jeune fille comme arbre en fleurs en conjonction avec celui du père-soleil et peut se lire comme une parabole du drame incestueux. Pour Freud, « les fleurs des arbres et autres fleurs désignent l'organe génital de la femme, ou plus spécialement la virginité. Vous n'oublierez pas que les fleurs sont vraiment les organes génitaux des plantes[459]. » :

> The sun shines all day vulgarly
> hurtling gold nuggets at you and me
> burning our skin's privacy
> our last poor wall and boundary.
> If you love the common sun, they say,
> Your guilt will strike you dead.
>
> But love the cherry tree in bloom
> that holds no breath of greed or crime
> that is purified light in a white room
> and you will never come to harm.
> They spoke as if eternity
> had touched the cherry tree.
>
> None told me that the sun would stay,
> the cherry blossom wither and die,
> and when its bloom was shed, the tree
> cast off its guise of purity,
> embrace light in its common mood
> – wear a dark dress of blood.

On peut se demander ce que signifie l'adverbe « vulgarly ». On peut y voir les illusions d'amour « ravalées » à leurs réalités biologiques, ce qui arrive à Beatrice dans *The Rainbirds*, ayant épousé son mari dans une sorte de transe romantique, qui découvre la réalité des corps. On peut aussi le comprendre comme dénotant la totale banalité du complexe d'Œdipe, qui organise toute psyché humaine, ce qui est confirmé par l'emploi des pronoms englobant tout le monde : « you and me », « our » et par l'adjectif « common ». Le soleil est dans son rôle d'agresseur, brûlant les frontières des autres, le mot « boundary » faisant entrer cette agression

[459] *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 163.

dans le domaine symbolique. Le pronom « they » porte la sentence de fixité du temps. Le cerisier est montré dans toute l'innocence de son printemps, reprenant le cliché de la « jeune fille en fleur », dont Doris hérite dans *Living in the Maniototo*. Il émane d'elle un parfum qui est celui de la jeunesse : « the smell of her skin, of her life naturally in blossom » (*LM*, p. 210), parfum que Baudelaire décrit également[460]. Ce moment est suspendu dans un temps arrêté, l'éternité. C'est le soleil qui est le plus fort, qui reste intact alors que l'arbre quitte son habit d'innocence et revêt ce qui est le lot commun, une robe sombre de sang, sang des règles qui signalent la fertilité, sang de la défloration, en accueillant le symbole de la lumière comme connaissance.

L'association d'une fille à un arbre peut convoyer un message bien plus sinistre que celui qui est ostensiblement mis en avant, comme dans « Zarene Rose » (*PM*, p. 60), poème écrit par Frame pour la naissance de sa nièce. Tout semble aller parfaitement pour la petite fille, mais la comparaison avec un orme jette une ombre sur le tableau :

> Your mother writes to me:
> Zarene Rose is now five days old.
> She cries little and sucks well.
> Her fingers are long, like mine.
>
> Or like the fingers of the elmbuds in spring?

On voit que, à la comparaison faite par la mère entre les doigts du bébé et les siens se superpose celle de la voix poétique, qui les compare à des bourgeons d'orme. Comparaison qui fait surgir une inquiétude : la petite fille en son printemps serait-elle vouée au même destin que tous les arbres-martyrs[461] ?

L'image de l'arbre est également active dans la fiction. Dans *The Edge of the Alphabet*, le nom de famille de Toby (« Withers ») est directement explicité : « His feet had stopped bleeding. They were withered now » (*EA*, p. 4). Dans ce roman la condition de victime de Toby (le double du « Bruddie » de l'autobiographie) le fait décrire comme un arbre, et son bras sera comme une branche blessée plus loin dans le roman : « He was a tree. […] His arm was shaking. Not a human arm, but a branch with twigs for fingers and scabs and cuts where age had scarred the bark » (*EA*, p. 4). C'est ainsi que nous pouvons comprendre l'appel au secours dissimulé dans la partie intitulée « a silver forest » : Zoe façonne une forêt avec le papier argenté d'un paquet de cigarettes : « it was absurd, how absurd it was, but it was silver trees and people with

[460] « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant », « Correspondances », *Les Fleurs du mal*.
[461] L'inquiétude framienne se trouva justifiée, car la petite fille mourut quelques mois plus tard.

hats like silver planets like priests, lost in the forest » (*EA*, p. 271). L'allusion aux prêtres est intrigante. Il est vrai que le père a été désigné comme « curé » (« my father the curate » (*EA*, p. 6)), ajoutant l'autorité spirituelle à l'autorité séculaire. Tout le monde admire l'objet, et une prostituée demande si elle peut le prendre. Le premier mouvement de Zoe est d'anéantir son œuvre, puis elle accepte. Il était fait mention, quelques pages auparavant d'une prostituée qui avait finalement fondé une famille et s'était intégrée dans la ville : le geste de la prostituée d'empocher la forêt peut vouloir dire que toutes les femmes, même les prostituées, peuvent avoir une famille, sauf Zoé. Elle ne peut que souhaiter pouvoir sortir de la forêt angoissante : « How I yearned for the swish of people instead of leaves » (*EA*, p. 94). Thora souligne bien le fait que Toby est dans la même situation : « [Toby] will be in as much danger as Zoe in her lonely wandering in the silver forest » (*EA*, p. 296). L'image est réfractée à plusieurs endroits du roman. Zoe rêve d'un mort qui lui dit : « the soil is hostile » (*EA*, p. 133), et elle considère le baiser qui lui a été donné comme une baie, un fruit solitaire sur la branche. Quand Zoe se suicide, nous comprenons que le symbole de la forêt fait fonction de message ultime : « why write a note when one can communicate with a leftover wrapping of silver paper from an empty cigarette packet? » (*EA*, p. 274). L'artefact de la « forêt d'argent » était bien un appel au secours, l'expression d'une souffrance, d'une façon très détournée et symbolique, comme l'est le roman que nous lisons.

L'arbre est une image qui court tout au long de *Intensive Care*. Le lien est fait explicitement entre Milly et l'arbre : « The Deciding Day will be your birthday and the pear tree will be in blossom » (*IC*, p. 233). Les traces d'abus sexuel sont visibles, avec l'apparition d'une matière indéterminée qui a les caractéristiques du sperme : « The pear tree is covered with sticky bubbles of stuff from the tree's inside » (*IC*, p. 303). À intervalles réguliers, on discute du fait qu'il dérange et qu'il bouche les égouts, la vue et le soleil, trois éléments à lire symboliquement. Finalement, la décision est prise de l'abattre car une branche est tombée : « it was like the tree speaking and it scared them » (*IC*, p. 292). L'arbre menace de parler, il est logique qu'on le fasse taire en l'abattant. Le père le personnifie et l'adjectif « well-behaved » qu'il utilise nous rappelle la persona de la fille soumise. Nous voyons ici que la sentence de mort est exécutée quand la fille se rebelle :

> The pear tree's out of control. I've never known another pear-tree like it. They're usually well-behaved trees. […] Sometimes trees are more nuisance than they're worth, if they're not interfering with the sewer or the view, they're blocking the sun. (*IC*, p. 291).

Milly voit l'arbre littéralement comme un corps saignant et martyrisé :

> I looked out of the window and saw them working away at a branch that lay like a huge cut-off leg with the knee all wet and wood-colored, just imagine a slice of tree and big green arms cut off, not holding anything anymore, and gradually it all filled the garden, knee and feet and arms and hands and fingers and last was the thick body standing.(*IC*, p. 297)

Cette description brutalement physique de la souffrance nous semble être un argument pour penser à un traumatisme impliquant le corps. De plus, Milly ressent cet abattage comme un cambriolage : « I know that burglars had come at last and there was a new kind of losing for me » (*IC*, p. 292). Ce mot rappelle l'expression « burgled of body » présente dans *Faces in the Water* quand l'héroine explique son entrée à l'hôpital psychiatrique. Le père dit ensuite que tout est comme avant, comme si rien ne s'était passé, la vie continue. Il n'y a pas de responsable : Milly parle d'une dilution de la responsabilité dans le collectif, représenté par le pronom « they » : « They spoke as if it had been someone else, not they who had felled the pear-tree, as if they had watched helplessly unable to prevent the death (*IC*, p. 299). Mais, par la voix de Sandy, l'ami imaginaire de Milly qui fait fonction d'oracle, une énigme est énoncée, que nous pouvons décrypter :

> A sudden flood melted butter pouring down
> an afterthought of the sun to touch
> the day-burned street with wind and twilight shining
> the tearoses filled with cream
> the japonica also and the olearia
> crackles with yellow flame.
>
> Is the heart eased? Too soon to say.
> The sun has gone revealing
> yellow is a kind of bruise. (*IC*, p. 301)

Tous les éléments du drame incestueux sont là : le soleil est une coulée envahissante dont le toucher brûle, les fleurs, sexes symboliques, sont remplies d'une crème qui peut être du sperme. La ponctuation manquante rend la lecture quelque peu équivoque, mais le « s » de la troisième personne désigne une plante comme ayant le pouvoir phallique de la flamme. Il s'agit de l'olearia qui est un genre d'angiosperme, mot voulant dire « graine dans un récipient ». Le poème parle de la vie après l'agression (« afterthought », « burned »), quand le père n'est plus là (« twilight », « the sun has gone »), et qui laisse des traces, sous la forme d'hématomes : « yellow is a kind of bruise. » La question est de savoir si l'être sensible est annihilé (« Is the heart erased? »).

Dans « Hospital Dance » (*GB*, p.41), c'est aussi un arbre qui subit des assauts sur son intimité. Ce sont les chatons du noisetier qui sont brutalement exposés. Leur « déshabillage », accompli sous couvert d'amour, est assimilé à un viol :

Shake shake hazel tree
grown from these tears of pity
to twig catkin husk enfolding
this night's fruit, their treasure.
Shake love which they most need
the festive fabric spread
to cover fear, unshape
their intolerable privacy.

L'enveloppe (« husk ») qui protégeait les fruits du noisetier leur est brutalement enlevée (« shake shake », « to twig »), ce qui les prive de leur forme (« unshape ») et de leur intimité, décrite comme inacceptable (« intolerable »). L'amour, cette couverture festive qui recouvre la peur leur est aussi ôtée. Il s'agit bien d'un symbole de l'hôpital psychiatrique, mais la fin du poème nous livre l'image du roi-père, probablement un des rois shakespeariens, Claudius ou Macbeth, qui emprisonne la main de la reine dans la sienne dans une sorte de débordement qui précède la folie, ce qui fait remonter le processus de « décorticage » et de déformation encore plus loin dans le temps :

The old king, the father,
bald, benevolent, his heart
overlapping, fretting like sea
upon the lost land
of his last sane wish
chooses, encloses his queen's hand.

Living in the Maniototo ne manque pas de reprendre l'image de l'arbre pour exprimer la guérison : l'arbre se souvient des souffrances du passé, mais s'est redressé :

After being eaten for so many years
Cut, recut, forced to branch this way and that,
I have grown tall, I have put forth small white flowers
I look over fences at people's faces. (*LM*, p. 79)

La délectation de pouvoir à son tour franchir, ne serait-ce que du regard, les barrières des autres, est patente. Après tant d'arbres martyrisés dans les œuvres précédentes, le sang a arrêté de couler, et les branches reverdissent : « the great mourning redwood trees with the rough bark hanging like strips of dried blood and the tips of the branches, the trusting delicate green of new growth » (*LM*, p. 190). Le sang séché est une image très puissante, en regard des flots de sang déversés dans les romans précédents.

Chez Frame, le phénomène d'association symbolique fait la navette dans les deux sens entre la vie et l'œuvre ; il est en quelque sorte réversible. Les membres de sa famille, acteurs du drame incestuel, sont associés à des images. Le père est par exemple associé aux animaux

prédateurs. Inversement, les animaux en question, lorsque l'autrice les croise au courant de sa vie, lui rappellent à leur tour l'agresseur ou les agressions, parfois sous une forme atténuée, comme le montre la passion de Frame pour les chats et son indulgence amusée pour la vie sexuelle des matous[462]. Pour Frame, dans le monde, pour dire sa douleur et son drame, tout fait sens, ou, pourrions-nous dire, tout va dans son sens, que ce soit l'orthographe ou la sonorité d'un mot[463], ou une image, comme une machine à laver incontinente dans une laverie de Baltimore[464]. Les « confuses paroles » des « forêts de symboles » baudelairiennes sont toujours interprétées par le filtre framien, et possèdent « une ténébreuse et profonde unité[465]. » Ceci est une caractéristique du traumatisme. Henry Krystal rapporte le cas suivant : « A patient that had had some psychotherapy commented – when she realised that she kept describing the cards in terms of her own life – 'The past is always catching up to the present in my mind[466]'. »

Puisque dans l'œuvre de Frame tout est symbole, il est tout à fait logique que le processus de guérison y soit aussi représenté, avec une richesse de détails qui apparaît au fur et à mesure que l'on découvre les trompe-l'œil dissimulés dans les textes.

[462] Voir la correspondance avec Bill Brown, *From Jay to Bee*.
[463] Voir *Mona Minim* et la liste des mots comportant par exemple la sonorité « kill » dans *Intensive Care*.
[464]« Down Monument, Street, Baltimore », (*GB*, pp. 96-7). Cette machine incontinente possède deux caractéristiques de l'incesteur, homme-machine producteur d'excréments.
[465] « Correspondances », *op. cit.*
[466] Henry Krystal, « Trauma and aging: a thirty-year follow-up » dans *Trauma, op. cit.*

VIII. DIRE : LA GUÉRISON

Une lecture attentive de l'œuvre permet de mettre au jour une symbolisation cachée, celle du traitement que Frame reçut à Londres, conduit majoritairement par le Dr Cawley. Avant de nous attacher à en décrire les modalités, il nous faut nous confronter au fait que Frame n'a jamais nommé ce traitement « cure psychanalytique ». Plus encore, sa position envers la psychanalyse a été tout le long de sa vie un rejet affirmé et déterminé, peignant ainsi un trompe-l'œil qu'il nous faut dépasser.

1. Le récit de cure symbolique : les psychiatres et le don de la parole

L'effort de dire, ce vouloir-dire, trouve un exutoire dans la symbolique qui s'attache à décrire le rôle de libérateur de la parole donné au psychiatre. En effet, l'être humain semble condamné à errer indéfiniment dans la prison de l'Œdipe, sourd, aveugle et muet. Le transfert sur le psychiatre permet une fixation à une figure paternelle qui enfin va donner la parole, gage de libération.

1.1. Le Dr Cawley, Dieu, père et serrurier

Pour Frame, un soulagement à ses maux viendra de ce que nous nommons une cure psychanalytique. Frame a dédicacé sept de ses livres au Dr Cawley (1924-1999), que King

appelle son « mentor»[467]. C'est dire l'importance qu'il eut dans sa vie et sur son œuvre. Avec un peu d'imagination, on peut le considérer comme le jumeau positif du Dr Money, le destructeur d'identité dont nous avons parlé dans notre première partie. Le Dr Cawley est celui qui a permis à Frame d'abandonner sa fausse identité de schizophrène et d'accéder pleinement à celle d'écrivaine. Frame se sépara de cette identité, on peut dire aussi de cette persona, avec une difficulté qui ressemble à un deuil. Quand le comité de médecins du Maudsley Hospital la prononça officiellement non psychotique[468], elle se sentit fort dépourvue : « I […] myself had suddenly been stripped of a garment I had worn for twelve or thirteen years – my schizophrenia.[…] I always had it by for emergency, to put on quickly, for shelter from the cruel world. […] I was bereaved. I was ashamed. » (*A*, p.447). On voit bien que la honte porte sur l'être authentique, souillé par l'inceste, et non sur le diagnostic de schizophrénie, qui constituait un écran fort pratique en fin de compte. Frame est très claire sur le gain épinosique de ce diagnostic et le fait qu'elle joua la schizophrène pour se raccrocher à l'identité qu'il lui donnait, en utilisant le mot lapidaire d' « escroquerie » pour décrire son comportement : « it was a con » (*JFHOW*, p. 151).

Avant d'examiner son image dans l'œuvre de Frame, prenons connaissance de ce que son psychiatre a dit de son travail avec elle. Il est significatif que lui aussi rapporte un effet de brouillage des frontières quand il s'agit d'elle-même :

> Janet Frame taught me much about the examination of the mental state; the limitations of psychiatric nosology; the overwhelming importance of the patient's inner world; the evanescent nature of the arbitrary boundaries between knowledge and imagination, and art and science[469].

La notice nécrologique du médecin rappelle que le premier diplôme d'études supérieures de Robert Cawley fut en sciences humaines, la médecine ayant été considérée comme un champ trop éprouvant en regard de ses problèmes cardiaques : « Thus he saw the underpinnings of psychiatry as lying with the humanities as well as with science and urged that philosophy in relation to psychiatry stood to strengthen the conceptual basis of the subject[470]. »

C'est le fait que le Dr Cawley soit né et ait vécu à Birmingham qui nous permet de l'identifier comme étant le récipiendaire du poème intitulé « Letter », qui contient une longue évocation de cette ville. Frame s'adresse directement à lui :

---

[467] *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 199.
[468] King indique que les médecins étaient très divisés sur la question.
[469] Cité dans la nécrologie écrite par W.A. Lishman, parue dans *The Independent* du 13 mai 1999.
[470] *Ibid*.

> […] The essence of your being
> Is you flow, lap at far coasts, enter rooms
> invisibly to reassure me when I'm afraid
> though it's not to be interpreted that therefore
> I worship you, regard you as my private God.
> When you're an old man, you'll have a face like an apple in store,
> A corner apple smelling of rain and wood, seeing
> Through narrow eyes nails taller than any steeple,
> dead leaves and spiders set beside white scientific glooms
>
> does this image of you seem strange? You'll allow
> it's not the usual glimpse of God; it's worse –
> a theft of a separate being to complete a torn memory;
> a slave-selection more frightening, tyrannical,
> than is made in any past or present book of geography;
> a callup of a memory guard I've no right to call. (*PM*, p. 117)

Nous reconnaissons le pouvoir du psychiatre d'entrer à sa guise dans des espaces fermés, comme le père dans *A State of Siege*. Constatons que cette capacité est ressentie comme l'invasion d'un liquide (« you flow »). A côté de sa vocation scientifique exprimée par l'oxymore « white scientific glooms », ses yeux se concentrent sur ce qui fait mal (« nails »), ce qui est mort (« dead leaves »), ce qui tisse une toile mortifère (« spiders »). Après avoir fait le portrait de lui comme elle se l'imagine en vieil homme, Frame insiste sur le fait qu'elle n'a aucun « droit à l'image », pour reprendre l'expression consacrée. Peindre de lui une image, ce serait comme lui voler sa qualité d'être séparé et autonome. En disant cela, ironiquement, elle le considère en fait comme un Dieu, celui que le Décalogue interdit de se représenter[471], opération qu'elle réfute pourtant : « it's not to be interpreted / that therefore I worship you, regard you as my private God. » Nous verrons plus loin que dans l'univers permutable framien, la dénégation peut valoir affirmation. La boucle père = Dieu = psychiatre = père est donc reconstituée, le Dr Cawley prenant la qualité de « Dieu / père intérieur » (notre traduction de « private God »).

Dans « The Suicides », Frame explicite le travail d'effraction de celui qu'elle appelait « the locksmith », et le sort qui attend ceux qui, comme Malfred n'auront pas la chance d'en rencontrer un, qui leur permettrait de prendre la parole :

> It is hard for us to enter
> the kind of despair they must have known
> and because it is hard we must get in by breaking
> the lock if necessary for we have not the key […]
> They died because words they had spoken

[471] Ex 20,1-4 (Dt 5, 6-9).

> returned always homeless to them. (*PM*, p.72)

1.2. Les psychiatres dans la fiction

Comme nous l'avons vu, l'importance du Dr Cawley dans la vie de Frame fut telle que nous pouvons nous attendre à le retrouver sous une forme métaphorique dans son œuvre. *Faces in the Water* est le roman que Frame écrivit à l'instigation de son psychiatre, qui lui conseilla de coucher sur le papier son expérience dans les hôpitaux psychiatriques néo-zélandais. Dans la vraie vie, c'est l'obtention d'un prix littéraire qui a décidé le directeur de l'hôpital à ne pas lui faire subir une leucotomie. Dans le roman, rien d'aussi dramatique, la scène est très anodine. Istina tire le Dr Portman par la manche et lui demande simplement : « What's your opinion? » La délivrance arrive d'une façon tout aussi peu spectaculaire, et pourtant capitale, car elle reçoit une réponse : « I say no, I don't want you changed. I want you to stay as you are » (*FW*, p. 194). Cette dernière expression est fondamentale, exprimant une acceptation de la personne avec toutes ses caractéristiques, même celles qui ne correspondent pas à la norme. Elle a très bien pu être dite par le Dr Cawley, car elle correspond à l'essence de ce que Frame a compris de sa cure. On peut dire que cette phrase-clef lui ouvre les portes de sa nouvelle vie (le médecin s'appelle très adéquatement Dr Portman) et représente un contrepoids à la phrase maléfique prononcée par John Money dans la vraie vie. Le Dr Portman, le sauveur, la reconnait comme amie des livres :

> Sometimes Dr Portman read passages from the library books aloud and turned his own memories with their dark side to face the light. And it was late afternoon when, with a headache of happiness, I returned to the ward. And from that day, I felt in myself a reserve of warmth from which I could help myself, like coal from the cellar on a winter's day. (*FW*, p. 214)

Il y a un autre médecin, appelé Dr Trace. Son nom contient une idée importante. Le psychiatre est celui qui va retrouver les traces qui mènent à son identité car les électrochocs font disparaître toute trace du Moi : « At first, I cannot find my way. I cannot find myself where I left myself; someone has removed all trace of me » (*FW*, p. 18). Ce vocable peut représenter également symboliquement les indices que Frame laisse à l'état de traces dans ce texte. Le Dr Trace est identifié au grand-père : « Of course. He was my grandfather » (*FW*, p. 206), ce qui est répété quelques lignes en dessous : « He smiled at me. He was my grandfather, and no doubt his pockets were full of striped mint lollies » (*FW*, p. 206). Le phénomène du transfert de produisant dans une cure psychanalytique est ici clairement explicité. Il parait aussi important de relever le fait que le médecin n'est pas, comme c'est le cas le plus fréquent le « père », mais le grand-père, évitant ainsi une identification qui semble donc problématique. Le même

glissement générationnel se produit dans *Scented Gardens for the Blind*, où c'est le grand-père qui administre une gifle à l'enfant qui utilise un américanisme (« OK Chief »), au lieu du père dans l'autobiographie.

1.3. Les dialogues allégoriques

Les incarnations des psychiatres dans les romans de Frame ont en commun leur stature minuscule, qui peut aller jusqu'à la quasi-invisibilité, comme c'est le cas pour le flocon de neige. Cela correspond parfaitement au fait que la cure psychanalytique a été cachée aux yeux du monde par sa description comme étant de « petites conversations », probablement pour ne plus souffrir du stigmate de la folie, l'assimilation de la psychiatrie ou de la psychanalyse avec la folie étant une erreur courante.

Au-delà des médecins reconnaissables comme tels, nous trouvons donc d'autres figures de l'interlocuteur-psychiatre dans l'œuvre de Frame, comme le flocon de neige dans *Snowman Snowman*. Les protagonistes de cette nouvelle sont le bonhomme de neige, la petite fille qui l'a façonné, et le flocon de neige perpétuel, installé sur la tablette de la fenêtre, dont nous pouvons penser qu'il représente l'analyste, car son rôle est de poser des questions : « this is perpetual snowflake with his questions » (*SSFF*, p. 4). Ceci s'accompagne d'une injonction de la voix narrative, qui, dans la plus pure tradition psychanalytique, nous invite à trouver le sens véritable des mots : « Until you are able to read the page itself, […] passing beyond the visible obstructions of print to draw forth the invisible words with the warmth of their passionate breathing » (*SSFF*, p. 4). Le texte se présente donc comme une suite de cryptes, et il revient au lecteur de découvrir (« draw forth ») le message caché (« the invisible words ») qui exprime une vérité vivante (« the warmth of their passionate breathing »).

Faisons apparaître l'architecture psychique qui sous-tend cette nouvelle. Commençons par l'expression de la douleur. Celle-ci est tout simplement apparente dans les larmes (« tears ») qui ruissellent sur le bonhomme de neige en train de fondre. La douleur se dit aussi dans un poème, dans la langue de l'inconscient, le « nonsense », qui fait apparaitre la différence entre le passif et l'actif :

> The fenew is cardled. The blutheon millow
> clane or hoven. In all the dolis gurnt plange
> dernhiken ristovely; Kentage, merl,
> the fenew is cardled, onderl,
> pler with dallow,
> dimt in amly wurl. (*SSFF*, p. 43)

La série de mots qui ressemblent structurellement à des participes passés (régulier : cardled, ou irréguliers : gurnt, dimt) indique que quelque chose a eu lieu. Les vocables anglais les plus proches sont « curdled », « burnt » et « dimmed », trois actions péjoratives. Les sons assez gutturaux de ces mots très courts font penser aux premiers borborygmes émis par Erlene dans *Scented Gardens for the Blind*, quand elle retrouve la parole (« Ug. Ohh »). L'élément qui a subi l'action contient le mot « new », indicateur de jeunesse. L'élément placé devant une forme qui ressemble à un verbe actif (« millow ») est donc celui qui agit : « Blutheon », qui ressemble à « bludgeon ». On distingue aussi l'expression de la douleur avec des accents latins et français (dolis, plange, pler), couplée à celle de l'amour (amly), vu comme un vortex (wurl). Judith Dell Panny a très justement relevé les correspondances entre la souffrance exprimée dans *Snowman Snowman* et la passion du Christ. En effet, le lien entre l'amour et la mort est fait par une métaphore religieuse dans un triptyque possession / amour / mort, comme l'explique le flocon de neige perpétuel. Notons au passage l'utilisation de « they » pour parler des agresseurs :

> They kill on impulse because, loving too much, they isolate the act of love and thus extend it to encompass the memorable loneliness of death; they choose to make one visit to the altar of possession, imagining that whenever and wherever they return , the scène will be unchanged. They find it has vanished, Snowman, as soon as the killing is over. And the stained glass is not pictures in beautiful compartments of colour: it is blood. (*SSFF*, p. 7)

Le vitrail d'église est l'image d'un monde découpé en parties déconnectées les unes des autres. Cette image du monde ressenti comme un patchwork de morceaux n'ayant aucun lien les uns avec les autres est présente également dans *Towards Another Summer* (« sliced perilous outer world ») et dans *The Edge of the Alphabet* (« patched world »). La couverture est déchirée. La haine disloque. L'inceste projette l'enfant dans un monde qui n'a plus de sens. Toutes les caractéristiques des manœuvres incestueuses sont présentées ici, dans un enchevêtrement poétique très évocateur, causes et conséquences mêlées, dont nous pouvons dégager : le meurtre (« they kill », « death »), l'amour à mauvais escient (« loving too much »), la séparation (« isolate »), la contenance (« encompass », « compartments »), la mémoire (« memorable »), la possessivité comme religion (« the altar of possession »), la fixité (« unchanged »), la blessure (« blood »).

L'inceste est déliaison, la parole est reliaison. Après la souffrance, le texte exprime un désir de renouvellement. Le flocon de neige utilise déjà la métaphore de la couverture et celle de la ménagère, qui figureront en bonne place dans les deux derniers romans de Frame :

> Were the season a good housewife, she would halve the snow and 'turn' it to give the worn places a rest from wear, and she would darn the holes with tiny snow stitches, and then once again spread the sheet over the earth and the snow would appear brand new; but the season is not a thrifty housewife; the snow is wearing thin and there is no one to change top to bottom or inside to outside. (*SSFF*, p. 73)

En 1963, nous trouvons donc déjà la ménagère qui ravaude la couverture, et l'idée de « retourner » les choses, comme on retourne une couverture, les inversant en les transformant en leur contraire. Seulement, dans *Snowman Snowman*, la ménagère avec ces dons magiques reste à l'état d'hypothèse (« Were the season ») qui est rejetée (« not a thrifty housewife »). L'image se poursuit plus loin, montrant le soleil comme aspirant la neige, ne laissant aucun doute sur sa destructivité :

> When the sun shines it leans close to the earth and the snow is drawn from the earth like white milk from a white breast and when all the snow has vanished and the sun is satisfied, the earth lies dry, wrinkled, folded with a dull brown stain spreading through its skin but you will never see so much Snowman, nor the change that follows, it is other seasons. (*SSFF*, p. 79)

On voit le soleil-mâle aspirer le lait du sein féminin, rappelant l'expression de Lady Macbeth : « the milk of human kindness[472] », jusqu'à l'assécher complètement. La terre git comme une vieille peau vidée de sa substance et souillée d'une matière brune qui la traverse. Le bonhomme de neige ne peut pas voir « les autres saisons », il est figé pour toujours dans une seule.

Le flocon de neige donne aussi la clef du symbolisme de la lumière, qui est celle de l'analyse. Il s'agit bien d'étudier, à la lumière de l'analyse, l'envers des choses, en opérant une inversion, du « positif » au « négatif ». Ne regarder que le « positif », c'est-à-dire ce que tout le monde peut voir, l'apparence des choses, cela mène à la mort :

> Remember, Snowman, although your photograph did not turn out, they have the negative of you where your appearance is very strange because neither you nor your shadow can be identified unless the negative is held up to the light; therefore you are preserved, for a time. I think you are beginning to understand that when a positive and not a negative snowman faces the light the result may mean death. Is that why you're afraid to look high in the sky? (*SSFF*, p. 73)

Snowman Snowman est une allégorie qui permet à Frame de synthétiser l'aventure psychanalytique, partant des souffrances endurées, passant par le doute et le vacillement, et arrivant à un dépassement de la peur de la mort, que l'on peut comprendre comme la mort psychique, conséquence de l'inceste.

[472] William Shakespeare, *Macbeth* (Ac. I, sc. 5).

Nous retrouvons le psychiatre-flocon de neige dans « Once » (*PM*, p. 33), poème dans lequel la neige est l'élément qui permet à l'écrivaine de se concentrer et de travailler.

> Once the warm draught of people
> flowing under the locked door that held me from them
> changed my flame, played
> influence on my shadow,
> burned and re-burned me where I made
> my tablets of wax in the dark.
>
> Then beyond the door all was still.
> Thief blackbird stopped up the keyhole
> where birdbeaks of light, comforting, had peaked crumbs through.
> A winter I could never know
> sealed the cracks with an evil they called snow.
> It was so pure, falling
> from nowhere, its flakes blinding.
>
> Beyond the door all was still
> I leaned in my lonely ritual.

La neige est vue comme l'élément qui colmate les issues, qui étanchéifie, pour que « la chaude humanité » ne pénètre pas la psyché : « Once the warm draught of people / flowing under the locked door that held me from them, changed my flame ». L'humanité s'insinue sous la porte comme un liquide, qui lui ôte son pouvoir (« my flame », pouvoir phallique reçu du père / du psychiatre) et modifie son ombre. Quand la neige arrête le flux, et bouche les interstices, la poète peut écrire, dans une vénération (« I leaned in ») qui confine au sacré (« tablets of wax », « lonely ritual »). On peut peut-être même distinguer une polysémie dans le mot « wax », qui, en plus de signifier la cire des tablettes, veut dire aussi « être dans sa phase ascendante » quand on parle d'un corps céleste. Remarquons l'insistance sur le fait que cette neige est « inconnaissable » et vient de nulle part. La froideur de l'analyse calme la brûlure (« burned and re-burned me ») de la souffrance induite par le contact avec les autres. Remarquons le retournement du symbole : l'immobilité de la fixité incestuelle devient un calme apaisant, et la neige qui tuait les agneaux est à présent gage de vie.

Dans *Scented Gardens for the Blind*, l'héroïne, Erlene, est une jeune fille muette qui ne parle qu'à un scarabée, nommé Uncle Blackbeetle, qui a élu domicile, comme le flocon de neige perpétuel, sur la tablette de la fenêtre. Frame nous indique par des allusions facétieuses qu'il s'agit bien d'une image du psychiatre : « Put on your black apron. I will sew a monogram on it, using a transfer » (*SGB*, p. 81). Puis, quand Erlene lui demande s'il a voyagé, le médecin lui répond : « Slightly. In an underground way » (*SGB*, p. 81). L'existence du subconscient est

d'ailleurs tout à fait reconnue dans le texte, dans une très belle métaphore filée : « the unnamed senses which absorb the world as some creatures absorb food, through the skin and through the invisible sponges on the shores of the mind which suck in the experience of time and are sought each night by the beachcombing dreams » (*SGB*, p. 16). Frame a peut-être choisi l'image d'un scarabée à cause de ce qui arriva à Jung, qui conçut le concept de synchronicité quand un scarabée volant pénétra dans la pièce au moment même où une patiente en évoquait un. Vers la fin du roman, le scarabée retrouve sa forme de psychiatre :

> 'I can't talk to you anymore just now' Uncle Blackbeetle said. 'I'm going to keep an eye on your father when he arrives. What manner of man is he, again, your father?'
> 'But Dr Clapper said that!' Erlene exclaimed in astonishment. 'Why are you speaking like Dr Clapper?'
> Dr Clapper leaned forward and smiled a smile of triumph. (*SGB*, pp. 189-190)

Le psychiatre était déjà apparu auparavant, et le narrateur omniscient avait décrit sa blouse et vu ce qu'il a dans la poche : « he wore a long white coat with three holes in the right sleeve and a dead tiger moth in one of the pockets, deep in the corner beside the fluff and biscuit crumbs » (*SGB*, p. 95). Il y a d'abord ces trois trous, qui peuvent symboliser le triangle œdipien. Ensuite il y a cet insecte dont les trois descripteurs sont parlants. Nous comprenons que le pouvoir du psychiatre est immense, puisqu'il porte négligemment dans sa poche une sorte de tigre – ce qui est l'une des images du père-prédateur – qui n'est en fait qu'un tigre de papier, une pauvre mite, morte par-dessus le marché. On ne pourrait mieux dire le prodigieux changement de proportions qui s'est opéré entre la bête fauve sanguinaire et ce misérable insecte mort au fond d'une poche, réduit à son tour à l'état de déchet.

Cette chute se reproduit quand la mite réapparait dans *A State of Siege*, déterminée à vouloir entrer dans la maison, et cette fois l'héroïne la tue elle-même d'un revers de magazine, faisant choir également l'image d'un chanteur pop, incarnation de sa terreur névrotique :

> 'An old story', Malfred said impatiently. Seizing *The Listener*, she flapped it upon the wall, and the moth was killed, and Terror Fancy, the pop singer smiling in his life-sized photograph, fell from the middle pages of *The Listener*. A dusty fragment of moth fell to the floor. Terror Fancy's face was wet with squashed body. (*SS*, p. 163)

On voit combien chaque mot, et en particulier chaque dénomination, est symbolique. L'empiètement paternel semble être « une vieille histoire », et c'est avec un journal qui évoque l'écoute (du psychanalyste) que l'héroïne écrase l'insecte importun. L'humidité qui macule le visage de la pop star est également évocatrice.

Pour en revenir à *Scented Gardens for the Blind*, l'occupation du scarabée est de fabriquer des cercueils pour des victimes minuscules, des haricots : « care for the slain beans, even the tiniest ones who had died without opening their eyes » (*SGB*, p.89). Des victimes si jeunes qu'elles n'ont pas encore ouvert les yeux nous rappellent directement les chatons jetés dehors par le père Frame. Mais c'est une allusion dans *The Edge of the Alphabet* qui nous apprend que les haricots sont en fait des enfants humains, battus par le père, qui ne supporte pas leur désir de ciel : « the manuka my father used as religious instruction to discipline the beans in their search for heaven » (*TEA*, p. 6). Le ciel représente le pressentiment de tout être humain qu'autre chose existe que la réalité tangible et visible.

Dans ce roman, le questionnement est toujours de nature existentielle, comme l'indique la figure de l'analyste : « riddles, said Uncle Blackbeetle. The common denominator of all fractions is death » (*SGB*, p. 176). Elle devient à présent plus précise. La question qui court tout le long du texte est « who is to blame? » (*SGB*, p. 13). Comme toujours, il y a un doute sur la possibilité de la communication : « Each person's life contains one message which never reaches its destination » (*SGB*, p. 49). Le psychiatre rend la parole possible : « Would you like to talk to me using words? » (*SGB*, p. 81). On peut noter l'utilisation de l'expression « little chats » pour dédramatiser la cure, qui est l'expression que Frame utilisera elle-même toute sa vie : « I'm just going to have little chats with you » (*SGB*, p. 96). La peur d'Erlene, de tomber enceinte rien que par son regard (*SGB*, p. 101, p. 194) est aussi une marque du transfert. La parole est une puissance, comme l'expression répétée « power of speech » nous l'indique. Un pouvoir libérateur, à la fois concret et magique : « words, those solid little bombs that in one explosion can free a prisonful of pities and set them working – as angels making mailbags to carry the message » (*SGB*, p. 161).

Le processus analytique est décrit d'une façon très originale aux pages 233-35. Le docteur Clapper est démasqué. En se déguisant, il fait croire aux gens qu'ils peuvent se voir en lui : « snipping pieces of everyone and trying to fit them upon himself, wearing disguises ». Sa méthode est intrusive, pour dire le moins : « running in and out of people as if they had no power to resist him ». Erlene résiste : « Erlene tried to tell him with secret signals that people were stones and castles and prisons and it would take a bomb to get them to open the front door one inch. » Mais c'est le médecin qui gagne la bataille : « But Dr Clapper was powerful ». Erlene lui a parlé, sans en avoir conscience : « She had spoken one sentence to him, she was sure, though she could not remember the details of it. » La victoire est de taille, quand on songe

au poids étouffant du silence entourant l'inceste. Ce qui n'est toujours pas dit, c'est la nature exacte de ce qui a causé la mutité de la jeune fille.

On voit ici le processus psychanalytique à l'oeuvre, dans lequel l'analyste « entend » ce que l'analysant n'a pas conscience de dire. Surtout, c'est le psychiatre qui entend le bruit des soldats, et le fait percevoir à Erlene : « Hush! […] It's the soldiers passing in twos and threes » (*SGB*, p. 83). C'est Edward, le père, que l'on voit plusieurs fois jouer avec son armée de soldats. Sa première apparition le montre au milieu d'une bataille : « Edward Glace knew the attack would be successful » (*SGB*, p. 35). On peut très bien suivre ce qui pourrait bien être une attaque contre sa fille : « every weakness of the enemy had been calculated ». Il y a du sang partout, et après l'exaltation de la bataille, le stratège est déprimé, ce qui fait penser à une dépression post-coïtale : « the inescapable litter of war depressed Edward », « the excitement of the battle over, Edward grew more depressed ». Mais, comme pour le tigre devenu mite, l'armée du père s'avère, lors de l'analyse, être en toc : « his plastic armies » (*SGB*, p. 61). La bataille sera oubliée, laissera la place à la paix, représentée par un lézard à la queue coupée : « that would be called Peace, or was it only a lizard with its tail cut off, growing a new tail, sitting on the rock of ages, in the sun » (*SGB*, p. 36). La queue coupée ne pourrait pas être plus explicite, le père a été castré de l'instrument du viol. Mais la queue du lézard a, de génération en génération, le pouvoir de se régénérer, dans une sorte de permanence de la domination masculine solaire et impavide. Cependant, on peut remarquer qu'un lézard n'est, à nouveau, que la version de poche du dinosaure (dont l'étymologie veut d'ailleurs dire « lézard terriblement grand »), qui se trouve évoqué en filigrane, puisque la dernière phrase du roman plante un décor préhistorique. Erlene prononce enfin quelques borborygmes libérateurs, qualifiés de « nouveau langage » : « 'Ug-g-Ug.Ohh Ohh g. Ugg.' Out of ancient rock and marshland; out of ice and stone » (*SGB*, p. 252).

Un enjeu majeur de l'écriture framienne est de pouvoir dire, et de pouvoir faire comprendre la douleur et la résilience. Un grand nombre de poèmes sont, non pas des dialogues, mais des monologues, dans lesquels un « I » s'adresse à un « you », que nous pouvons identifier comme étant le père, qui est sommé d'écouter, mais qui est réduit à l'impuissance. Grâce à nos travaux, nous pouvons décrypter le symbolisme de « Promise » (*GB*, p. 91), qui nous permet de comprendre le cri final comme une dénonciation.

> I will give you a desert swollen with sunburst
> I will give you hate and sleep.
>
> I will give you distances that beetles, maggots, bacteria have;

at the same time removing your microscopic eye.

And then, my dear, you will not know where to put
hand foot tongue penis in your walk

towards birth and death, neither feed,
take, touch out of your welded desperation.

O how the white birches unclothed
lean before the wind! Listen.
The wind is learning to scream.

Il s'agit clairement d'une vengeance, d'infliger symboliquement au soleil-père la destruction qu'il a lui-même provoquée (« a desert swollen with sunburst »). En prenant la parole, la poète prend avec lui les distances dont sont capables les psychiatres (« beetles »), et, paradoxalement, également d'autres engeances invasives (« maggots, bacteria ») tout en le privant de sa capacité à s'approcher trop près (« your microscopic eye »). On peut comprendre la distance dont il est question ici comme le détachement dont font preuve à la fois les professionnels du soin et les agresseurs. La poète lui impose ensuite le poids d'une ironie méprisante (« and then, my dear ») en lui signifiant son impuissance à nuire : il peut ranger ses armes servant à frapper et à violer (« you will not know where to put / hand foot tongue penis »), lui qui confond la naissance et la mort (« towards birth and death »). Il est à présent incapable de pratiquer ses interactions habituelles avec le monde (« neither feed, take, touch »), qui sont en fait des exactions, et reste prisonnier de ses contours sans orifices (« your welded desperation »). Les arbres-victimes, dénudés (« the white birches unclothed ») plient sous le vent et la poète intime l'ordre à son interlocuteur d'écouter ce qui est en train de devenir son cri.

Nous pensons que la grande capacité de Frame à jouer avec les proportions (et ce, dans les deux sens, comme nous le montre l'holocauste mondial de *Intensive Care*) est liée à la grande labilité de son espace intérieur et à ses perspectives instables.

1.4. La fin de la cure : la transformation en oiseau migrateur

Que devient l'être de langage qui balbutie ses premières onomatopées quand sa cure se termine ? Faute de pouvoir parler aux gens autour d'elle, elle écrit. La quatrième de couverture de *Towards Another Summer* nous dit ceci : « Written in 1963, Janet Frame considered this novel too personal to be published in her lifetime ». On peut trouver des raisons pour lesquelles ce roman était « trop personnel » pour être publié du vivant de Frame. La description du désarroi dans lequel elle se trouvait en 1963 est très poignante, et de plus, l'identification à un oiseau

migrateur aurait pu susciter des soupçons de folie, ce que l'autrice s'acharna avec raison à repousser avec vigueur, étant donné que ces soupçons lui avaient valu une dizaine d'années d'enfermement en hôpital psychiatrique.

Ce roman est donc un précieux témoignage d'un moment clef de l'analyse, étant contemporain de *Snowman Snowman*, de *Scented Gardens for the Blind* et donc de la fin du traitement avec le Dr Cawley. L'héroïne de *Towards Another Summer* se nomme « Grace », prénom donné par Frame à ses héroïnes dans des nouvelles écrites à la même époque, prénom qui connote les bienfaits de la cure et le sentiment d'un miracle. Grace explique qu'elle a écrit ce texte racontant un week-end chez des amis, pour débloquer le roman qu'elle avait en cours (rappelons que le syndrome de la page blanche se dit « writer's block » en anglais) :

> [The weekend] stuck in the gullet of her novel; nothing could move out or in. Her book was in danger of becoming 'a foster child of silence'.
> Therefore, she applied literary surgery to free her characters for their impelled dance or flight; she wrote the story of the weekend. (*TAS*, p. 3)

L'écrivaine écrit pour donner une forme à ce qui l'empêche de poursuivre le travail d'écriture déjà en cours. Elle écrit pour pouvoir continuer à écrire, pour se débarrasser de ce qui l'encombre, de ce qui coince dans le tuyau de la créativité. Et ce qui coince, il n'est pas étonnant que ce soit à la fois le symptôme, c'est-à-dire l'incapacité à communiquer, patente pendant le week-end, et encore et toujours l'enfance, présente sous forme de flash-backs. La narratrice décrit un esprit sans repères, qui ne trouve pas d'appui ferme : « Nothing was simple, known, safe, believed, identified. boundaries were not possible, where nothing finished, shapes encircled, and there was no beginning.» (*TAS*, p. 6). L'esprit évolue dans un univers sans début et sans fin, sans frontières, infini et pourtant parsemé de formes qui emprisonnent, formes qui nous rappellent l'image du vitrail qui emprisonne la couleur dans des îlots séparés, opérant une déliaison du sens. Mais cette fois, les choses vont enfin changer. La nouvelle vision qu'elle a acquise est celle qui est décrite dans « The Pocket Mirror » (*PM*, pp. 62-3) :

> See those black stripes alternating with yellow?
> They are bars of actual darkness not perceived by the naked eye.

Et ce qu'elle perçoit à présent des taches de couleur sans rime ni raison, c'est le soleil couchant : « She tried to find reasons among the coloured lights flashing from the back of her eyes, among the red and yellow stripes, the brown trees, the sun moving in the west corner on the end of a crimson string » (*TAS*, p. 8). Autrement dit, elle arrive à interpréter les taches de couleur comme étant l'image du soleil-père dans sa phase descendante, trainant derrière lui une attache sanglante, preuve de ses crimes.

Le processus de changement est décrit précisément, avec la sensation que c'est quelque chose qui arrive à son insu et qu'elle « découvre » à son réveil (« the solution had been found for her »), tout en sachant pertinemment que ce n'est pas la réalité du monde extérieur, excluant ainsi la psychose :

> She […] woke at midnight and lay thinking of […] the misty cloud gathering in her head and her freely flowing blood released from its glacial well; and her heart beat faster, as she felt on the skin of her arms and legs, her breast and belly, and even on top of her head the tiny prickling beginning of the growth of feathers. […] She […] examined her skin. No feathers. Only a sensation of down and quill and these, with other manifestations of the other world, could be kept secret; no one else need learn of it. In a way, it was a relief to discover her true identity. For so long, she had felt not-human, yet had been unable to move towards an alternative species; now the solution had been found for her; she was a migratory bird; warbler, wagtail, yellowhammer? Cuckoo-shrike, bobolink, skua? Albatross, orange bishop, godwit? (*TAS*, p. 7)

A présent qu'elle a découvert sa véritable identité, celle d'un oiseau migrateur, il lui faut encore trouver son nom, accéder à la nomination. Il est étrange que cette nouvelle identité, bien qu'elle soit un soulagement, ne lui rende pas le statut d'être humain qu'elle avait perdu (« not-human »), et l'en éloigne peut-être :

> How do you feel? she asked herself, no longer afraid, almost enjoying the humour of the situation.
> OK, she replied. Not much different, only relieved that at last I know; but it's going to be lonelier than ever now, there's the thought that once I've established myself as a bird, there'll be no stopping me, I might change to another species, I might move on and on – where? I don't know, but farther and farther away from the human world. (*TAS*, p. 8)

La dernière phrase du roman parvient à la dernière étape du voyage, la nomination. Parmi tous les noms d'oiseaux cités précédemment, Frame en choisit un, un cryptonyme qui cache symboliquement sa nouvelle identité : « *the godwits vanish towards another summer* » (*TAS*, p. 213). Patrick Evans mentionne un roman lu par Frame durant son hospitalisation, *The Godwits Fly*, un roman autobiographique d'Iris Wilkinson, ayant des similitudes avec la vie de Frame. Ce nom a dû la frapper car il se décompose en « God » et « wit ». Grâce à son esprit, elle est devenue Dieu, elle prend la place du père de droit divin qui terrorisa sa jeunesse.

La formule de Didier Anzieu s'est donc accomplie : la pulsion a trouvé sa place en prenant un nom. Voyons le rôle tout à fait essentiel que joue la nomination dans l'écriture de Frame.

1.5. La nomination comme signe

La nomination est une modalité majeure de la symbolisation framienne. Selon, Anzieu, elle est le point ultime du trajet de la pulsion. En effet, les noms jouent un rôle pivot dans le processus d'individuation. Dans une promiscuité totale, nul ne pourrait être dit père, mère, fils ou fille, ni donc se situer et reconnaitre les autres par la place particulière qu'ils occupent. Le nom en tant qu'élément véhiculant les rapports de proximité, est un gage de reconnaissance des individus les uns par les autres. Pour Lacan, le nom dit la loi :

> La loi primordiale est donc bien celle qui, réglant l'Alliance, superpose le règne de la Culture au règne de la Nature, vouée à la loi de l'accouplement. L'interdit de l'inceste n'en n'est que le pivot subjectif. Cette loi se fait reconnaître identique à un ordre du langage car nul pouvoir, hors les nominations de la parenté, n'est à même d'instituer l'ordre des préférences et des tabous qui nomment et tressent à travers les générations le fil des lignées[473].

1.6. Le changement de nom

Voyons tout d'abord quels sont les enjeux du nom propre dans la vie de l'autrice, en les articulant avec sa quête identitaire. La première année de son traitement au Maudsley Hospital apporta la récusation du diagnostic de schizophrénie, qui l'avait suivie depuis son internement en Nouvelle-Zélande. Cette récusation fut ressentie comme la perte d'une identité mortifère, mais qui avait son utilité. Le premier rendez-vous avec le Dr Cawley eut lieu en septembre 1958. Dans son autobiographie, Frame décrit la cure comme un processus de recherche d'identité :

> Our talks were largely […] [about] my existence since [my hospitalization in New Zealand] on unreal notions of myself fed to me by myself and others and now my sudden extreme poverty of being myself following the Investigation and the Verdict : the wastage of being other than myself could lead to the nothingness I had formerly experienced. (*A*, p. 457)

Avant même de commencer sa cure avec le Dr Cawley, Janet Frame décida de changer légalement de nom et devint « Nene Janet Paterson Clutha » pour l'état civil le 22 mai 1958. King en parle comme d'un acte tranchant avec l'aboulie dont elle souffrait à ce moment-là :

> Concerned that [*Owls Do Cry*] might eventually appear in London, and still flirting with her own notion of 'disappearing' Frame took one decisive course of action at a time otherwise characterised by a paralysis of will. On 22 May 1958, she informed Sargeson and Money, she had changed her name by deed poll to Janet Clutha.[474]

---

[473] *Écrits, op. cit.*, p. 275.
[474] *Wrestling with the Angel, op. cit.*, p. 191.

Il arrive qu'une thérapie psychanalytique déclenche un changement de nom à l'état civil. C'est un acte que posa également Eva Thomas, qui prit son prénom de plume au civil. Cette dernière a fait cette demande de changement de prénom avec un motif précis, avoir été violée par son père : « ça a été magique. Mes cauchemars se sont arrêtés et j'ai pu écrire *Le sang des mots. Les victimes, l'inceste et la loi*[475]. » Pour Frame, cela eut lieu par anticipation, la cure n'ayant pas encore commencé. Grâce à Labédan, nous comprenons que l'enfant incestée a besoin de s'échapper de la prison du monde objectif (celui de l'ordre social et biologique), qui le réifie, en se choisissant une symbolique subjective qui lui soit propre :

> Si l'enfant n'est pas reconnu comme affilié symboliquement et venant d'un ailleurs, il est simplement et exclusivement nommé et affilié par l'État civil et ses gènes : c'est la porte ouverte à tous les abus puisqu'il devient ainsi l'objet que ses parents ont fabriqué. Le statut d'objet ne laisse aucune place pour le nouveau[476].

Ostensiblement, selon King, Frame voulait éviter que les gens qu'elle pouvait rencontrer fassent le lien entre elle et son œuvre. Frame, quant à elle, ne choisit pas entre les motivations possibles : « Perhaps I had sensed a new beginning or tried to advance it because one day during the past summer, I had changed my surname, recording it on the necessary document. I had been issued with a new passport. » (*A*, pp. 458-9).

Toutes ces explications sont la partie émergée de l'iceberg. Étudions de plus près les noms choisis. Commençons par le choix de « Clutha », qui est le nom d'une rivière pour laquelle elle eut un coup de foudre dans sa jeunesse : « From my first sight of the river, I felt it to be a part of my life » (*A*, p. 194). Le « phore[477] » qui nous intéresse dans la métaphore est une qualité que possède la rivière et dont les êtres humains sont dépourvus, la capacité de fusionner, désir antœdipien, voisinant avec une curiosité sexuelle marquée :

> The farmer's sons were like younger gods: I watched their faces, their hands, studied their hands, arms legs, glancing briefly but often at the bulge, the snowball bedded in snowgrass, between their legs. The world was a feast with nothing denied except by the marking of the invisible boundaries: we were not rivers. (*A*, p. 195)

Notons qu'ici la capacité de fusionner des rivières, leur confluence, est un trait envié, que ne partagent pas les humains. Ce trait est bien plus souvent porteur d'angoisse, comme nous le verrons. Il y a là un regret de la fusion première avec la mère, qui semble si simple et si élémentaire (nous pourrions dire « élémentale ») quand il s'agit de la nature, et qui est ainsi à l'origine de ce choix de nom. Le désir de fusion se poursuit par la vision de la rivière se jetant

[475] Dominique Perrin, « Eva Thomas, la femme qui brisa l'omerta de l'inceste », *Le Monde*, 15 janvier 2021.
[476] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 61.
[477] « phore » : du grec qui porte, transporte, c'est le véhicule de l'image.

dans la mer : « from its beginning in the snow of the high country (we were almost in the high country) through all its stages of fury, and reputedly, now and then, peace, to its outfall in the sea » (*A*, p. 194). La rivière transporte également un fardeau qui remonte parfois à la surface : « its added burden rising from its power, of the dead – withered or uprooted vegetation, the bodies and bones of cattle, sheep and deer, and from time to time, of people who drowned » (*A*, p. 194). Cette image, que l'on peut assimiler aux souvenirs refoulés remontant à la conscience sous l'impulsion des forces inconscientes, se retrouve en différents endroits de l'autobiographie, comme durant l'enfance, quand les portées non désirées étaient jetées à l'eau dans un sac, ne laissant remonter à la surface que le rictus de leurs mâchoires : « when the sack rotted, a wet cat shape with the teeth set in a skeleton snarl rising to the surface » (*A*, p. 46).

Pour Lacan, le Nom-du-Père permet à l'enfant l'entrée dans le registre symbolique, en le séparant de sa mère. L'enfant va désirer ce que Lacan appelle le Phallus, désir du désir de sa mère, en l'occurrence le père. La fonction du père est donc symbolique et constitue la métaphore paternelle du désir. Pour essayer de cerner le désir à l'œuvre dans l'abandon par Frame de son patronyme dans sa vie civile, nous devons distinguer, comme elle l'a fait elle-même, les deux plans sur lesquels le patronyme opère dans son cas particulier. King a souligné l'originalité de cette situation, et le fait que l'écriture continue de s'élaborer sous l'égide du nom paternel : « So, while some authors *wrote* under a *nom-de-plume*, Frame's choice was to live under an alias and continue to write and publish under her own name[478]. » On pourrait reconnaître dans ce processus un attachement irrémédiable au père, que le changement de nom voulait pourtant répudier. Isabelle Levert, psychologue clinicienne, explique comment la non-résolution de l'Œdipe conduit à la névrose :

> La névrose découle d'un non-renoncement au phallus, d'une persistance à désirer ce qui n'a jamais été reçu, ce qui fera dire à Lacan que l'hystérie est la langue fondamentale (le désir naît du manque). C'est une castration imaginaire qui nie la castration symbolique, si bien que l'attachement au père reste excessif rendant les investissements extérieurs insuffisants et paralysant les identifications à la mère[479].

Ainsi, sur le plan de l'existence civile, Frame décide d'escamoter symboliquement la filiation paternelle, et du même coup, les désirs œdipiens qui y sont attachés, comme pour se présenter libre aux yeux du monde, et sans doute aux siens également. Il n'en reste pas moins que le choix d'effacer le nom patronymique pour l'état civil peut être considéré comme un rejet du marqueur qui délimite clairement la filiation dans le domaine de la loi, ce qui est précisément

[478] *Wrestling with the Angel, op. cit.*, p. 191.
[479] Isabelle Levert, « Le rôle du complexe d'Œdipe ».

un aveu inconscient de désir œdipien. Ceci est confirmé par le fait que sur le plan du « domaine de la fantaisie », elle continue d'utiliser le nom « Frame » comme nom de plume. On peut y voir un choix d'ordre pratique, puisqu'elle a déjà publié sous ce nom, ou bien plutôt l'indication d'une nécessité supérieure rattachant le nom de son père à ses écrits. L'écriture, donnant licence au fantasme, tout comme le mythe, autorise la jouissance œdipienne que la loi interdit. La situation paradoxale introduite par ce choix de Frame s'explique donc par le désir d'accomplir deux désirs apparemment contradictoires, mais qui finalement reposent tous deux sur le complexe d'Œdipe.

En ce qui concerne les nouveaux prénoms, nous pouvons constater que la fonction paternelle insiste. Frame semble, comme Éva Thomas, rejeter le nom de son père en le faisant disparaître de son état civil, comme une vengeance sur le déni de sa personne qu'il lui infligea. Cependant, la fonction paternelle resurgit de façon cryptée dans les prénoms choisis. Selon King, « Nene » est un hommage à un chef maori[480], qui peut être vu comme le père de son peuple, et un rappel de son surnom d'enfant, Nini, qui fait entendre une double négation, signe grammatical dont nous aurons à traiter plus loin dans notre étude. Nous pensons que « Nene » représente une double naissance, une renaissance, par le truchement du français. En deuxième prénom, l'écrivaine conserve « Janet », qui était le nom d'une sœur de son père, morte à treize mois[481]. Finalement, « Paterson », en toute simplicité, contient le mot latin pour « père », doublé du concept de filiation avec « son ». Nous voyons donc que ce nom choisi avant le travail psychanalytique, loin d'acter une quelconque indépendance, ne fait que ramener Frame à son père.

1.7. L'accusation symbolique des noms dans la fiction

D'une façon cohérente et insistante, les noms propres sont, dans toute l'œuvre de Frame, dont la carrière littéraire s'étend sur quatre décennies, les représentants symboliques de son drame personnel. L'anthroponymie porte le sens qui permet de sortir de la crypte. Les personnages qui peuplent ses romans sont dotés de noms à forte teneur symbolique, dont le message est toujours le même, celui de la dénonciation de la domination masculine sur les femmes, qui, le plus souvent, en meurent. Tout au long de l'œuvre se constitue un réseau symbolique dans lequel chaque élément renvoie à d'autres, dans une sorte de renforcement réciproque du message souterrain, qui est constamment l'expression de la problématique

[480] Tamati Waka Nene, *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 191, dont il n'est fait mention nulle part dans toute l'œuvre de Frame.
[481] « my namesake died at thirteen months », (*A*, p. 4).

œdipienne et incestueuse framienne. Pour chaque ouvrage, il est possible également d'étudier en parallèle les correspondances entre la biographie et l'œuvre qui renforcent le symbolisme des noms.

A partir du premier roman écrit sous l'influence de la cure, *Faces in the Water*, la valeur symbolique des noms des personnages est avérée directement par Frame, qui a plusieurs fois explicité « Mavet » comme étant le mot serbo-croate pour « mort ». Nous voyons dans le prénom « Istina » une forme de « Christina », figure du sacrifice qui se dissimulera sous le diminutif « Teena » de la fillette incestée de *The Rainbirds*.

Le premier roman qui s'attaque véritablement à la problématique incestuelle est *The Edge of the Alphabet*. Frame met en scène les ravages produits par l'amour anaclitique de sa propre mère pour son fils unique, Georgie[482]. La mère du roman s'appelle « Amy », prénom dérivé de « Aimée », et le nom de famille est « Withers », qui donne bien l'image d'un arbre généalogique[483] dont les branches meurent. Le fils est assimilé à un Œdipe à travers l'image véhiculée par le patronyme : « His feet had stopped bleeding. They were withered now » (*EA*, p. 4). Rappelons que le nom d'« Œdipe » signifie « qui a les pieds enflés », à cause de ses pieds liés lors de son abandon. Cette signification est doublée par son prénom « Toby » qui est la forme moderne du « Tobit » de la Bible. Ce personnage d'un livre deutérocanonique de l'Ancien Testament devient aveugle après avoir reçu de la fiente d'oiseau dans les yeux et envoie son fils du même prénom recouvrer une dette en Médie auprès d'un parent.

Les noms de *Scented Gardens for the Blind* sont un mélange d'évidence (« Glace », « Vera », « Janet ») et d'apparente innocence. Pour l'instant, le prénom de la jeune fille, « Erlene » ne nous a pas révélé ses secrets. En se basant sur les sonorités, on peut entendre l'hésitation (« er ») et la dépendance (« lean »). Le père, Edward, est un passionné de généalogie, qui a choisi d'étudier une famille « normale » dont les membres n'ont de cesse de se déclarer exceptionnels (comprendre : capables d'échapper à la loi), ce qui est un des paradoxes déjà évoqués de la famille incestuelle. Leur nom est « Strang », patronyme que l'on associe aisément à « strangle » et « strange ».

La même image d'étranglement se trouve dans *The Adaptable Man*, et elle figure la relation mère / fils. La mère est obsédée par son fils, qui, dans une scène hypnotique, finit par la violer et lui faire un enfant. Nous retrouvons ici le « couple infernal » mère / fils, avec une

[482] Amour particulièrement visible dans le chapitre « cures » de l'autobiographie, p. 62.
[483] Dans *Scented Gardens for the Blind*, la passion du père est la généalogie.

mère qui aime trop et mal son fils. Déplions toutes les ramifications métaphoriques des noms des personnages. Le prénom de la mère est « Greta », c'est-à-dire un nom de fleur, « Marguerite ». En suivant le fil de la mythologie présent dans le texte, nous trouvons cette indication, qui contient la relation de rivalité entre la fille et sa mère : « the daughter who defies her mother and is changed to a wayside flower » (*AM*, p. 127). L'inscription mythologique de l'image de la famille contient un bouquet composé d'une variété impressionnante de sentiments liés à l'Œdipe. Dans l'ordre : la punition, l'errance, la transformation, les renards, la rivalité intergénérationnelle, les amants, la tentation, la menace, et à nouveau la punition :

> The fixed (three-year, seven-year) period of punishment, of lonely wandering before the flower resumes its human shape, the hare becomes once again the eldest son, the conspiracies – foxes and sons against fathers, creatures from the pond who entice daughters from their faithful or faithless lovers; a mother's temptations, mysterious, menacing – If the bough breaks three times between midnight and dawn, then – the penalties were clear. (*AM*, p. 127)

Le nom du père, Russell, évoque le roux du renard. Le renard apparait aussi sous la forme du « volpone » du dernier poème dans *A State of Siege*, et c'est le titre du dernier poème de *The Pocket Mirror*, « The Foxes ». Le dernier vers de ce dernier poème replace Janet dans la ville de sa petite enfance, et évoque les renards comme étant un danger caché : « walking through long grass where the foxes lived » (*PM*, p.121). Dans ce poème sont décrites des déjections de moutons (« old sheep dirt / like shrivelled berries of deadly nightshade ») qui donnent lieu à un questionnement : « Also, / deadly nightshade is poisonous, and sheep are not, are they? ». Le doute, renforcé par le « question tag » porte sur une nocivité cachée sous une apparence bénigne. Les rails de la ligne interrompue sont comme des épines arrachées à leurs traverses (« and the railway lines like iron thorns are lifted / from their sleeper beds »). La dénomination anglaise associe la douleur au lit où l'on dort. Toute tentative de protection est vaine : « The stranded station hangs / a sheltering verandah over no human traveller ». Les tendres agneaux qui naissent sont officiellement de la chair à dévorer : « lambs, pink underneath, declared / in the national interest, edible. ». Cet « intérêt national » pourrait bien être l'écosystème familial, qui a besoin du salaire du père pour subsister.

Pour faire bonne mesure, dans l'autobiographie, la mère désire offrir une fourrure de renard à ses filles quand elles atteignent l'âge de la majorité. Le prénom du fils est « Alwyn », dont la racine anglo-saxonne veut dire « ami, aimé de tous », ce qui est confirmé par le texte : « He was a man who from birth had been provided with a huge set banquet of people » (*AM*, p. 93

Selon Judith Dell Panny, dans *A State of Siege*, « the names 'Malfred' and 'Wilfred' convey antithetic ideas: a repressive, judgmental mind conscious of evil ('mal' meaning 'ill' or 'evil') is in opposition to heart and body seeking to express its libido ('wil' meaning 'will' or 'desire')[484] ». Nous la suivons dans son identification de Wilfred aux forces pulsionnelles libidinales. Nous pouvons ajouter qu'il peut s'agir là d'une sorte de réconciliation avec les pulsions libidinales. Selon notre lecture, le préfixe « mal » de « Malfred » exprime également la souffrance, et le Mal, la part d'ombre de chacun d'entre nous. Il nous semble possible que le suffixe « fred » rappelle par proximité phonologique, « (a)fraid ». Judith Dell Panny attribue cette négativité à la répression sexuelle en vigueur dans une société quasi victorienne, et nous pouvons y ajouter le traumatisme des sentiments œdipiens et incestueux. Par l'effraction de son « moi », l'héroïne finit par accepter la part d'ombre (le « Mal ») présente en chacun. La fin du roman nous montre le soleil, impavide, loi naturelle qui continue à régner sur le monde, incarnant la vérité universelle et indépassable de l'Œdipe. À notre sens, le travail du roman consiste à accepter la terrifiante présence du mal, de la part d'ombre en soi, qui pour Malfred est l'image désirée du père. Son patronyme « Signal » est repris dans le texte comme provenant des rêves (« dream signals », (*SS*, p. 175)), ce qui indique sa portée de messager de l'inconscient qui semble désigner tout le roman comme un cri à l'aide d'une psyché en souffrance.

Dans *The Rainbirds*, le père a été doté du nom de jeune fille de la mère de Frame, « Godfrey », qui peut se paraphraser en « free from God », ce qui est logique : il n'a pas eu besoin de Dieu pour revenir à la vie, ce qui fait penser qu'il est lui-même Dieu, celui qui décide du droit de vivre des autres. Frame nous donne elle-même l'anagramme du nom de famille « Rainbird » pendant l'épisode de « icy spelling » : « Brainrid, », celui qui s'est débarrassé de son cerveau, qui ne fonctionne qu'en obéissant à ses instincts animaux. Le texte donne une solution radicale à ce problème : la transplantation de cerveau ! En effet, à la fin du roman, il y a une phrase totalement isolée, sans aucun contexte l'explicitant, qui évoque cette « procédure ». Le maire doit accueillir un homme au cerveau transplanté : « the Overseas visitor with the transplanted brain » (*RB*, p. 204). Le nom de la mère, « Beatrice » fait penser à la Béatrice de Dante, partageant avec elle sa chevelure dorée. On peut y voir un redoublement de l'ironie présente lors de la description de la rencontre de Godfrey et Beatrice avec un renversement notable : c'est elle qui est à la recherche d'un « jeune homme fascinant » et dès qu'elle le rencontre, les choses sont pliées, ils sont mariés au paragraphe suivant sans que le jeune homme en question ait eu voix au chapitre. Elle refuse le diminutif « Bea », ce qui

[484] *I Have what I Gave, op. cit.*, p. 92

renforce l'identification à la Béatrice littéraire. L'expression « close-knit » qualifiant la famille montre combien celle-ci est étouffante. Pour en rajouter encore à l'infestation incestuelle, Beatrice verrait bien toute sa famille enterrée dans le même caveau. La fille est désignée par le diminutif de son prénom d'état civil (Christina), « Teena », dissimulant ainsi le rappel de la tradition chrétienne de la résurrection, tradition qui s'attire par ailleurs les sarcasmes de l'autrice. L'assimilation au Christ en fait une martyre désignée. De plus, le diminutif fait de cette petite fille de huit ans une adolescente, donc nubile, (« teen »), opération dupliquée sur sa poupée, décrite comme « adolescente ». Ce prénom rappelle aussi celui d'Istina dans *Faces in the Water*, ce qui confirme le statut de « Teena » comme représentante de l'autrice. « Lynley », la sœur de Godfrey, qui émigre en Nouvelle Zélande à l'annonce de son décès a un nom apparemment plus neutre, dans lequel on peut tout de même noter la répétition phonétique des syllabes : li / li, qui a un effet assez musical, ce qui rappelle le carillon de la porte d'entrée, si évocateur de relations sexuelles pour Beatrice.

Intensive Care met en scène une fillette qui a le même prénom qu'une des compagnes de Frame à l'hôpital psychiatrique, Milly[485]. Après une description de sang coulant à flots, (« the valleys bleeding with raspberries », « I picked raspberries, hemorrhaging them into a tin bucket »), la fille présente la famille, et précise : « the names are well worked out, aren't they, dear First Dad? » (*IC*, p. 12). Étudions ces noms si bien choisis. Certains noms portent une charge symbolique évidente. Commençons par Tom. Son nom rappelle un « tom cat », un matou non coupé, dont Frame narre l'exaspération sexuelle dans ses lettres à Bill Brown. Pour renforcer cette analogie, il se trouve que son chat s'appelle « Samuel », le deuxième prénom, usité par sa femme, de George Samuel Frame. Symétriquement, dans le nom de sa victime, on entend le faible écho de son refus : « Nay » peut être entendu dans la prononciation de « Naomi ». D'autres personnages féminins ont un prénom tout aussi évocateur : Lorna rappelle l'héroïne de Richard Blackmore, qui lui avait trouvé un nom rimant avec « Doom ». Il en a fait le titre de son roman, *Lorna Doone*, qui met en scène une jeune fille tuée devant l'autel de ses noces, rattrapée par les crimes de son père au moment de s'unir à un autre homme. Quant à Ciss, c'est bien « Sis », version courte de « Sister » que l'on entend, mélange de sentiments incestueux et de parenté avec les autres victimes. Les noms de famille ne sont pas en reste. Admirons le regard acéré de Frame, capable de s'emparer de noms très courants et d'en extraire un sens caché. Tom s'appelle « Livingstone », mélange d'animé et d'inanimé, faisant de lui une sorte de mort-vivant, tout comme Godfrey Rainbird dans *The Rainbirds*. Son petit-fils s'appelle

[485] Lettre à John Money, *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 76.

Colin Torrance, ce qui évoque la force naturelle d'un torrent. Et que faire de Monk, qui est le nom du bourreau de la dystopie ? Au minimum, il y transparait une ironie certaine visant la religion chrétienne.

Après l'apothéose de *Intensive Care*, la dénonciation de l'inceste se fait plus discrète. Le narrateur de *Daughter Buffalo* se présente dès la première phrase : « I am Talbot Edelman » (*DB*, p. 5). Le parti-pris est ironique : le nom de cet homme qui torture sa chienne (dont le nom rappelle la souillure en français : Sally / salie) connote la noblesse (« Edel » en allemand), ce qui est doublé par son prénom emprunté à un comte anglais (John Talbot, le premier comte de Shrewsbury). Il rencontre un certain « Turnlung », dont le nom pose la question de la loyauté : « Before birth we are against air, against breathing, yet we survive to breathe and love the air, we become turncoats – turnskins, turneyes, turnmouths, turnhearts, turnlungs. » (*DB*, p. 27). L'implication profonde, c'est que tout possède une face claire et une face sombre : « the original host was *hostis*, the enemy » (*DB*, p. 29).

Nous avons déjà cité les noms donnés au couple à tonalité incestueuse de *Living in the Maniototo*. Le mari, bien plus âgé que son épouse, a un nom qui rappelle Dieu, Theo. L'étymologie du prénom de sa jeune épouse, Zita, est « petite fille ». Il pourrait bien y avoir un clin d'œil dans le prénom de « Roger[486] », signifiant qu'il a compris le message de Frame. Les noms des « bienfaiteurs » américains qui ont légué une maison à la narratrice sont Irving et Trinity Garrett. Le nom de l'épouse rappelle le triangle œdipien et leur nom de famille désigne le grenier, topographiquement le Surmoi hérité des parents. Rappelons que la narratrice refuse le cadeau de la maison car elle en possède une bien à elle en Nouvelle-Zélande, n'emportant que du linge de lit et une couverture dorée.

Dans *The Carpathians*, la nomination reflète le retour à un monde dans lequel les hommes portent des noms passe-partout (« Jake », « John Henry »). Le prénom de l'héroïne est « Mattina », connotant le matin, un nouveau commencement, son nom de famille étant « Brecon », signifiant une rupture avec le passé. Il y a tout de même encore quelques traces de la dénonciation du crime de l'inceste. Quand une famille dont Mattina fait la connaissance joue à un jeu qui consiste à trouver un meurtrier, le fils souligne le fait que son père adore y jouer, et enfonce le clou : « And sometimes Dad plays the murderer, too, don't you, Dad? » (*TC*, p. 61). Relevons que le mari n'a que treize ans de plus que sa femme, mais que leurs esprits sont séparés par deux décennies : « She and her friends had adopted the sixties as 'their time'

[486] Mot codant la lettre « R » utilisé dans la phraséologie de l'aviation anglophone qui signifié « reçu ».

just as Ed thought of himself as a ‘forties’ man » (*TC*, p. 56). C’est comme si Frame, décrivant une famille nucléaire, ne pouvait s’empêcher d’y ajouter des éléments incestuels. Et c’est à la mère, à laquelle est donné le prénom de « Renée », qu’incombe le « ménage de printemps », ce qui semble indiquer que ce sont les membres des familles incestuelles qui ont le plus grand travail d’évacuation et de nettoyage à faire : « every now and then, if only to discern the true pattern of herself, she was forced to brush away, springclean the clutter of events and people, her feelings and the feelings of others and begin again » (*TC*, p. 53). Il s’agit de réussir à faire la distinction entre ses propres sentiments et ceux, envahissants, des autres, comme dans le poème « Once » (*PM*, p. 33).

Nous voyons que l’onomastique framienne est impressionnante de cohérence, à tel point que l’on peut se demander ce que recèlent les noms qui nous semblent encore « innocents », comme par exemple le patronyme de « Bryce » pour la Zoe de *The Edge of the Alphabet*. Ayant ouvert ce champ d’investigation, nous pouvons conclure pour l’instant que pour Frame, la nomination est une arme symbolique puissante pour désigner les relations incestuelles et incestueuses sous tous leurs avatars, accomplissant ainsi un travail d’ordonnancement du monde.

2. La sublimation : destins littéraires de la pulsion

Nous avons lu dans différents ouvrages plusieurs étymologies de « sublime », qui a donné « sublimation », ces gloses comportant parfois des contresens. Pour nous en garder, nous avons fait appel à un spécialiste, qui nous donne les éclaircissements suivants :

> Deux étymologies sont possibles pour l’adjectif sublimis, qui reste cependant disputée : on peut le faire dériver de *limus* et ou *limen. Le Dictionnaire étymologique de la langue latine* d’Alfred Ernout et d’Antoine Meillet y voit un adjectif formé de la préposition *sub* et de l’adjectif *limis* (oblique) ; la préposition '*sub*' ici marque le déplacement vers le haut en partant du bas ; ainsi *subeo* veut dire "aller en s'approchant de bas en haut", "s'avancer d'en bas", d'où "gravir" par exemple, une montagne ; de même "*subduco*", veut dire tirer de bas en haut, amener en haut, d'où soulever, relever. Dans ce cas, *sublimis* signifie « qui monte en ligne oblique », « qui s’élève en pente », d’où le sens de « placé en haut », puis de « noble » que l’adjectif a pris dans la langue latine classique. Une autre étymologie possible est *is, sub quo limen est* : « celui pour qui le seuil est en bas », « ce qui reste en deçà d’un seuil » ; dans ce cas on fait dériver l’adjectif du mot *limen*, « seuil ». Cette dernière étymologie vient du grammairien latin d’origine narbonnaise Festus Grammaticus (IIe siècle ap. J.-C). Celui-ci explique que le mot vient du *limen superius*, « parce que cette

> partie de la porte est au-dessus de nous », mais son étymologie est qualifiée par les auteurs du Dictionnaire étymologique de calembour. On voit, le sens du mot reste problématique.[487]

Il nous paraît donc fondé de nous appuyer sur le sens d'une élévation indéniable, qui se double d'un mouvement oblique, tout à fait cohérent avec les différents chemins de la pulsion dans les processus secondaires, déviant de la ligne droite de l'assouvissement des besoins primaires, et qui supposent, par exemple, la capacité à la négation.

Dans une optique économique, Sophie de Mijolla-Mellor souligne le fait que le traumatisme génère des quantités d'énergie importantes qui devront être canalisées :

> Tous les facteurs que l'on considère habituellement néfastes, comme la frustration, la fixation, l'inhibition de développement, n'ont en fait d'efficacité étiologique que dans la mesure où ils sont, sur le plan économique, générateurs d'un excès de libido, ce qui peut se produire aussi sous l'action du traumatisme, ou lors de certaines périodes biologiques, la puberté notamment[488].

Le traumatisme crée sans cesse une énergie qui doit être utilisée :

> La force naissant du traumatisme vient se décharger en création artistique, en même temps que celui-ci, fiché dans l'écorce du Moi, ne s'épuise pas dans ce processus, mais relance toujours un nouvel appel vers l'effraction et donc une nouvelle nécessité de décharge[489].

C'est pourquoi un des « destins les plus heureux » du traumatisme est la sublimation :

> […] pour que la néo-genèse d'énergie libidinale causée par le traumatisme mène à la sublimation, il faut cependant que cette capacité soit préformée dans l'enfance, précisément à partir d'une attitude de maîtrise à l'égard du traumatisme initiateur que constitue le fait de la séduction[490].

L'enfant Janet tente déjà de maitriser les traumatismes par une parole crâne, comme nous l'avons vu dans l'épisode de la fessée totalement injuste qui, loin de l'abattre, lui avait « réchauffé les fesses ». Quant à la séduction, tout comme ce que Freud a déduit pour Léonard de Vinci, « trop mûri par les baisers passionnés de sa mère[491] », nous avons également mis en évidence l'atmosphère intensément sexuelle des premières années de la jeune Janet. Les deux éléments sont donc présents pour permettre la sublimation du traumatisme. Nous allons nous appuyer sur des mots et images bien précis pour retracer l'itinéraire de la pulsion du

---

[487] Notice étymologique rédigée par Sébastien Lutz (communication personnelle). Ref : A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. 4e éd. augmentée d'additions et de corrections par Jacques André, Paris, Klincksieck, 1985 (2001 pour la rééd.), p. 661, col. b.
[488] *Le choix de la sublimation*, *op. cit.*, p.72.
[489] *Ibid*., p.102.
[490] *Ibid*., p. 130.
[491] Sigmund Freud, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ».

traumatisme à la sublimation, comme le fait Cathy Caruth : « to trace […] the textual itinerary of insistently recurring words or figures[492]. »

2.1. « Longing » : une envie sans contours

Nous avons déjà fait l'autobiographie « œdipienne » de Frame. C'est en continuant l'étude de l'expression du désir dans l'autobiographie que nous pouvons affiner notre analyse et nous faire une idée de sa nature et de ses buts chez l'autrice. La pulsion désirante est particulièrement présente dans la prime jeunesse, sous la forme d'une envie vague, que nous pourrions dire sans contours. Nous la décelons dans le vocable récurrent « longing », tout d'abord appliqué à la situation privilégiée d'une rivale apparemment « mieux dotée » qu'elle-même par la nature pour bénéficier du statut envié de « poète » (« Shirley's enviable endowment » (*A*, p. 108)). Ce désir de supplanter sa rivale est décrit comme un raz-de-marée : « I was overcome with envy and longing. » (*A*, p. 108). Un des enviables attributs de la jeune « poète » peut sembler surprenant à première vue : « Shirley had everything a poet needed plus the tragedy of a dead father. » (*A*, p. 108). Au-delà de l'aura tragique, on peut lire ici l'envie du pénis, c'est-à-dire le désir de puissance, comme quand des petits garçons regardent, comparent et envient le « mieux doté » d'entre eux. Cette envie du pénis s'exprime par le désir d'une place rendue nette par la suppression du rival, le père. Ce que la jeune Janet désire ici, c'est la puissance du père. Elle désire aussi son amour : « I longed to be close to my father » (*A*, p. 118). Elle se retrouve ainsi prise dans le même conflit que les fils de la horde primitive dans *Totem et Tabou*, qui désiraient à la fois les privilèges du père et sa bienveillance, ce qu'ils obtinrent en le tuant pour s'en débarrasser, et en le divinisant pour s'attirer ses bonnes grâces. Le psychisme framien opère cette seconde opération par la présence de l'imago taureau / Dieu. Quant à s'arroger la puissance paternelle, c'est l'écriture qui le permet, par le biais du symbole.

Une caractéristique de l'écriture framienne, fortement revendiquée par l'autrice elle-même, nous montre la force de la pulsion sublimatoire. En appelant de ses vœux une poésie qui s'incarne dans la vie de tous les jours, la jeune Janet souhaite tout simplement que ses désirs œdipiens d'amour et de haine deviennent réalité.

> In spite of my longing, I remained uncomfortably present within the world of fact, more literal than imaginative. I wanted an imagination that would inhabit a world of fact, descend like a shining light upon the ordinary life of Eden Street and not force me to exist in an 'elsewhere'. I wanted the light to shine upon the pigeons of Glen Street […] the world of Oamaru, the kingdom by the sea. […] I wanted my life to be the 'other world'. (*A*, p. 119)

[492] *Unclaimed Experience*, p. 5.

La libido framienne ne se contente pas d'une sublimation un peu fausse et mièvre, peuplée de rossignols et de rêves flous, mais demande une satisfaction dans la réalité, ou du moins dans la réalité représentée. Le « réalisme » de la poésie est une façon de se rapprocher de la « réalisation » de ses désirs. Ce désir d'ancrer sa poésie dans le quotidien de sa vie au lieu d'un endroit éthéré et inatteignable montre la force de la pulsion, qui comme celle de la femme trop proche de ses instincts, « l'enfant de nature » décrite par Freud, qui veut les knödels de la soupe et refuse tout substitut, la rendant inanalysable. C'est en écrivant que Frame réussit à faire descendre la « lumière divine » des désirs inconscients jusque dans les vies quotidiennes qu'elle dépeint.

A qui ces désirs s'adressent-ils ? Janet tient un journal (qu'elle brûle à la fin du lycée) adressé à un personnage bien particulier, « Mr. Ardenue » : « Mr. Ardenue being pictured as a kindly old man with a long grey beard and 'smiling' eyes, who ruled over the land of Ardenue. » L'image du vieil homme barbu est un amalgame entre une image paternelle et une image divine, que l'on souhaite bienveillante. On remarque qu'il donne son nom au territoire sur lequel il règne, comme pour le posséder encore mieux, ou dans une sorte d'équivalence, le souverain étant son pays et inversement. Son règne est absolu, il n'y a pas d'écart entre lui et l'espace qu'il dirige. Quant au nom lui-même, il évoque la chaleur d'un désir « ardent », qui pourrait être couplé à la nudité si on s'attache visuellement au français « nue », ou à la nouveauté si on considère la prononciation anglaise, compatible avec le surgissement du désir physique à la puberté, souvent décrit comme « brûlant ».

Dans ce royaume paternel, la diariste a un sentiment « spécial » pour certains habitants : « My special feeling for all beggars and swaggers, passing through town in the dark, glistening night and prisoners, again at night, in the moonlight, longing for freedom yet possessing a special freedom like that of the Scholar Gypsy » (*A*, p. 138). En lisant attentivement ce passage, on voit très bien qui sont les vagabonds, mais on peut se demander qui sont ces prisonniers qui eux aussi passent dans la nuit, possédant une liberté paradoxale, « spéciale », qui est ailleurs dans l'œuvre le mot utilisé pour l'amour « spécial » du père. La « liberté » de ces prisonniers pourrait être une liberté fantasmatique prise avec le tabou de l'inceste, ce qui expliquerait qu'ils en soient simultanément prisonniers, comme un enfant l'est de ses désirs œdipiens. Le personnage qui fascine Janet est le vagabond savant du poème éponyme de Matthew Arnold (« Scholar Gypsy »). Cette figure condense deux réalités psychiques framiennes. Tout d'abord, elle évoque le sentiment d'errance que ressent Frame, et qu'elle exprime si souvent dans l'autobiographie par son désir de « trouver une place ». Pour elle, l'écriture est le moyen

d'inscrire topiquement son expérience de ce que c'est que vivre. Ensuite, ce qui est désiré de façon ultime est la connaissance, mot utilisé dans la Bible pour les relations sexuelles. Le désir de savoir est aussi selon Freud la forme que prend à l'âge adulte la sublimation des désirs physiques[493], comme il le montre dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Freud explique en effet, à partir d'un rêve rapporté par le polymathe de la Renaissance, que son insatiable soif de connaissance provenait d'une transformation des sensations sensuelles de plaisir particulièrement exacerbées qu'il aurait eues au berceau, comme celle de téter ou d'être embrassé par sa mère. L'image du rêve est celle d'un oiseau venant du ciel, lui écartant les lèvres et les frappant de sa queue, image qui correspond aux premières sensations de plaisir oral.

Sophie de Mijolla-Mellor souligne les ressemblances entre le désir sexuel et le désir de connaissance : « La pulsion correspondante a changé de but et d'objet, mais elle ne se transforme pas, et l'amour et la haine étant devenus soif de savoir, on retrouve dans l'activité théorique les traits qui les caractérisent, telles la ténacité, la continuité et la pénétration qui n'appartiennent qu'à la passion[494]. » La sublimation permet également, selon cette autrice, un renouvellement de l'énergie, qui s'auto-génère : « L'exercice de la pensée, loin d'épuiser la source libidinale d'où il puise l'énergie sublimée, l'entretient au fur et à mesure, assurant une sorte de néo-genèse de l'énergie. Les états de concentration passionnée et durable que suscite chez certains l'investigation théorique trouvent peut-être là leur origine[495]. »

Tout comme la féminité, et contrairement au sang menstruel, le désir sexuel a du mal à trouver son chemin vers l'accomplissement. Frame et un jeune poète de sa connaissance, Ben, cherchent désespérément un jeu d'échecs durant toute une après-midi à Londres.

> The less likely our prospects became of finding a set, the more desperate our search grew. We both knew but did not say that the need for a game of chess had long ago delivered up its original impulse to become a symbol of those undefinable longings of one young man and one young woman, both aspiring poets, on an autumn afternoon in London. A game of chess would have anchored our longings, postponed our questions, for the time being ended our search. (*A*, p. 379-80)

Cette course folle dans Londres à la recherche infructueuse d'un jeu d'échecs répond bien à une pulsion (« delivered up its original impulse ») qui représente symboliquement les désirs sexuels des deux jeunes gens. On voit la sublimation à l'œuvre dans le mot « anchored ».

---

[493] Lionel Naccache explique dans *Nous sommes tous des femmes savantes* qu'inconsciemment, Molière a signifié le désir sexuel derrière le désir de connaissance de ces femmes désirant ostensiblement le savoir.
[494] *Le choix de la sublimation*, *op. cit.*, p. 85.
[495] *Ibid*., p. 87.

Jouer aux échecs aurait été une interaction satisfaisante, substitutive des désirs trop vagues (« undefinable longings ») qu'ils ressentent. La fin de la quête pour le jeu signifie également la fin de la quête amoureuse, ou dirions-nous du questionnement amoureux entre eux. Cet épisode montre combien le désir de Frame à ce moment-là manque de clarté, de contours. On dirait qu'à faire des méandres, le cours de la pulsion se perd en de multiples bras de rivière sans force. Mais la Clutha trouve enfin son lit à Ibiza, sous la forme d'une ligne droite qui la conduit un matin à la villa de « Bernard ».

2.2. La tunique : contrainte, refoulement et renonciation

Le mot « longing » disparait de l'autobiographie jusqu'à sa réapparition juste avant l'épisode ibizien, sous la forme d'un commentaire surplombant toute la vie de Frame, qui parle de son désir jamais comblé pour de beaux habits, auxquels elle prête une nature magique, réminiscence des contes de fées, et donc une action au niveau des processus inconscients :

> Not being able to give up my lifelong fascination for clothes which I longed for but never had, yet might some day acquire even if it were by the ultimate magic of unfolding layer upon layer of silk from a small brown hazelnut. (*A*, p. 330)

Ce désir pour les habits est immédiatement suivi par le souvenir de son père les lui refusant : « What do you want clothes for? You've got a perfectly good school uniform » (*A*, p. 330). On reconnaît bien là le père-tyran qui enferme sa fille dans une sorte de ceinture de chasteté en forme d'uniforme, dont l'étroitesse est plusieurs fois soulignée, en parallèle avec l'aveuglement de la mère : « O blind mother she did not even notice how tight my tunic had become across my developing breasts » (*A*, p. 131). Comme on le voit, la restriction porte sur les signes sexuels secondaires, à un tel point que la venue du sang menstruel est une surprise rétrospective (« so tightly encased were we girls in our senior high school tunics that I am surprised at the ease with which in August of 1939 my first menstrual blood was able to find its way out of my body » (*A*, p. 139). Cela sonne comme une victoire[496], mais ce sang menstruel s'insinue dans la vie quotidienne par son odeur et les risques de fuites des serviettes de fortune, se conformant ainsi à l'image de malédiction de la sexualité féminine, à laquelle la liberté est toujours refusée. L'article « Making Girls Modern: Pakeha Women and Menstruation in New Zealand, 1930-70[497] » cite l'expérience de Frame comme étant typique de la période, les règles étant vécues comme une salissure honteuse, en lien avec la répression de la sexualité.

[496] Remarquons que l'arrivée du premier sang menstruel est un des rares événements datés de l'autobiographie, avec la victoire de 1945.
[497] Barbara Brookes and Margaret Tennant.

A Ibiza, Frame envie une jeune femme portant des pantalons (« the ‘right’ clothes » (*A*, p. 407)) et qui a un amant.

> I longed wistfully to be as full of secrets as she seemed to be, that would prompt a man to discover them, but for so long I had blocked all exits and entrances that I knew or felt I was as sexless as a block of wood. I had smoothed myself away with veneers of protection. (*A*, p. 407)

Tout comme la tunique aplatissait toutes ses courbes féminines, elle se livre à présent elle-même à un travail de lissage de toutes les anfractuosités féminines, pour éviter toute « invasion » masculine, pourtant ardemment désirée. Par ce lissage et ce bouchage de ses ouvertures, c’est elle-même qui disparait, comme le montre l’adverbe « away ». Dans ces opérations, le père n’est jamais loin, ne serait-ce que sous forme symbolique. Frame se retire ensuite dans sa chambre où elle contemple, désolée, son physique haï car trop massif à son goût : « wristbones that reminded me of railway sleepers » (*A*, p. 407). La haine d’elle-même lui fait associer ses poignets à des traverses de chemin de fer, symbole de la profession paternelle. Leur dénomination rappelle la chambre à coucher et ce qui s’y passe. Leur emplacement horizontal sur les rails figure un chemin barré.

2.3. Le pantalon : s’approprier le phallus

Rappelons une scène au début de l’autobiographie qui montre que, très tôt dans sa vie, Frame a eu l’intuition que les mots permettent de prendre le pouvoir, en particulier en maniant l’humour. Il s’agit de la scène où le père bat sa fille qui pleure à cause d’une dent douloureuse. L’enfant se débarrasse de son statut de victime grâce au langage, car elle déclare à ses frère et sœurs : « I said calmly, ‘Well, I was cold anyway and it warmed my bottom’ » (*A*, p. 22). Cette parole semble ressortir du syndrome de Stockholm, la fillette reprenant probablement à son compte une parole haineuse de son père. La répartie de la fille exprime essentiellement sa détermination de ne pas montrer que l’intégrité de son être, pourtant mise à mal par la maltraitance physique et morale (l’enfant cherchait une consolation et a reçu des coups) n’est en rien lésée. C’est ainsi qu’elle constitue un renversement du rapport de force, un refus d’être une victime. L’adverbe « calmly » est à relever également, et à rapprocher d’une image récurrente dans l’œuvre, celle d’un lac engloutissant les cadavres et présentant une surface lisse, qui se trouve comme nous l’avons vu dans *Intensive Care* et dans la métaphorisation de ses rencontres avec un premier psychiatre au Maudsley Hospital : « We calmly dragged the lake, as it were, and watched the fireflies and the sunlight on the water, and usually let the old dead rest and the discovered dead return to their depths, while the water, momentarily clouded, cleared and became still » (*A*, p. 448).

C'est en devenant une artiste, une écrivaine, que Frame renverse véritablement le rapport de forces entre elle et la puissance paternelle. Il existe un symbole discret, mais très révélateur de la transformation apportée par la cure psychanalytique, qui figure l'appropriation de la puissance du phallus. Le pantalon, symbole par excellence de la masculinité, se retrouve en différents endroits de l'œuvre, toujours pour signifier une puissance masculine, assumée ou perdue, mais en tout cas désirable, que Frame fait finalement sienne.

Dans l'autobiographie, la petite Janet vole de l'argent dans la poche du pantalon de son père, la description qui en est faite insistant sur la sensualité du toucher : « I then went to Dad's best trousers, hanging behind the door, put my hand in the pocket (how cold and slippery the lining!) and took out two coins. (*A*, pp. 24-5). Pendant l'épisode, à deux reprises, et d'une façon qui semble totalement gratuite, les dénominations sont multiples, semblant indiquer une recherche d'identité : « (I was known at school as Jean and at home as Nini) » (*A*, p. 25), « My father gave it to me […] I repeated my answer, substituting *Dad* for *Father* » (*A*, p. 25). D'ailleurs quand l'aveu a lieu, il se fait d'une façon étrangement dépersonnalisée : « a small voice answered from the scared me » (*A*, p. 26).

À l'adolescence les conflits se multiplient car Myrtle s'émancipe de l'autorité paternelle et veut porter des pantalons : « wearing shocking clothes like slacks » (*A*, p. 67), rébellion qui est également racontée dans *Owls Do Cry*. « My Father's Best Suit » (*LOS*, p. 97) est une nouvelle très révélatrice, qui met en scène un père qui demande à ses filles de lui trouver le tissu exact qui pourra réparer son costume du dimanche. Elles ne le trouvent pas et il doit utiliser un tissu d'une couleur légèrement différente. Nous comprenons que les filles ont la tâche de réparer et de maintenir sa belle apparence, elles sont un étayage narcissique. Les derniers mots de la nouvelle sont : «We did plenty of fighting. We had wars. We wrote in invisible ink with lemon and we wrote spidery writing with green feathers, and we wrote with the blood of dahlias. And still my father wore his light grey suit on Sundays to the Union meetings » (*LOS*, p. 99).

La dernière image dans l'autobiographie est celle du caleçon sale trainant sur le sol après la mort de son propriétaire. On ne pourrait dire plus clairement le dégonflement de la baudruche phallique, la chute du père comme déchet. L'image est même dédoublée : d'abord le pyjama, puis le caleçon :

> My father's pyjamas hung over a chair. His long cream-coloured Mosgiel underpants with a faint brown stain at the crotch lay on the floor; even his last cup of tea sat in its saucer, a swill of tea in the bottom of the cup, making an old brown ridge against the china. (*A*, pp. 511-2)

L'abjection est totale, et marque tout de son empreinte : l'entrejambe tachée, image de vidage de la vessie, se duplique par la couleur identique dans la tasse, dont nous avons vu qu'elle symbolise l'amour. L'amour est ainsi irrémédiablement entaché d'ordure. Il est frappant de constater que la forme visuelle de cette tache marque une séparation (« a ridge »), dont les significations fantasmatiques sont multiples : désir de Frame de séparer le propre du sale ? Inaccessibilité ultime du père ?

Dans *Scented Gardens for the Blind*, le père, Edward, en partant, laisse derrière lui un pantalon « arabe » particulièrement désirable, aux vertus quasi magiques : « how warm the pants were in winter and how cool in summer » (*SGB*, p. 57). Le grand-père admire le pantalon : « The expression on his face told […] that he longed to go to Arabia. Hidden under the bed, growing tired of playing marrieds, Erlene crept out to her grandfather and took him by the arm pleading, 'Take me too!' ». Les indices pointant vers une signification sexuelle du pantalon s'accumulent : le lit, jouer aux gens mariés, 'prends-moi', qui est encore confirmée par le choix de mots du grand-père : « You stay in your own country and don't go gallivanting round the world! » (*SGB*, p. 58). Un des sens de « gallivanting » est « courir après les femmes ». « Go to Arabia » prend donc la signification d'« avoir des relations sexuelles » et le refus du grand-père « sauve » la fillette, qui peut retourner tranquillement sous le lit et continuer à jouer à un jeu de son âge. On dirait que l'histoire se finit bien, car le pantalon est transformé en chiffons, qui serviront d'abri à une chatte qui viendra mettre bas quatre chatons. Cependant, la scène de noyade de chatons racontée par Vera une vingtaine de pages plus loin vient conclure cet épisode d'une façon bien plus sinistre. Nous avons assisté là à une rare scène de sauvetage de la fillette, par la parole du grand-père, qui, s'il accapare la puissance, laisse également la petite fille jouer aux jeux de son âge. La noyade des chatons est un écho très frappant de la fausse couche de Frame disparaissant avec l'eau des toilettes.

Finalement, Frame réussira à s'approprier le pouvoir du pantalon. Vers la fin de l'autobiographie, une amie lesbienne lui fait cadeau d'un pantalon. Elle va longtemps hésiter à le mettre car elle le trouve laid (« ugly with baggy legs » (*A*, p. 331)), ce qui peut être mis en corrélation avec son aversion déclarée pour la sexualité lesbienne. Mais la portée des paroles de son amie dépasse la simple question vestimentaire : « And as I was packing my small suitcase, Miss Lincoln brought in a carefully folded pair of grey flannel slacks. 'They will fit you', she said. 'Take them for your journey' » (*A*, p. 331). Le résultat est probant : « I tried them on. They fitted » (*A*, p. 331). Remarquons dans cette séquence les deux phrases très courtes et délimitées par deux points, qui donnent un grand sentiment d'affirmation à la scène,

au contraire des longues phrases faiblement séparées par des points-virgules, caractéristiques du style framien.

2.4. *The Carpathians* : la toute-puissance du sublimant

La sublimation constitue l'issue positive du refoulement à l'âge adulte par opposition à la névrose. Dans une vision dynamique des énergies de la pulsion, la sublimation est la soupape de la libido se trouvant en excédent par rapport à l'usage qui en est fait par le sujet, le sublimant. Si cet écoulement énergétique ne peut se faire, cela constitue une sorte de « lac », une stase libidinale, et la pression augmente derrière le barrage du refoulement. Freud indique qu'il s'agit là de l'étiologie de la névrose[498] ou de la psychose[499].

Il y a dans l'écriture framienne un mouvement de dégagement par rapport à la réalité peut-être encore plus vigoureux que celui qui est intrinsèque à toute écriture, et ce, grâce à la faculté de l'imagination, particulièrement développée chez elle. La symbolisation lui permet d'atteindre « la toute-puissance du sublimant » décrite par Sophie Mijolla-Mellor :

> Faire de la sublimation une symbolisation au sens d'une substitution d'une représentation à une autre ou d'un complexe de représentations à un autre revient à dire qu'elle est ce qui permet de se dégager de l'emprise et des limites imposées par la réalité et à l'assimiler à une abstraction manipulable au gré de la toute-puissance du sublimant[500].

La violence de la réalité d'une agression incestuelle ou incestueuse et de l'impuissance de l'enfant (ou de la victime en général) peut être mise à distance par l'écriture. D'autre part, la réalité peut être perçue comme limitante, à la fois dans les événements (il est arrivé telle chose et pas la multitude d'autres actualisations possibles) et dans l'identité du sujet (imposée par son état civil, sa chronologie, sa capacité plus ou moins grande à établir des relations avec autrui). Tout désir de franchissement de limites est transgressif dans sa nature même, c'est un désir de ne pas se laisser impressionner par la réalité, de déclarer qui est le plus fort, de cette réalité extérieure ou du psychisme humain. Dans l'exemple de Frame, il ne s'agit cependant pas d'une imagination « libre », qui prendrait (ou tenterait de prendre) toute la diversité de la réalité dans son envergure et qui « flotterait » donc au hasard, mais d'une imagination qui se concentre sur un point de fixation, qui devient comme une bobine à dévider, pour reprendre l'image de la balle de golf paternelle. Devenue abstraction reproductible à l'infini, la constellation familiale

[498] « Des types d'entrée dans la maladie névrotique », *op. cit.*
[499] Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme».
[500] *Ibid*., p. 95.

œdipienne framienne se réincarne en de nombreux scénarios et symboles, jusqu'à se représenter en son point ultime dans sa propre abstraction géométrique dans *The Carpathians*.

Écrire pourrait se comparer à se projeter des films, s'inventer des scénarios et des symboles qui « parlent » aux fonctions inconscientes, donnant ainsi du plaisir, celui de se reconnaître et de mieux se comprendre. En plus d'être scénariste, l'autrice est metteuse en scène, costumière, ingénieure son et lumière, cheffe opérateur, script girl, tous les métiers dont le cinéma a besoin peuvent être mis en œuvre avec peu de moyens, juste avec des mots. Et pour chaque représentation, il suffit de l'écran blanc du psychisme de chaque lecteur ou lectrice, qui interprétera tout ce matériau avec sa propre lanterne magique, celle de ses propres vécus et fantasmes.

Pour Frame, l'écriture permet une modification des affects investis dans le complexe d'Œdipe. L'utilisation d'images tirées de la nature les rend acceptables à la société des humains et à son propre Moi conscient, ce qui lève l'inhibition de dire ce qui est barré par la censure. Et ce faisant, l'énergie du désir œdipien trouve une voie de défoulement, un canal d'expression qui lui permet de s'écouler et de prendre forme, la forme d'un flux qui s'auto-alimente car la sublimation ne permet pas la satisfaction totale de la pulsion, ce qui explique le maintien de la tension tout au long de l'œuvre. *Intensive Care* peut être considéré comme une sorte de sommet de la jouissance symbolique, qui sera suivi d'œuvres apaisées, plus « civilisées ».

En effet, ce qui est tout à fait extraordinaire dans l'œuvre de Frame, c'est cette persistance symbolique, qui se soutient jusqu'au bout sans faiblir. Les dernières pages qu'elle a publiées reprennent tous les symboles qui ont peuplé sa psyché et son écriture tout au long de sa carrière d'écrivaine. Ces pages opèrent le renversement symbolique ultime du rapport de force entre l'enfant œdipienne incestée en souffrance et l'écrasante image de la puissance paternelle.

Exactement comme lors de l'entrée de Frame dans la maison de son père dans l'autobiographie, les signes de l'extinction de la puissance paternelle sont partout dans ces dernières pages de *The Carpathians*. Jake se rend dans les vergers dont sa femme, Mattina, lui a tant parlé. Les pousses nouvelles gagnent sur les anciennes, qui mêlent le rouge-sang à l'or solaire : « Already the kowhai blooms had faded, the area beneath the trees sprinkled with old gold mingled with the dark red petals of other blooms from the front gardens » (*TC*, p. 193). La scène se passe bien sûr au crépuscule : « The sun [was] angled now towards the mountains » (*TC*, p. 193-4). Par polysémie, le mot « angled » est un rappel du passe-temps favori de G.S.

Frame, la pêche. D'ailleurs, dans un camée qui ressemble à un clin d'œil hitchcockien, la figure du père vient hanter la scène :

> A man stood in front of the gate of the [retirement] village. He carried a stick and he wore a hat ringed with fishing flies; his face was tanned. Jake supposed he might be a retired farmer. He stood staring at the traffic passing on its way to the orchards and the nurseries in the fertile land near the foothill. (*TC*, p. 194)

Nous pouvons identifier cet homme anonyme, déjà présent dans les poèmes, par les mouches de pêche qui ornent son chapeau. L'attitude dans laquelle le plante Frame est l'immobilité, celle de l'innocuité de la mort : il se tient devant une barrière fermée, qui l'empêche de sortir du quartier des retraités, symbolisant le barrage psychique qui le tient à distance dans le psychisme framien. De plus, il regarde fixement et sans bouger le mouvement se déplaçant vers la vie nouvelle, celle de l'écriture (« nurseries in the fertile lands »). Un vieil homme se trouve dans la même position dans « Down Monument Street, Baltimore » (*GB*, p. 96). La laverie automatique a fermé, et il se tient debout devant la porte fermée, dans la plus grande déréliction. Notons le sarcasme, le vieil homme se trouvant « en bonne compagnie » avec les machines :

> And the old man, sick with drugs or hunger,
> still waiting for someone to open the door.
> Twenty-five cents is cheap for good company.

Les imagos maternelles et paternelles sont également présentes. L'imago maternelle de la vache semble être un archétype éternel, toujours docile dans sa collaboration à son exploitation : « fields of black and white cattle with glossy flanks, full udders and swishing tails, congregated by the gates to the milking sheds » (*TC*, p. 194). L'imago paternelle du taureau est en moins bon état : « the next field was occupied solely by a bull, also gazing over the fence at the traffic; a very old bull with its leather coat marked and patched and its eyes red-rimmed and watery[501] » (*TC*, p. 194). Son attitude impuissante est identique à celle du vieil homme, leur route entravée par une barrière, qui arrête d'ailleurs aussi le désir des vaches de se faire traire. Remarquons également la mention de la peau comme signe de santé florissante (« glossy flanks ») ou dégradée (« leather coat marked and patched »). La capacité de nuisance du taureau est contenue par l'enclos et par sa vieillesse. La miséricorde de la voix narrative s'étend même à lui, il lui est alloué un certain nombre de mètres carrés de surface. Il a une place, un lieu où exister, finir sa vie, il n'est pas annihilé. De la même façon que la voix narrative

[501] « The Old Bull » (*GB*, p. 185) décrit le compagnonnage d'un vieil homme et d'un vieux taureau, chacun dans son enclos : « he in his paddock / I in my unit of brick ».

accorde une maison au couple incestuel, elle donne un enclos au vieux taureau. Mais comme le dit Jake « forgiving is not forgetting ». La fleur de la mémoire veille. On peut même avancer que le fait que le narrateur et l'écrivain dans ce roman-testament soient, par surprise, des hommes, pourrait être le signe le plus éclatant de ce pardon : (re)donner volontairement la parole à un homme voilà peut-être l'exploit le plus considérable pour une femme dont la parole avait été confisquée par son père.

Devant le verger se dresse un arbre dont la qualité principale est l'endurance. D'une façon un peu surprenante, son nom n'est pas donné, alors qu'une liste de noms d'autres arbres le précède :

> Jake came to the orchard, its entrance concealed by great trees, firs, macrocarpas, Australian firs, poplars, and one native tree that Jake recognized by the now-familiar dark evergreen leaves. These dark green trees of New Zealand, Jake felt, had a tenacity not shown by deciduous trees; also a tirelessness in their tiring. (*TC*, pp. 194-5)

L'oxymore (« tirelessness in their tiring ») marque l'importance de ce type d'arbre. Mais pourquoi cette dissimulation ? S'agit-il là d'une dernière coquetterie d'une écrivaine habituée à la rétention des informations essentielles ? Comme toujours, lorsqu'il y a un trou dans les informations données par Frame, c'est un signal, et la recherche est fructueuse. Le premier arbre qui répond à la description lors d'une recherche en ligne est le Karamu (en maori) ou Coprosma robusta de son nom latin, qui peut atteindre six mètres de haut : « It has dark green shiny leaves, hence the common name Mirror Bush[502] ». Le fait que cet arbre porte le nom de la métaphore framienne pour l'écriture en fait très discrètement une image de l'écrivaine.

La figuration des désirs œdipiens et incestueux dans les scénarios, dans les métaphores poétiques et dans les schèmes sous-jacents se nourrit de l'énergie libérée par le traumatisme. La souffrance comme le désir demande à être dite ; elle exerce une pression psychique pour être dite, pour recevoir le soulagement de l'expression verbale. L'enfant œdipienne incestée génère donc un double flux d'énergie, ce qui se ressent dans l'intensité pulsionnelle de l'œuvre de Frame, et qui se traduit par une densité métaphorique impressionnante. La toute-puissance du sublimant, qui est celle du créateur, lui refait goûter à la toute-puissance infantile, au bonheur suprême de voir s'accomplir son désir le plus ancien sous ses yeux, et ce, paradoxalement, grâce à un lâcher-prise de la conscience pour laisser libre cours aux principes organisateurs des fonctions inconscientes, qui procèdent par ressemblances, substitutions, condensation, etc.

[502] « The trees and flowers of Whangarei », hangareiflora.weebly.com.

L'écriture de Frame repose donc sur la puissance des fonctions inconscientes, dans la jouissance de leur libre-cours, à l'abri d'un cryptage aux dimensions de l'œuvre toute entière. Frame manie ce codage avec un art consommé, bâtissant tout un monde parallèle derrière celui qu'elle nous donne à voir. C'est pourquoi nous pouvons dire que, en trompant le lecteur, en lui faisant croire à un monde peuplé d'arbres et d'oiseaux, elle reprend la main. Elle qui fut victime de la tromperie du langage, qui la dénonça, elle retourne la situation et de trompée devient celle qui trompe, l'illusionniste, celle qui d'une certaine façon escroque ceux qui la lisent. Maitresse manipulatrice, elle nous tend un panneau dans lequel il a été facile de tomber.

On a le sentiment que chez Frame, la symbolique est véritablement chevillée à l'œuvre, qu'elle fait partie intégrante de sa manière de penser, qu'elle en est véritablement le génie, se plaçant dans la lignée des poètes symbolistes. L'unité symbolique baudelairienne a également été perçue par Mallarmé, qui nous dit que « toute âme est un nœud rythmique[503] », et que « toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer[504]. » C'est bien ce nouage qui est l'enjeu de l'écriture, au niveau des structures les plus profondes du langage, celui des schèmes d'enveloppe et de transformation. De la déstructuration incestueuse à la restructuration par l'écriture, le tissage framien est un nouage paradoxal.

[503] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, p. 644.
[504] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », p. 363.

PARTIE 3 : STRUCTURER

IX. LA DESTRUCTURATION DU MONDE

En 1974, Frame écrit une remarque isolée, que nous reproduisons en entier, sur le fait qu'elle ne supporte pas d'écrire à la main et ne peut écrire son œuvre qu'à la machine. Voici un particularisme qui pourrait sembler anodin à première vue. C'est Frame elle-même qui analyse ce qu'il révèle. Le recours à la machine à écrire lui permet de pallier deux problèmes : le manque de forme et l'aspect trop personnel de l'écriture manuelle :

> Truly, I can't understand how writers can write directly upon paper with pen in hand. To me, there seems to be a kind of shapelessness about the act; I need the intervention of a formal machine partly to annihilate or at least to reduce the personal quality of what is being said (I see I write this in the passive tense as if the agent were not myself). (*JFHOW*, p. 230)

Frame ressent que l'écriture manuelle livre un matériau brut en direct de son psychisme, dans lequel quelque chose se dit – est en train d'être dit – par un autre « agent » qu'elle-même (dans lequel nous pouvons reconnaître l'inconscient), et cela est insoutenable pour elle. Cette question dépasse bien sûr les attributions de la graphologie[505]. Il s'agit du rapport de soi à soi, d'une capacité à accepter la vérité de l'inconscient, évoqué par l'utilisation de la voie passive. On peut nettement percevoir le soulagement ressenti par l'écrivaine à couler son informité dans la forme solide car immuable des caractères typographiés. Comme le dit Albert Ciccone : « le traumatisme est une question de forme avant d'être une question de contenu[506]. »

[505] Elle est largement décrédibilisée de nos jours, peut-être pour les mêmes raisons que la psychanalyse, à cause de la délicatesse de son maniement.
[506] Introduction à *L'expérience traumatique*, p.IV.

Le génie de Frame a été de bâtir une œuvre sur les archétypes les plus profonds et les plus fondamentaux de l'être humain, procédant de la vie inconsciente et les dupliquant sur les caractéristiques spatiales et temporelles de la vie physique. Selon Didier Anzieu, pour Freud, « tout ce qui est psychique se développe en constante référence à l'expérience corporelle[507]. » La difficulté particulière de Frame est d'avoir eu à construire une vie et une œuvre sur des structures endommagées par son expérience d'enfant œdipienne incestée (ou du moins incestualisée), nécessitant une remise en forme de ces structures. Ces dommages et l'expression de la douleur psychique qui en découle rendent audibles (par des récits) et visibles (par des images) les structures inconscientes du psychisme, dont la mise à nu dans l'écriture manuelle était si insupportable à l'autrice.

Après les scénarios et les symboles, le troisième territoire colonisé par le complexe de l'enfant œdipienne incestée, ce sont les structures du langage. C'est pourquoi il nous semble opportun de nous pencher sur ce que la nosographie psychanalytique peut nous apprendre sur les troubles structurels des limites.

1. Troubles psychiques des limites

Examinons deux structures psychologiques qui présentent des similitudes avec l'univers mental framien et qui nous semblent jeter quelques lumières sur ses origines et son fonctionnement, sans que notre intention ne soit aucunement d'y réduire la personne de Janet Frame. Les idiosyncrasies du comportement de Frame et de son écriture ont éveillé peu d'intérêt dans la communauté médicale, probablement à cause du fiasco dramatique du diagnostic de schizophrénie. Frame perçut d'ailleurs une petite somme mensuelle pour compensation des dommages que lui infligèrent une décennie de traitement brutaux et inadaptés dans les hôpitaux psychiatriques néo-zélandais (*JFHOW*, p. 119). Ces traitements par électrochocs et insuline avaient endommagé sa capacité à reconnaître les visages en dehors d'un cercle familier[508].

1.1. Les états limites, confusions et intrusions

Commençons par mentionner le fait que les troubles des limites ont connu une reconnaissance plus grande dans la clinique psychanalytique de ces dernières années. Ils ont été regroupés sous le terme « états-limites ». Le champ d'application de ce terme étant très vaste,

[507] *Le Moi-peau, op. cit.* p. 116.
[508] « I have found it difficult to recognize people and know who they were since I came out of hospital » (*JFHOW*, p. 151).

commençons par les travaux de Didier Anzieu, dont les réflexions sur le « Moi-peau » sont particulièrement éclairantes sur ce que nous nommons « la pathologie des limites framienne », qui se traduit par exemple dans *A State of Siege* par la confusion entre le dehors et le dedans ou l'intrusion de « revenants ».

> Dans les états limites, l'atteinte ne se limite pas à la périphérie ; c'est la structure d'ensemble du Moi-peau qui est altérée. Les deux faces du Moi-peau n'en font qu'une, mais cette face unique est tordue à la manière de l'anneau décrit par le mathématicien Moebius et auquel Lacan a le premier comparé le Moi : d'où des troubles de la distinction entre ce qui vient du dedans et ce qui vient du dehors. […] Mais la partie du système perception-conscience qui subsiste comme interface assure au sujet une adaptation suffisante à la réalité pour qu'il ne soit pas psychotique.[…] Quant aux affects qui constituent le noyau existentiel de la personne : […leur] retour disruptif à la conscience est redouté comme une apparition de revenants.[…] Le contenu mal contenu devient un contenant qui contient mal. Enfin, la place centrale du Soi, désertée par ces affects primaires trop violents (détresse, terreur, haine) devient une place vide et l'angoisse de ce vide intérieur central fait l'objet de la plainte essentielle de ces patients, à moins qu'ils ne soient parvenus à le remplir de la présence imaginaire d'un objet ou d'un être idéal (une cause, un maitre, un amour-passion impossible, une idéologie, etc.)[509].

On peut faire l'hypothèse que cette place vide, chez Frame était occupée par l'écriture, la constante réécriture de son roman personnel, comme si elle se tissait un Moi-peau en continuelle fabrication. Rappelons ici le sentiment de vide qu'elle rapporte après le voyage vers Mirror City (« when the work is finished and the nothingness must be endured » (*A*, p. 485)), à vrai dire éprouvé par la majorité des créateurs quand l'œuvre est achevée.

Un peu plus loin, Anzieu développe la description du trouble de la distinction dedans / dehors en décrivant la structure spécifique de l'appareil psychique des états-limites :

> [Dans les états-limites], les deux enveloppes [excitation et communication] ne sont pas superposées et emboitées mais mises bout à bout en juxtaposition, en continuité l'une avec l'autre. Il y a ainsi une seule enveloppe, d'un seul tenant, fermée sur elle-même retournée à la manière de l'anneau de Moebius, et qui présente en raison de cette structure tantôt le pare-excitation, tantôt la surface d'inscription.
>
> Cette topographie m'est apparue typique des *états-limites*. Je résume rapidement ici les conséquences sur l'organisation et le fonctionnement psychique : il y a des troubles de la distinction entre ce qui vient du dedans et ce qui vient du dehors, et des troubles de la distinction contenant / contenu.
>
> L'étiologie de cette particularité en anneau de Moebius me semble due à des relations originaires avec l'environnement maternel sous le signe de la discordance. C'est-à-dire une mère ou un tenant-lieu maternel qui alterne brusquement l'excitation et la communication, et qui, dans chacun de ces deux domaines, alterne brusquement l'excès de l'excitation avec

[509] *Le Moi-peau*, *op. cit.*, pp. 149-50.

> l'arrêt brutal de l'excitation, et l'absence de communication avec l'arrivée massive de communication[510].

Nous renvoyons à l'autobiographie et à la description par Frame des personnalités de ses parents : d'une part une mère christadelphienne qui s'émerveille de tout (« Look, kiddies! A rock! »), et qui vit en réalité une vie d'esclave ménagère. Et d'autre part un père imprévisible, alternant la sentimentalité et les mouvements de mauvaise humeur.

Pour Calamote également, « penser le rapprochement de la clinique du traumatisme sexuel avec celle des états-limite amène de nombreux parallèles[511]. » Il cite des caractéristiques qui correspondent à ce que nous mettons nettement au jour dans l'écriture framienne : « l'instabilité des limites (Moi / non-Moi, conscient / inconscient…), le surinvestissement des aspects perceptifs pour pallier la faiblesse de la représentation […], l'instabilité de l'identité ou la nécessité de faire des détours par la réalité matérielle[512]. » Il n'y a, bien entendu, pas de « faiblesse de représentation » chez Frame ! C'est en fait le foisonnement qui signe ici une surcompensation, une instrumentalisation en quelque sorte de l'écriture, qui, tout comme elle sert au repérage dans l'espace d'un Moi en errance en insistant sur la topographie, se sert de la richesse métaphorique de son écriture pour se donner des images.

Dans le domaine du soin, Tisseron rappelle les recommandations d'une pionnière :

> Gisela Pankow aimait à dire qu'il faut, avec les patients qui souffrent d'un défaut de structuration, prendre appui « là où on a pied, c'est-à-dire le corps ». […] Lorsque Pankow parle de « prendre appui dans le corps », c'est bien entendu « prendre appui dans les représentants psychiques du corps » qu'il faut entendre[513].

Notons que d'autres méthodes de soin, comme la sophrologie, ont pris ces recommandations bien plus au pied de la lettre. En ce qui nous concerne, il nous semble que Frame, par son travail d'écriture, en se représentant son psychisme comme un territoire, se l'approprie comme son corps propre, ce qui la rend capable d'agir dessus. Son psychisme est transformé par son écriture car celle-ci en crée une sorte de maquette, lui servant de représentation topographique facilement maniable pour l'esprit. Le soi peut ainsi s'appréhender lui-même grâce à cette matérialisation. Le chemin de soi à soi, si problématique pour Frame, passe par l'écriture.

---

[510] *Ibid.*, pp. 269-70.
[511] *L'expérience traumatique*, *op. cit.*, p.58.
[512] *Ibid*.
[513] « Schèmes d'enveloppe et schèmes de transformation », dans *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p. 81.

1.2. L'alexithymie, la faiblesse du territoire du Moi

Joyce McDougall décrit une structure psychique, l'alexithymie[514], qui est une structure traumatique comportant un volet commun avec ce que révèle l'écriture framienne, à savoir une pathologie des limites. Les convergences sont frappantes. Selon la psychanalyste, l'incertitude sur le droit à exister indépendamment de la volonté des autres entraîne des manifestations pathologiques violentes concernant les limites chez ces patients :

> […] deep uncertainty about one's otherness and the right or ability to maintain the privacy of one's thoughts and feelings is on the one hand the fear of implosion, of being destructively invaded or possessed by another and on the other the fear of explosion, of losing control over one's body limits, one's acts and one's feelings of identity[515].

McDougall décrit ainsi l'origine de l'alexithymie :

> Early psychic experience has led to confusion about one's body and one's mind and their limits as well as to doubts about one's rights to possess an individual body and an individual psychic existence. […] there can be no secrets, no separateness and no private possession of one's bodily self[516].

McDougall explique qu'il y a deux façons de réagir à ce traumatisme précoce : les psychotiques créent une néoréalité, les alexithymiques vident le monde extérieur et les relations interpersonnelles de leur sens. Nous avons vu ce dernier phénomène dans l'image du vitrail. Il est alors tout à fait compréhensible que, la psychose et l'alexithymie ayant une cause commune, Frame ait pu être diagnostiquée comme schizophrène ou autiste.

McDougall fait remonter l'alexithymie à la relation inconsciente du bébé avec la mère, dont il est intéressant de noter qu'elle la décrit en termes d'empiètement sur un territoire : « the impingement of the mother's unconscious[517] ». Elle décrit ce qui constitue l'inconscient maternel : la relation à ses propres parents, mais surtout son investissement narcissique et sexuel du père de l'enfant, qui détermine la structure œdipienne à venir et les rôles libidinaux que le bébé est amené à jouer pour elle. Ainsi, elle contrôle la vitalité somatique et psychique de l'enfant, le sentiment qu'il a droit à une existence séparée d'elle et de tous les autres. Nous dirions donc que c'est l'attitude inconsciente de la mère qui fait littéralement le lit de l'incestualité et de l'inceste. Ne pas avoir droit à une existence séparée implique de ne pas avoir droit à un corps et à des sentiments propres, séparés des autres, ce qui rend ces enfants

[514] Le terme et la description clinique de l'alexithymie sont dus à John Nemiah et Peter Sifneos dans « Affect and fantasy in patients with psychosomatic disorders », p. 126.
[515] *Theaters of the Mind*, *op. cit.*, p. 167.
[516] *Ibid.*, p. 168.
[517] *Ibid.*, p. 162.

particulièrement vulnérables à une attaque incestueuse, permise en quelque sorte par l'inconscient maternel, tout aussi dépourvu de défenses que celui qu'il lègue à l'enfant. McDougall décrit ce qui se passe quand l'analyse réveille les affects enfouis en utilisant une métaphore centrale dans l'œuvre framienne : « Affective flooding may then produce transitory episodes of depersonalization or of pseudo-perceptual phenomena in an attempt to deal with the emotional upsurge[518]. » Le langage est ce qui peut contenir ce flot (« containing » / « retaining ») :

> Such episodes create rough periods in the analytic adventure, of course, until such time as the tolerance for affect is increased and the analysand has created verbal representations and fantasies capable of containing the emotional storms and the free circulation of primitive affectivity through language. At this point, analytical work proceeds along a double track: first there is the economic problem of retaining and experiencing strong affect without acting it out and then there is the symbolic dimension that consists of uncovering or creating fantasies and metaphors, charged with affect, that are mobilized in the individual, sometimes for the first time in conscious awareness, by fleeting perceptions of internal and external events[519].

La nouvelle intitulée « Interview in New York[520] » montre l'importance qu'attache la narratrice-autrice aux contenants, qui sont donc un signe de la capacité à contenir de forts affects. Après avoir admiré la multiplicité des contenants des poubelles de la ville (« trash cans with more containers than anywhere else in the world »), elle en fait un concept : « Did you know that this was the Age of Containers? The process is called containerisation. » Cette obsession des contenants se poursuit avec le titre d'un roman de la narratrice cité par l'interviewer : *The Pea Pod City*.

Pour sa part, Jung, dans *Les racines de la conscience*, désigne la mère comme ce « quelqu'un qui manque ». Nous sommes très proches de la constitution de l' antœdipe :

> L'aspect négatif [de l'élément maternel] est représenté par une femme dont l'unique but est d'avoir des enfants ; l'homme est manifestement un accessoire. Il est essentiellement un instrument de procréation et il est rangé comme un objet dont il faut prendre soin avec les enfants, les parents pauvres, les chats, les poules et les meubles. […] Tout d'abord elle porte les enfants puis elle s'accroche à eux car sans eux elle n'a aucune « raison d'être » (en français dans le texte). […] Le complexe causé par une telle mère n'est pas forcément une hypertrophie de l'instinct maternel. Il peut se faire au contraire que chez la fille, cet instinct se trouve même éteint. On voit alors apparaître comme succédané un *débordement de l'éros* qui conduit presque toujours à une attitude inconsciente d'inceste à l'égard du père. L'éros débordant provoque une accentuation anormale de la personnalité de l'autre. La jalousie

[518] *Theaters of the mind, op. cit.*, p. 164.
[519] *Ibid.*, p. 164.
[520] *Janet Frame in Her Own Words, op. cit.*, pp.241-4.

envers la mère et le désir de la supplanter deviennent des leitmotive d'entreprises ultérieures, de nature souvent désastreuse[521].

Cette situation antœdipienne correspond à celle décrite par Frame dans son autobiographie : une mère considérant ses enfants comme des prolongements d'elle-même ne permet pas une constitution correcte des limites de ses enfants, et serait donc à l'origine chez sa fille d'un trouble des perspectives, et de la recherche incessante d'une « place ». C'est ce détachement incomplet qui serait directement à l'origine de l'impossibilité de résoudre l'Œdipe, et, par suite, des difficultés sexuelles, vécues sur le registre identitaire.

Ce survol psychopathologique nous permet d'évoquer l'étiologie maternelle de la confusion des limites, qui empêche l'enfant de se ressentir comme être séparé à part entière, un état de la conscience qui facilite les abus incestuels et hypothétiquement incestueux subséquents. La centralité de cette remarque, faisant porter l'origine des troubles sur la mère, se trouve en quelque sorte confirmée par l'attitude de Frame dans l'autobiographie, qui, si elle exprime des sentiments mitigés vis-à-vis de son père (« poor loving bullying dad »), ne trouve que des mots de dégoût pour parler de sa mère à sa mort. Le bouquet de sentiments ressentis lors de cet événement est remarquable et nous permet de comprendre la dynamique familiale. Frame explique sa colère et sa dépression par le fait qu'elle est la dernière à apprendre la mort de sa mère, étant considérée comme fragile. Viennent ensuite, ensemble, la tristesse et le soulagement, qui renforcent cette impression de séparation d'avec sa famille : « the well-meaning consideration of my family served to emphasize and increase my separation from them » (*A*, p. 313). Enfin, la jalousie se fait jour, que l'on peut rattacher au sentiment œdipien : « I was jealous of my sister's first knowledge of the death » (*A*, p. 313), jalousie dont elle retrouve l'origine dans les rivalités de l'enfance : « being first to know, to see, the first to embrace the cherished secret; in fact the rivalry had never reawakened for it had never slept! » (*A*, p. 313). Frame décrit ainsi une famille dans laquelle personne n'est assuré de sa ration d'amour. Ce sont des enfants qui rappellent fortement ceux qui sont en proie à des troubles psychiques, auxquels Jake rend visite à la fin de *The Carpathians* : « the group who still danced and clamoured for giant-sized attention and love » (*TC*, p. 191).

On peut partager en deux catégories solidaires l'une de l'autre les phénomènes langagiers structuraux liés au traumatisme de l'enfant œdipienne incestée. Nous avons d'une part les phénomènes provenant des lésions structurelles repérables dans le langage et d'autre

[521] *Les racines de la conscience*, *op. cit.*, p. 121.

part les tentatives de guérison perceptibles dans ce même langage. Toute l'architecture psychique framienne repose sur la façon dont son Moi-peau s'est constitué et a été maltraité.

Avant d'étudier le Moi-peau framien, arrêtons-nous un instant sur la façon dont Frame décrit les séquelles du traumatisme que le corps porte comme des signes.

2. Le fantasme de la continuité avec les parents

2.1. Que dit le corps ?

Ainsi que l'exposent Ellman et Goodman, c'est sur le corps que l'on peut le mieux lire les tortures infligées dans le passé[522]. Le corps parle. C'est ce que dit aussi Frame dans sa description de Peggy, dont le corps fatigué porte les stigmates d'une vie difficile : « there was no mistaking the way her face and body, like an index, made reference to the past » (*IC*, p.33). Milly utilise une métaphore encore plus violente. Le corps de son amour imaginaire, Sandy, est marqué au fer rouge, comme celui d'une victime de l'inceste : « Admittedly, he is not handsome for he was burned with the bomb that writes its name on you with graphite » (*IC*, p. 243). La deuxième fille de Tom, Pearl, porte aussi des stigmates de l'abus sur son corps. Elle est obèse, comme la mère de Frame, ce qui est clairement défensif. Elle a édifié une muraille de chair entre elle et le monde : « She would look through the arrow-slit windows of her castle of flesh, feeling herself trapped, besieged » (*IC*, p. 99), expression à rapprocher du symbolisme de *A State of Siege*.

De la même façon, dans les poèmes, le lieu où se gravent les séquelles du traumatisme d'une façon symbolique, c'est le corps. *The Goose Bath* contient des poèmes écrits à distance temporelle du traumatisme. Ils continuent la métaphore de l'arbre-jeune fille martyrisé, avec davantage de distance émotionnelle, sans le sentiment brûlant de souffrance au présent qui s'exprime dans *The Pocket Mirror*. Dans « Saratoga Walk » (*GB*, p. 87), la poète voit des ormes qui ont été attaqués par une maladie. Le discours métapoétique dit même que la pourriture est trop avancée pour servir de symbole :

> Stopped not at the source but in midair, a tree disease
> that supposes trees are men; the black skeletons brood in the sky,
> cannot be wheeled away or buried like the human crippled or dead.
> Elms attacked by a fire no-one can see, that begins by a scar
> a stripe like a scorchmark on the body of the elm. A decay
> so ripe for a parable it cannot be used, only despaired of

[522] *Finding Unconscious Fantasy in Narrative, Trauma, and Body Pain, op. cit.*

with a guilty – Look what We – not I or they – have done to our land.

Tout le discours s'insère dans la temporalité framienne. La poète remarque que ce « feu que personne ne peut voir » n'a pas arrêté les ormes au début de leur vie, à leur « source », ce qui nous rappelle l'insistance sur la jeunesse de la victime dans les premiers poèmes. Les séquelles visibles sont très présentes : « a scar / a stripe like a scorchmark ». L'assignation de la culpabilité, incluse dans le collectif « We », évite l'excès du « I », qui prend toute la responsabilité pour lui, et l'excès du « they » qui s'en débarrasse totalement. Ce jeu de pronoms est une réponse apaisée à la douleur lancinante de se sentir partie prenante dans l'acte incestueux. Remarquons que « We » est distingué, comme anobli par la majuscule. La position de la poète face aux souffrances des autres est explicitée dans la scène qui suit. Une femme s'émeut devant un oisillon tombé du nid et demande de l'aide à la narratrice, qui, dégoûtée, refuse le contact direct de sa peau avec la chair du petit être :

[…] not a direct touch of my shuddering skin on the new puckered flesh.
Use the page of a book, a handkerchief linen, to touch it.
Words are for reading, linen for winding in shrouds, dead birds
for leaving out of sight beyond
our peace of mind and tender appetite. Which book did I buy?
A good book that reads like potion of Life.
Thank God for the grace of the Word but
Let God chalk up his own sparrows and elms.

La poète est incapable de porter secours directement aux êtres souffrants en les touchant physiquement. Elle ne peut le faire qu'indirectement, par le truchement de la feuille d'un livre ou d'un mouchoir comme linceul. Elle s'inclut à nouveau dans un « nous » quand elle déclare que « notre » tranquillité demande qu'on cache les morts pour ne pas couper l'appétit aux autres. Laissant à « Dieu » le soin de s'occuper des êtres souffrants relève d'un cynisme froid et assumé, d'une poète qui connaît ses limites, qui restent confinées à l'intérieur des livres, et donc de l'écriture, seule « potion de vie ». Le sarcasme sur l'impossibilité de la compassion continue plus loin : « Newspaper shops with cards : to my dear – to my dearest family / with much love on your automobile accident. » peut-être peut-on considérer ce cynisme également comme une séquelle, non pas sur le corps, mais sur l'âme ? En tout cas, le poème conclut en revenant au Moi framien : « Boughs, / black coffin beams nail the infant sky into permanent dark. »

Le corps possède son propre langage. En plus des symptômes, il peut exhiber ses séquelles, comme on le voit dans le second recueil de poèmes. Dans « The Bloodless Dead » (*GB*, p. 163), la narratrice sent sa peau se détacher d'elle comme du papier : « the skin of my

hand peeled away like paper, / my arms and neck, my face, my whole body had skin of paper. » Ce processus décrit sans le nommer celui de l'écorce du bouleau, qui se détache de l'arbre exactement comme une pellicule de papier. Dans « The Birch Trees » (*GB*, p. 106), les arbres portent des marques qui pourraient être interprétées comme un code :

> Mysterious the writing on the birch bark […]
> coded rolls a pianola might play […]
> Snow distributed across their
> grey branches in such a way
> their bark becomes a calligraphy of scars and stars.
> Reading it suddenly in the woods one is astonished
> to find engraved on pages of birch bark the fiction
> and fact of men in their cities.

La distribution de la neige sur les branches est vue comme l'élément clef pour faire surgir le sens. Ce qu'on lit sur l'écorce, ce sont peut-être les stigmates du martyre. Il s'agit en tout cas de l'histoire des hommes, vue ici comme générale, mais qui est un écho à ce qu'a commis un homme en particulier. Dans ce poème, ce qui est gravé sur la « peau » de l'arbre, c'est un mélange de réalité et de fiction : « the fiction and fact of men ».

Dans *Living in the Maniototo*, Violet Pansy Proudlock (dont le nom combine deux fleurs et la fierté d'une serrure), « an expert in near, near-distant and distant ventriloquism » (*LM*, p. 5) écrit une devinette qui reprend les principaux thèmes framiens :

> Riddle:
> I make many riddles.
> The sun has burned me. I bleed.
> I break and mend. I knit.
> I am a garment, a prison. I protect flower and seed.
> I shrink and stretch, yet I always fit.
> I am a prison you must stay in.
> What am I?
> I am your skin. (*LM*, p. 6)

On remarque tout d'abord le grand nombre de points, qui sont là comme pour coudre le poème ensemble, pour faire des phrases qui sont de petits conteneurs, comme des gousses ou des paniers, pour reprendre l'image du voyageur vers Mirror City. Ils ont la même fonction de contenance que les points de couture formant les contours dans les œuvres d'Agnès. Dans ces phrases qui sont comme autant de chambres à coucher, il y a d'abord la blessure et l'effraction (« burn », « bleed », « break ») et la réparation (« mend », « knit »). La réparation est associée à la blessure par la conjonction « and » dans la même phrase. Les deux images sont celles de l'habit, qu'on peut théoriquement ôter, et la prison, dont on ne peut sortir, ce qui rappelle la

tunique devenue trop petite et oppressante dans l'autobiographie. La phrase « I shrink and stretch, yet I always fit » est intrigante, car elle est fausse : la peau peut devenir trop lâche, et le mot « yet » pourrait aussi être remplacé par « so ». Cela provoque un effet de flottement dans le sens, qui parait si bien arrimé aux mots par ailleurs, et rappelle la difficulté framienne des proportions mouvantes. Quoi qu'il en soit, la peau est mise en exergue au début du roman.

Pour Paul Matthew St. Pierre, la fiction de Frame est un système biosémiotique, qu'il définit ainsi : « The innate capacity of human organisms within decidedly mundane social and cultural systems to receive and transmit signs[523]. » Il liste tous les écrans sur lesquels sont projetés les signes envoyés par les personnages, comme par exemple le cerf-volant dans « Child » (*LOS*). Dans son introduction, « Writing the Body in the Body of Writing of Janet Frame », il désigne le corps comme système de signes, ce que l'on peut appeler également un code : « I believe [biosemiotics] is the only critical branch of learning capable of addressing *both* her preoccupation with language as an embodied living system *and* her fixation on, her fetishization of, the bodies of human persons, including fictional characters, as sign-transmitting organisms and living systems[524] ». St. Pierre donne l'exemple du mouvement de Nini à la fin de « The Secret », allant se coller dans leur lit commun contre sa sœur atteinte d'une maladie de cœur mortelle : « I curled myself up to fit in with her » (*LOS*, p. 17). Il commente :

> Nini appears to signify her transcendence of the ultimate binary opposition, that of *life death*, which is a corollary of Frame's binary opposition *parole langue*. Nini and Myrtle physiological imaging of doubling, skin to skin signifies the integumental interstiality of *milieu extérieur* and *milieu intérieur*, and the melding of organisms[525].

Nous pouvons dire que, de la même manière, le corps de l'arbre / de l'enfant est un système biosémiotique sur lequel sont gravés les signes de son martyre.

Pour Labédan, les symptômes sont l'expression du traumatisme : « Le corps est d'abord ce lieu fidèle au sens où la conscience se donne les moyens d'écrire et de lire ce qui la concerne[526].» Pour Frame, l'arbre est le symbole de la surface d'inscription qu'est le texte, ce qui nous donne l'association suivante : arbre = corps = texte, qui tous parlent à l'unisson. Mais de quoi parlent-ils ? Quel est le fantasme sous-jacent qui gouverne les représentations du corps framien ?

---

[523] *Janet Frame, Semiotics and Biosemiotics in Her Early Fiction*, *op. cit.*, Introduction, p. 15.
[524] *Ibid*., p. 23.
[525] *Ibid*., p. 42.
[526] *Inceste, la réalité volée*, *op. cit.* p. 24.

2.2. Le Moi-peau : Anzieu

La conceptualisation d'un « Moi-peau » par Didier Anzieu nous permet de comprendre ce qui se joue dans la psyché framienne. L'extrême complexité des phénomènes textuels framiens trouve une cohérence lorsqu'on les rattache à ce fantasme primaire.

Freud a eu l'intuition d'une structure en interface avec le monde intérieur et extérieur grâce à l'image du bloc magique[527] en assignant au Moi une double pellicule, l'une comme pare-excitation, l'autre comme surface d'inscription. Anzieu développe cette intuition et utilise la métonymie du Moi qu'il nomme la peau pour expliquer comment se forment ses contours :

> L'entourage maternant est appelé ainsi parce qu'il « entoure » le bébé d'une enveloppe externe faite de messages et qu'il s'ajuste avec une certaine souplesse, en laissant un écart disponible à l'enveloppe interne, à la surface du corps du bébé, lieu et instrument d'émission de messages[528].

Anzieu reprend l'image freudienne pour expliquer comment est structurée cette double interface dans l'état de santé, et les pathologies possibles :

> L'écart entre le feuillet externe et le feuillet interne laisse au Moi, quand il sera davantage développé, la possibilité de ne pas se faire comprendre, de ne pas communiquer (Winnicott). Avoir un Moi, c'est pouvoir se replier sur soi-même. Si le feuillet externe colle trop à la peau de l'enfant (cf le thème de la tunique empoisonnée dans la mythologie grecque), le Moi de l'enfant est étouffé dans son développement, il est envahi par un des Moi de l'entourage ; c'est une des techniques pour rendre l'autre fou mise en évidence par Searles (1965). […] Une des pathologies consiste en une inversion des structures : le feuillet externe proposé/imposé par l'entourage devient rigide, résistant, clôturant (seconde peau musculaire) et c'est le feuillet interne qui s'avère troué, poreux (Moi-peau passoire)[529].

Pour Anzieu, « toute activité psychique s'étaye sur une fonction biologique. Le Moi-peau trouve son étayage sur les diverses fonctions de la peau[530]. » Il en distingue trois : la première, le sac qui contient tout le bon ; la deuxième, l'interface qui marque la limite avec le dehors et la troisième, un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, et surface d'inscription des traces laissées par celui-ci. « De cette origine épidermique et proprioceptive, le Moi hérite la double possibilité d'établir des barrières (qui deviennent des mécanismes de défense psychique) et de filtrer les échanges (avec le Ça, le Surmoi et le monde extérieur)[531]. »

Anzieu désigne aussi la peau comme stimulant le désir sexuel : « [Des] contes ou récits de fiction nous renseignent : la peau de la mère désirable pour le garçon est vécue comme *Vénus*

---

[527] Sigmund Freud, « Le bloc magique ».
[528] *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 84.
[529] *Ibid*.
[530] *Ibid*. p. 61.
[531] *Ibid.*, p. 62.

à la fourrure (Sacher Masoch) ; la peau du père qui a des projets incestueux est vécue par la fille comme Peau d'Âne (Perrault)[532]. » Camille Kouchner, dans *La familia grande* fait mention d'une façon répétée de son désir de toucher la peau de sa mère, désir que nous pouvons comprendre comme étant une contamination par l'atmosphère de sexualité exacerbée régnant l'été dans la villa de Sanary, dans laquelle vivait un groupe assimilé à une famille où les plus vieux exploitaient sexuellement les plus jeunes. Il s'y trouve également comme un fantasme de peau commune dans une fusion-confusion qui se continue après la mort : « Maman chérie, ma mamouchka / je me lève le matin et c'est toi que je vois. Je parle et c'est toi que j'entends. Ma peau ressemble à la tienne. Tu es dans tout, partout. Omniprésente. Et je t'aime tant[533]. »

2.3. La peau commune framienne

Le « Moi-peau » est particulièrement opératoire dans l'œuvre de Frame, dont la cohérence interne devient véritablement remarquable lorsque l'on parvient à remonter jusqu'aux imagos. C'est Carl Gustav Jung qui a proposé le terme d'« imago » dans *Métamorphoses et symboles de la libido*. Ce sont les représentations psychiques des acteurs de la vie infantile qui se construisent à partir des ressentis de l'enfant mélangés aux influences culturelles telles que les religions et les mythologies.

Anzieu explicite ainsi l'étiologie d'un très important signifiant formel : « les enveloppes psychiques dérivent du fantasme de peau commune mère / enfant et de ses transformations[534]. » Pour cet auteur, ce fantasme illustre « l'illusion d'une continuité narcissique » entre la fille et la mère et, « en branchant l'un sur l'autre les deux partenaires », il représente le rêve d'une « communication sans intermédiaire, une empathie réciproque, une identification adhésive[535]. »

C'est au début de l'autobiographie, par un vêtement particulièrement aimé de la petite Janet, que se fait jour le fantasme de la peau commune avec la mère, présent dans la psyché framienne. Il s'agit d'une robe qu'elle nommait sa « beastie dress » car son velours était similaire au pelage de la vache de la famille. La mention de cette robe est introduite par une série d'associations sous le sceau de l'inquiétante étrangeté, sentiment qui, selon Sédat « annonce les pertes des limites corporelles[536]. »

> The strange and unnaturally bright green grass growing around [the swamp] and the weeds like the inside of the India rubber ball growing along its surface and the golden beastie in

[532] *Ibid.*, p. 73.
[533] *La familia grande*, *op. cit.*, p. 201.
[534] *Le Moi-peau.*, *op. cit.*, p. 270.
[535] *Ibid.*, p. 85.
[536] Jacques Sédat, « La pulsion de mort, hypothèse ou croyance ? », pp. 177-193.

> velvet coat grazing near our fence – and of myself wearing my most treasured possession, a golden velvet dress which I named my 'beastie' dress'. (*A*, p. 10)

Le mélange du familier (l'herbe) et de l'étrange (sa couleur brillante) se produit près d'un marécage, endroit qui évoque une succion dangereuse, et qui est donc associé à la mère dévorante. Les mauvaises herbes ressemblent à l'intérieur d'une balle de cricket associé au père. L'assimilation vache / enfant est totale, le pelage de la vache étant comme son « manteau » et l'enfant portant une robe similaire à ce pelage. L'identification de la mère à une vache, animal corvéable à merci, est constante au début de l'autobiographie. La chaine des identifications se fait donc comme suit : mère = seins = vache = pelage = fille. On voit ici que l'inquiétante étrangeté signale, comme le dit Freud dans « L'inquiétant », un refoulement dans l'inconscient du désir de fusion avec la mère, « la fantaisie de vivre dans le ventre maternel[537] », qui resurgit quand Janet, puis Frame adulte associent un marécage inquiétant à une robe pourtant chérie et d'apparence inoffensive. En effet, il s'agit de forces (« Geheimkräfte ») dont le sujet « est à même de ressentir obscurément le mouvement dans les recoins les plus reculés[538] » de son psychisme.

Le fantasme de la peau commune circule dans toute la famille, véhiculé par la parole. On voit que la peau peut être tannée comme du cuir par les coups. Rappelons ce que dit le père lorsque la petite Janet pleure dans son lit à cause d'une dent qui lui fait mal : « 'I'll tan your backside' » (*A*, p. 22). Au matin, son frère et sa sœur se moquent d'elle : « You had a hiding last night » (*A*, p. 22).

L'imago maternelle possède une autre continuité étayée sur la peau de vache, celle entre l'âme et la peau, comme celle qui existe chez la mère de Malfred au moment de mourir : « worn out in soul and skin and with the same spotted brown patches on both » (*SS*, p. 6).

Barbara Hannah termine son étude jungienne du symbolisme des animaux par la vache et le taureau, disant que « jusqu'à présent, jamais les mythes ou les contes de fées mettant en scène des animaux ne [l]'ont incitée à utiliser le sexe comme critère de compréhension ou de discrimination[539]. » C'est donc le couple d'animaux pour lequel le critère du sexe est déterminant : « ces deux animaux représentent une paire d'opposés[540] ». Le dimorphisme sexuel existe pour d'autres animaux mais « la différence n'est pas aussi marquée que notre

[537] « L'inquiétant », *op. cit.*, p. 178.
[538] *Ibid*.
[539] Barbara Hannah, *Le symbolisme des animaux*, p. 421
[540] *Ibid.*

couple de bovins, où le taureau véhicule spontanément une image de virilité et la vache celle d'une nature féminine souple et docile[541] ». Hannah explique cela par le fait que, au contraire d'autres animaux domestiques, l'accouplement se fait facilement entre le mâle « prototype du pouvoir mâle de reproduction, et la vache celui de l'acceptation féminine[542]. »

André Green rappelle qu'une « différence marquée entre les sexes » est « un facteur structurant de l'Œdipe », alors que « si la différence des sexes est floue », « les imagos masculines et féminines sont souvent confondues[543] » :

> [Dans le cas où] les imagos paternelle et maternelle sont fusionnées en un 'personnage phallique', selon l'expression de Bouvet, les identifications se font sur un mode fusionnel primaire. La castration semble céder le pas devant des craintes de morcellement, l'activité fantasmatique est mal délimitée, le fantasme n'étant plus identifié en tant que tel, et se confondant avec une vision projective du monde quand il ne parait pas faire défaut[544].

Cette description *a contrario* nous montre que la présence de ces imagos dimorphiques pourrait être le signe d'un effort pour se détacher de la fusion primaire, vers une structuration de l'Œdipe accomplie par l'écriture, qui par ailleurs se charge également de représenter le fantasme de la fusion.

2.4. L'imago maternelle : la peau d'une vache

Dans l'autobiographie, la famille Frame possède une vache appelée d'un nom féminin qui est, aux yeux de l'enfant, une machine couverte de peau dédiée à la transformation de produits organiques :

> Those Outram days give me isolated memories and feelings: of the hours spent watching Betty the cow with her skin covered machinery working at both ends – all the smells and colours and diversity of solids (turnips and apples) and liquids taken in at one end and let out the other. (*A*, p. 9)

On voit que les « souvenirs et les sentiments » se succèdent selon la logique de l'inconscient, à partir de cette image séminale de la vache et la séquence aboutit au même résultat que la robe, c'est à dire à une identification de la petite fille à sa mère qui est, elle, ressentie comme étant une vache. En effet, cette dernière est très fière de ses capacités lactifères : « 'My milk was drawn off' she'd say, making a liberal giving motion toward and

[541] *Ibid*., p. 422.
[542] *Ibid*.
[543] André Green, *Le discours vivant*, pp. 208-209.
[544] *Ibid.*, p. 209

away from her ‘titties’ (*A*, p. 7). Cette impression se confirme pendant l’hiver que la famille passe à Wyndham :

> Everywhere was damp and cold, and the world was full of damp washing and nappies covered in green mess as if the baby, like a calf, had been eating grass. Mum was still breast-feeding Isabel. I had stopped feeding when I was two and had started biting, although Mother’s titties were always there, like the cow’s teats, for an occasional squirt into our mouths. (*A*, p. 15)

Revenons à la séquence commencée avec l’image de la vache, vue comme une machine transformant en excréments ce qui entre par la bouche. Cette image peut tout à fait expliquer d’autres phénomènes textuels que nous avons observés, témoins du fantasme originel de la petite Janet, qui se fabrique sa propre compréhension du monde : si ce qui entre par la bouche sort de l’animal sous forme d’excréments, étant donné que les enfants sont assimilés à des excréments comme nous l’avons vu dans l’épisode de la fausse couche, la crainte peut être de tomber enceinte si l’homme éjacule dans la bouche (voir Turnlung dans *Daughter Buffalo* : « penetrating not always in the habitual places »). L’enfant se forme des explications sur la façon dont fonctionne le monde, qui restent dans l’inconscient et gouvernent les pensées et actions de l’adulte.

Il n’est donc pas surprenant que la vache réapparaisse pendant la promenade que Frame fait avec « Bernard » à Ibiza, dans une métaphore filée qui a des allures de parabole :

> We passed a gaunt cow grazing at the end of its tethering rope, its circle of earth bare of grass, and with a gesture of magnanimity towards the world, Bernard withdrew the post and led the cow to a new pasture, but after he had sunk the post in the earth he picked up a stick and struck the cow’s hide sharply twice in a burst of unprovoked anger that reminded me of the gesture of the pale physicist assaulting the tortoise on the lawn at Clapham Common. (*A*, p. 411)

Cette petite saynète sans paroles rejoue tout le drame des relations entre les hommes et les femmes vues par le prisme framien. La vache est maigre, comme un animal qui a donné sa substance pour produire du lait et des petits. Elle est attachée à un piquet, que l’homme, se sentant magnanime va déplacer pour lui faire découvrir des pâturages nouveaux, sans bien sûr la libérer. Frame interprète ensuite comme de la colère infondée le geste de Bernard qui est d’utiliser un instrument pointu pour piquer la peau de la vache, une image phallique d’une arme transperçante. Enfin, Frame généralise ce comportement en se souvenant d’un autre homme attaquant un animal à carapace et pourtant sans défense, en utilisant un vocable fort, « assault ».

Quand sa mère meurt, Frame ressent un mélange de tristesse et de soulagement et ne se rend pas à l'enterrement. Le poème qu'elle écrit est encore un écho lointain de l'imago maternelle, avec ses bas imprégnés de sueur surie, comme du lait :

> Burn the dirty clothes she died in,
> the sour stockings, the stained dress (*A*, p. 314)

2.5. La dégradation de l'esclavage et de l'animalité

Voyons comment se greffent sur le fantasme de la peau commune d'autres fantasmes liés à la condition maternelle contenus dans l'image de la vache, à savoir l'animalité et l'esclavage, deux notions liées car les esclaves comme les animaux sont des biens meubles, achetables, exploitables, imprégnables selon le bon vouloir de leur « propriétaire ». L'identification inconsciente de Janet à un animal réduit en esclavage apparait d'ailleurs à nouveau sous la forme d'un habit quand elle grandit. Elle vit alors l'emprisonnement qu'elle ressent dans ses habits trop serrés comme une condition d'animal de trait : « [the tunic] was far too tight now in the yoke », « because of these clothes I felt myself as powerlessly in harness » (*A*, p. 137).

L'association d'une femme avec l'esclavage se fait par la grand-mère Frame, qui, quand elle chante, s'abstrait de la réalité courante : « she was away in the song » (*A*, p. 9). Cette « absence » est troublante, car il ne s'agit pas banalement de fuir une réalité difficile dans une illusion plus plaisante, mais de s'abstraire dans une réalité encore plus pénible, qui doit avoir des échos de douleur partagés et ressentis comme tels. L'identification est parfaite : « I assumed that Grandma Frame was African and had been a slave in America, that her real home was 'Virginny', where she longed to return; for you see I knew about slaves » (*A*, p. 9). La fonction phatique de l'expression « for you see » prend le lecteur à témoin d'une connaissance personnelle, intime, de l'état d'esclave par la locutrice, qui correspond à l'asservissement de tous les membres de la famille Frame sous le joug du père. Dans le paragraphe suivant, l'explication ostensiblement donnée pour cette connaissance est le roman *Uncle Tom's Cabin*. Dans la famille Frame, les rôles se distribuent tout naturellement, plus ou moins explicitement :

> I was being called 'Topsy' because my hair was frizzy. 'Who are you?' they'd ask me and I learned to reply, 'I'm the girl that never was born pras I grew up among the corn. Golly. Ain't I wicked!' Mother talked, too, of Eliza crossing the ice as if it had really happened, like the pioneers and the visit of the prince and the flood. She talked of wicked Simon Legree. (*A*, p. 9)

Déplions toutes les implications de ce passage. On voit comment l'apprentissage des rôles est une sorte de psittacisme, l'enfant se modelant sur sa mère en répétant des phrases

comme un perroquet. Le langage est le convoyeur de l'esclavage, il dit à l'enfant qui elle est, c'est-à-dire personne. Et en l'occurrence, les mots mis dans sa bouche nient sa propre naissance (« the girl that never was born »), et, partant, sa propre existence. L'adjectif « wicked » la relie au propriétaire d'esclaves criminel, Simon Legree. Ce dernier est l'archétype de la cruauté sadique : il prend du plaisir à battre ses esclaves, à les briser et à les exploiter jusqu'à la mort, violant les femmes, ne tolérant aucune opposition. Le parallèle avec G.S. Frame se fait maintenant aisément. L'association est faite dans *The Adaptable Man*, quand Alwyn, démolissant une maison, trouve une affiche de vente d'esclaves aux enchères. Quant à Eliza, la jeune esclave qui réussit à s'enfuir en traversant la rivière Ohio gelée, elle est une image des aspirations de Lottie, qui, elle, ne fuira jamais. L'expression « as if it had really happened » complète l'illusion de réalité, qui est la réalité de « l'autre scène ». Nous retrouvons l'image du champ de maïs dans le poème « Sweet Corn » (*PM*, p. 69), dans lequel la poète affirme au contraire son esprit invincible, qu'aucun homme ne peut briser : « cells of pride that no man can open. »

Tout au long de différents ouvrages, Christine Angot interroge l'inceste que son père lui a infligé pendant plusieurs années, avec le sentiment que toute la société emboite le pas à l'incesteur, comme lors d'un dîner d'après spectacle des acteurs du TNS : « Je me suis sentie seule. Au milieu d'eux. Seule. Et trahie. J'ai pensé qu'il fallait avoir subi l'esclavage sous une forme ou sous une autre, avoir été asservi, pour comprendre ce qu'était l'inceste[545]. » Elle explicite ce que le « témoignage » dans les médias a d'asservissant. Invitée sur des plateaux de télévision, Angot en retire une conclusion amère sur les interviewers :

> [ces gens-là] ne savent pas écouter, ils font semblant. Ils intègrent vos paroles au discours général, donc peu importe votre nom, pas besoin d'inventer une forme, vous êtes obligé d'utiliser celle qui existe, le témoignage, et vous êtes mis au service d'un discours indifférencié, qui conduit à l'indifférence[546].

Ainsi, pour Angot comme pour Frame, c'est la littérature qui permet de sortir de l'esclavage du discours de l'autre et de l'indifférencié, en imprimant une forme particulière à un texte, qui est une parole qui porte intensément la singularité radicale de celle qui écrit[547]. Chaque être humain n'est-il pas un exemplaire quasi unique ? La molécule d'ADN lovée au cœur de nos cellules comporte trois milliards de paires de bases (les nucléotides). Même si l'ADN des humains est identique à 99,9%, la probabilité de rencontrer deux séquences d'ADN

[545] Christine Angot, *Le voyage dans l'Est*, p. 212
[546] *Ibid*., p.192.
[547] Remarquons que Angot utilise le masculin dans ces lignes, continuant ainsi à accepter sa valeur de référence universelle.

identiques chez deux personnes différentes est d'une chance sur quarante-six milliards. On peut voir alors la combinatoire de l'écrivaine comme répondant à la combinatoire biologique, prenant le dessus sur le hasard malheureux, créant délibérément un être unique fait de mots, là où cette dernière a créé au petit bonheur la chance un être de chair, lui-même livré aux aléas des appétits d'un incesteur.

Rappelons le fait que les images d'animal-prédateur sont associées au père. Ce mouvement vers l'animalité se trouve également du côté de la victime de la relation de prédation, et est vécue comme une dégradation proche de l'esclavage. On trouve dans *Daughter Buffalo* une vision des rapports d'amour comme étant ceux d'un maitre infligeant les pires avanies à son animal-esclave. Edelman torture sa chienne, en lui infligeant des opérations chirurgicales pour son simple intérêt personnel, et le lien d'affection rend paradoxalement la torture plus facile : « I found I could operate more readily on her in her role of familiar pet than on an unfamiliar dog » (*DB*, p. 17). Le lien est clairement énoncé, par deux fois, comme un lien familial. Les tortures sont mentionnées en passant, comme quelque chose de normal, qui n'est jamais remis en question : « [Sally] hasn't been able to walk properly since I broke and reset her two hind legs » (*DB*, p. 82). Quand Edelman a sa première relation sexuelle avec Lenore, nous apprenons qu'il a probablement énucléé son animal : « [Sally] watched with her one eye » (*DB*, p. 18). C'est parce que sa chienne / sa fille sont sa possession : « I never owned anything as completely as I owned Sally » (*DB*, p. 129). L'anesthésie qu'il provoque pour pouvoir « opérer » sur elle ressemble trait pour trait à l'état de sidération d'une enfant incestée, qui devient un état habituel : « Yet so often I had seen her anaesthesised that I found myself readily accepting her apparent or real suspension of life » (*DB*, p. 129). On retrouve cette absence apparente de vie dans la phrase de la litanie latine répétée plus loin : « *Heterodon Platyrhinos who plays dead* » (*DB*, p. 175). Alwyn aussi, dans *The Adaptable Man* viole sa mère dans un sommeil qui ressemble à de la catalepsie. Sally finit par mourir, et Edelman se propose de donner son corps à l'hôpital, à des fins de dissection. Sa petite amie proteste : « Lenore looked at me in silence for a few seconds. 'Isn't that cruel?'. Her glance said, Our Only child! » (*DB*, p. 129).

Notons encore la chaine d'associations que fait Frame entre les biens de consommation, les animaux et les hommes dans la très courte nouvelle « Commodities – Beasts and Men » (*SSFF*, pp11-2). Le comportement du bétail peut être lu comme celui d'êtres humains exploités :

> Bought, sold, bought again ; scattering and thundering through the narrow gateway, charging at barbed wire, making love to fence posts, turning in terror to devour one another. Have these commodities, these bartered beasts and men no final home but Death? (*SSFF*, p. 112)

2.6. L'imago paternelle : vie et mort d'un taureau

Le Moi-peau framien se continue dans l'imago paternelle, qui est le pendant de l'imago maternelle, c'est à dire tout naturellement le taureau. Sophie de Mijolla-Mellor cite une lettre de Freud à Fliess datée du 4 juillet 1891, dans laquelle il écrit : « Le Dieu de nos pères lui-même avant sa sublimation réalisée par les Perses, aurait été adoré sous la forme d'un taureau. Voilà qui donne à penser bien des choses qu'on ne saurait encore écrire[548]. » Nous avons donc les équivalences suivantes chez Frame : père = taureau = Dieu. La caractéristique du taureau, la puissance sexuelle mâle, est ainsi redistribuée sur le père, puis sur Dieu. Mijolla-Mellor explique le cheminement ainsi :

> Un premier temps figuratif permettrait que s'établisse un déplacement de l'investissement du phallus (ce que l'on retrouve sous une autre forme dans le totémisme et dans les phobies d'animaux), puis au taureau tout entier. Ce n'est que dans un second temps non figuratif où l'image de chose a fait place à l'image de mots que l'on passerait à l'idée de puissance mâle et finalement à la puissance divine[549].

Cette identification se retrouve de différentes façons dans l'autobiographie, à commencer par ce que Frame découvre grâce au Dr Cawley, qui pour la première fois qualifie le père de « tyran », c'est-à-dire en anglais, « bully ». L'étymologie nous révèle que ce vocable vient de « boel » qui en néerlandais était au XVIème siècle un terme affectueux désignant soit l'amoureux, soit le frère, ce qui indique déjà une confusion favorable à tous les débordements incestueux. Le glissement vers le sens de « harceleur des faibles » a pu se faire par l'entremise du sens attesté en 1706 de « protecteur » de prostituées.

Resituons les épisodes montrant le père Frame sous ce jour. Ses tendances sadiques s'expriment par des « taquineries » cruelles, exploitant l'amour que ses filles ont pour lui : « Our father, too, had found a past-time to while away his evening. » (*A*, p. 72). Il chante une chanson racontant la mort d'un père dans une mine et guette le résultat (« the expected result ») : « Isabel began to cry and crept under the table and we knew and Dad knew that it was because she loved him so much and couldn't bear to think of his dying in the mine. » Il s'agit bien d'une exploitation sadique d'un amour œdipien. Il trouve la faille dans chacune de

[548] *Le choix de la sublimation, op. cit.*, p. 90. Mijolla-Mellor donne comme source *La naissance de la psychanalyse, lettres à Fliess, notes et plans* (1887-1902), PUF, Paris 1956. Cette lettre n'apparaît pas dans notre édition des lettres à Fliess, citée dans la bibliographie.
[549] *Ibid*., p. 91.

ses filles : il terrifie June avec un masque à gaz et humilie Janet : « The game with me was to stand me in the middle of the room, where everyone could observe my twitches and tics and the funny faces I pulled, and the more I tired to stop, the harder it became. 'Just look at her, look at her. She's got St. Vitus dance' Dad would mock. » (*A*, pp. 72-3). Quand le Dr Cawley pose le mot de « bully » sur ce comportement, il ouvre les yeux de sa patiente, qui peut donc, lorsqu'elle voit comment il se comporte avec ses petits-enfants, se rendre compte de la véritable nature de son père :

> With apparently nostalgic greed for power over the young, my father pounced upon the boys, watching their every move, indeed refusing to allow them to make a move without his uttering a sharp 'Now, now' and reverting to long disused phrases such as 'You'll feel the back of my hand in a moment', 'You do that once more and I'll skin you alive.' (*A*, p. 257)

Tous les adultes se focalisent sur les garçonnets (« they became the focus of powerful feeling in all the adults »), mais chez G.S. Frame, cela prend une tournure cruelle, qui fait comprendre à Janet des scènes de son enfance :

> My father watched them as he used to watch our cats when rarely he would allow them inside to play in the kitchen while we grouped around them to share the enjoyment of their play until suddenly, Dad, the commander, would shout like a king overseeing his jesters – Enough! Out! (A, pp. 257-8)

Le mot « bull » en lui-même apparait pour la première fois dans l'autobiographie dans la bouche de Janet, qui appelle sa petite sœur « Iddabull », ce qui montre sa compréhension inconsciente de l'usage de l'enfant comme phallus pour la mère. C'est aussi dans la petite enfance que les enfants se mettent à détruire les balles de golf du père, comme une sorte d'attaque à sa masculinité culminant dans la vision d'une sorte de minotaure : « one of our absorbing occupations became the unravelling of old (and sometimes new) golf balls to find what lay at the end of the crinkled thread of twangy, smelly rubber (Theseus days indeed!) » (*A*, p. 19).

Établis de façon définitive à Oamaru, au 56 Eden Street, la maison de Frame jouxte un enclos : « the inevitable 'bull paddock' ». Le choix de l'adjectif est intéressant, car en plus de l'évidente ubiquité du bétail dans les villes néo-zélandaises de l'époque, on peut souligner le fait qu'un mâle est indispensable pour la communauté, comme un coq l'est dans une basse-cour. Cet enclos est d'ailleurs vide, ce qui semble logique : le taureau est à l'intérieur de la maison.

C'est par les accouplements de vaches et de taureaux que Janet fait son éducation sexuelle, qui, nous dit-elle, est la deuxième, après qu'elle eut oublié la première, une probable

allusion à la scène primitive dont nous avons déjà parlé : « I had no knowledge of the sexual life of cows, only that cows and bulls 'did it' standing up. Also, I had long ago closed my mind and forgotten all I had learned years ago about the workings of sex » (*A*, p. 122). Quand Janet se rend à ses premiers bals populaires, elle décrit également l'animalité des désirs masculins avec l'image des taureaux prêts à inséminer les vaches : « The men looked [the women] over, making jumping and jerking movements, half pawing the floor with their feet, like prize bulls at the show » (*A*, p. 278). Le père-prédateur a contaminé toute la vision des approches sexuelles masculines. Il n'est donc pas étonnant que le bal ait été un lieu invivable, au sens propre, pour la narratrice.

Les travaux de Barbara Hannah nous mettent sur la voie d'une explication du lien entre l'imago du taureau et différentes images liées au père que nous trouvons dans l'œuvre de Frame, comme celle de la royauté. « Le terme sanskrit pour taureau signifie également 'meilleur' et 'prince', si bien que le taureau devient l'un des symboles les plus sacrés de la royauté[550]. » Concernant la question du divin, Hannah remonte à « Ka-Mutef », nommé le « taureau de sa mère », que l'on trouve sous différentes représentations en Egypte ancienne :

> Amon, un autre dieu ithyphallique, est également associé à Ka-Mutef et emplit de lumière et de majesté le corps de sa mère, la reine, lors d'un coït divin. -
> Le 'taureau de sa mère' est un thème représentant le taureau fertilisant sa mère. Le dieu n'a donc pas d'autre origine que lui-même.[551]

C'est donc par la dimension religieuse du fantasme de l'auto-engendrement et de l'endogamie que Hannah éclaire la question de l'inceste, décrivant la force magnétique des images archétypiques : « la mère considère plus ou moins qu'elle est elle-même une déesse et que son fils est un dieu. […] Intérieurement la déesse, l'anima, le persuade – non, lui ordonne – d'être le taureau de sa mère, éternellement lié à elle[552]. » Dans l'œuvre de Frame, la force de ce magnétisme incestueux est présente par exemple entre Teena et son père dans *The Rainbirds* et dans l'adhésivité des collocations.

Hannah rattache également au mythe du sacrifice du taureau le sentimentalisme associé à la brutalité, qui sont deux traits de caractère coexistant chez G.S. Frame :

> Je voudrais attirer votre attention sur la sentimentalité et la brutalité que l'on peut observer dans les représentations de Mithra, comme le relève Jung dans *Métamorphoses de l'âme et*

[550] *Le symbolisme des animaux*, *op. cit.*, p. 456.
[551] *Ibid*., p. 426.
[552] *Ibid*., p. 428.

> *ses symboles*. […] La sentimentalité possède un caractère artificiel : elle n'est guère plus qu'un masque posé sur la brutalité [553].

Elle explique ensuite comment le sacrifice du taureau par Mithra permet une véritable spiritualisation :

> Les plantes curatives et fortifiantes ainsi que les arbres qui ont jailli du sang du taureau possèdent une nature différente, un autre rythme de vie ; ce sont les symboles par excellence d'un ordre spirituel très différent, en contradiction avec la vie animale. Lors du sacrifice du taureau de Mithra, tout un monde nouveau se crée.[554].

Quand le père meurt, le mélange d'amour et de haine ressenti par Frame pour son père est exprimé par la formule sans ponctuation : « Poor difficult bullying loving Dad, I thought sighing my tears » (*A*, p. 494). Cette singulière formulation nous rappelle les vers de T.S. Eliot : « This is the way the world ends / not with a bang but with a whimper[555]. » Quand Frame entre dans la maison paternelle après sa mort, elle se souvient de la fois où la vache a passé la tête par la porte : « the time the cow had come to the front door and looked in » (*A*, p. 512). À présent, c'est comme si elle s'enquérait du taureau. Mais le taureau a expiré, ce qui nous amène à une autre intéressante série d'images subliminales rémanentes.

2.7. La continuité entre le monde et le langage

Le fantasme de peau commune, recouvrant l'enfant, la mère et le père est ce qui donne chez Frame l'extraordinaire cohérence de l'œuvre, en termes d'images. C'est un réseau très dense qui plonge ses racines jusque dans l'inconscient.

Nous avons déjà parlé du sentiment de rivalité œdipienne qui s'éveille en Frame au moment où elle retourne dans la maison familiale après la mort du père. Le désir de posséder son père fait rage dans sa psyché. Elle jalouse même le laitier qui a été nommé « next-of-kin » (*A*, p. 510). Ce qui va suivre nous montre comment les imagos peuvent s'inscrire dans un texte, dans une continuité inconscient = images = langage. Le passage suivant reprend les éléments des représentations inconscientes de Frame, notées par nous en gras :

> The driveway of Willowglen was overgrown with **cocksfoot** and littered with rusting parts of old cars, old stoves and remnants of **a dray**. The shed […] was **collapsed** upon itself, open to the **sky**, with **picture frames** and table legs still **angled** among the ruins. The **cow**byre, the **fowl**house, the old pigsty overgrown with **hemlock**, the apple shed were all gradually falling apart, boards hanging, swinging to and fro as if the months and years had passed with such **violence** as **to rip them apart** like useless limbs. A wild black **cat**, perhaps

[553] *Ibid*., p. 439-40.
[554] *Ibid*., p. 443.
[555] T.S. Eliot, « The Hollow Men », 1925.

> one of **Siggy**'s families lurked in the hawthorn **hedge**. Siggy had recently died, aged eighteen. (*A*, p. 511)

Commençons par l'imago paternelle . Elle contient le coq car un des airs que jouait le père à la cornemuse était « The cock o' the North[556] », qui peut être vu comme un emblème. Sont mentionnés ensuite les restes d'une voiture tirée par une bête de somme (« dray »). L'effondrement du hangar est à l'image de celui du père, dont la mort est décrite de la même manière : « [he] had collapsed near Willowglen […he was] still in a state of collapse when he died » (*A*, p. 494). Le ciel rappelle le sentiment de Frame d'être le ciel vers lequel s'envolaient des colombes lors de son premier rapport sexuel. Puis vient le mot « frame », et l'angle des tables qui rappelle visuellement celui du tuyau de la cornemuse dans une pose on ne peut plus phallique, sur une photo emblématique du père, que Frame gardait précieusement sur son bureau[557]. Suivent alors les imagos des victimes : la vache, les poules, et pour la première fois un autre animal, le cochon, dont la porcherie est recouverte d'un poison mortel, la cigüe. La violence cause des dégâts sur le corps propre, les planches composant le bardage étant comparées à des membres arrachés. Pour couronner le tout, une évocation de Freud nous fait un clin d'œil, sous la forme d'un descendant du chat Sigmunde, venu fort opportunément faire un tour à ce moment-là, et dont la famille habite la haie déjà présente dans le poème « The Place ».

3. Les effets du traumatisme incestueux sur l'inconscient

Reprenons l'analyse de Calamote, qui nous avait permis d'éclairer la nécessité du repérage topographique chez Frame. Pour lui, « plus que dans le contenu de l'expérience, c'est dans les distorsions de la forme que l'on reconnaîtrait l'atteinte sexuelle[558]. » C'est à ces distorsions, très sensibles dans l'écriture framienne, que nous nous intéressons à présent, à la suite de Calamote, qui propose le terme d'« informité traumatique » pour rendre compte des distorsions imposées par l'expérience traumatique :

> Cette distorsion toucherait particulièrement les aspects formels de l'expérience, notamment spatiaux. Elle marquerait l'impossible configuration de l'expérience tout autant que sa tentative d'articulation à l'ensemble de la psyché.
> Perdu dans l'errance de son trauma, le sujet essaie en effet d'en trouver les contours, la profondeur, le relief, les pleins et les creux, la forme. Cette forme recherchée sera celle susceptible d'accueillir et contenir les contenus, les représentations. Avant cela, point de

[556] Le second est « The Flowers of the Forest » : les fleurs représentant le désir féminin voisinent avec le pseudonyme donné à John Money.
[557] Voir annexe 3.
[558] *L'expérience traumatique, cliniques des violences sexuelles, op. cit.*, p. 39.

> symbolisation possible. L'informité est une forme prise par l'inconscient qui ne porte pas seulement l'impact d'une désorganisation mais a aussi un intérêt : elle permet de supporter le choc. Ce n'est pas seulement une défense mais une tentative d'organisation : en supportant le choc et la déformation, cette informité cherche un contenant adapté à l'expérience[559].

L'informité, pour Calamote, est « une fragilité de configuration de l'expérience traumatique[560] ». Elle concerne les processus de transformation et donc, dans le cas qui nous intéresse, l'écriture, mais pas seulement : « L'informité n'épargne rien, touche tous les domaines, y compris la perception et le langage. Elle peut déformer la perception, l'espace comme les mots du patient. Elle trouble les lignes, efface les visages, mélange les syllabes et les mots. » Cette simple énumération semble faire un portrait de Frame, qui, au-delà de la désorientation spatio-temporelle et le trouble des limites, attribuait aux électrochocs sa difficulté à reconnaître les visages, et qui fait preuve tout au long de son œuvre d'une grande virtuosité dans les jeux de permutations langagières (souvenons-nous de « Brainrid » pour « Rainbird »). Du point de vue technique, Calamote souligne également « l'intérêt de certaines considérations dans la prise en compte de ces expériences négativantes : ainsi l'usage des signifiants formels (Anzieu 1987) permet d'approcher ce type de distorsions[561]. »

3.1. La pathologie des schèmes : l'impossible configuration du traumatisme

Étudions à présent les effets du traumatisme sur les schèmes, que Anzieu a d'abord appelé « signifiants formels », dont il faut dire toute l'importance pour nos travaux. Ils avaient été repérés antérieurement par Guy Rosolato qui les nomme « signifiants de démarcation[562] ». Anzieu explicite la généalogie du concept : « Ma théorie fait de la pensée un analogique du Moi, lui-même conçu comme un analogique de la peau. Le *schème* est étymologiquement une attitude, une manière d'être. Les figures de la rhétorique sont des schèmes. Les figures géométriques sont des schémas[563]. » De plus, le psychanalyste établit un plan de travail qui convient très bien à notre étude : « rattacher chaque déficit d'une fonction psychique à un type particulier d'empiètement pathogène réalisé par l'entourage sur le Moi-peau en cours de constitution[564].» Nous pensons que des schèmes sont décryptables dans l'écriture de Frame, et

[559] *Ibid*., p. 76.
[560] *Ibid*., p.81.
[561] *Ibid*., p.39.
[562] Guy Rosolato, *Éléments de l'interprétation*.
[563] Didier Anzieu, « Liminaire : le penser, la pensée, les pensées et leur vocabulaire » dans *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p. 5.
[564] Didier Anzieu, *Une peau pour les pensées*, *entretiens avec Gilbert Tarrab*, p. 76.

qu'il est possible de déterminer le type d'empiètement que le Moi-peau framien subit. Selon nous, ces schèmes sont significatifs d'une position d'enfant œdipienne incestée.

Anzieu explicite le fait que les schèmes trouvent leur étayage sur la topographie corporelle et spatiale entourant le corps : « par signifiants formels j'entends les représentants des configurations du corps et des objets dans l'espace ainsi que leurs mouvements[565]. » Il formule ensuite quelques énoncés fort congruents avec notre recherche. Il dit qu'ils sont « évoluables par l'effet de l'induction de métaphores par le psychanalyste qui aident à l'étayage du Moi pensant sur le corps et sur les sensations et images corporelles. » L'extraordinaire richesse métaphorique de l'écriture framienne pourrait donc venir signer une difficulté de repérage des sensations corporelles, que l'expression métaphorique viendrait pallier. Anzieu nous dit également que ces représentations « sont menacées par l'angoisse archaïque du déchirement de l'espace par l'objet qui change de place et qui entraine avec lui le morceau d'espace qu'il occupe : la place est le contenant de l'objet ; le contenu est alors vécu comme destructeur du contenant. » Nous avons vu en effet que pour Frame, se repérer dans l'espace, trouver une place, c'est trouver une identité propre.

Serge Tisseron précise la pensée de son prédécesseur en distinguant les « schèmes d'enveloppe » et les « schèmes de transformation » :

> Les schèmes organisent les structures globales de la figuration tout comme ils organisent celles du fantasme. Les schèmes d'enveloppe constituent en effet le dessin comme contenant d'images tout en assurant le sujet de pouvoir lui-même contenir ses fantasmes ; tandis que les schèmes de transformation président à la mise en scène des multiples transformations présentes dans toute figuration. Mais il leur appartient également d'imposer leurs propres figures. Ces figures apparaissent normalement, dans le dessin d'enfant aux environs du dix-huitième mois. Les schèmes d'enveloppe sont alors figurés sous la forme de lignes fermées contenant des points, des traits, […] (une variante consiste pour l'enfant à cet âge à redoubler le contour intérieur de la feuille par un trait, instaurant ainsi comme un « cadre » à ses surfaces de figuration). Quant aux schèmes de transformation, ils sont figurés sous la forme de lignes ondulées, parfois accolées ou redoublées par des lignes continues […] (sensations cénesthésiques).[566]

Tisseron décrit ce qu'il nomme « la pathologie des schèmes », lorsque les schèmes sont endommagés lors de leur constitution :

> [Quand] la mise en jeu des schèmes n'a pas reçu l'encouragement ou la confirmation suffisante, alors les schèmes psychiques correspondants sont déficients : l'enveloppe

[565] *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 270.
[566] « schèmes d'enveloppe et schèmes de transformation » dans *Les contenants de pensée, op. cit.*, p. 65.

> psychique n'est pas suffisamment assurée, les opérations de transformation ne sont pas inscrites dans le fonctionnement mental du sujet[567].

Tisseron explicite également l'origine des expériences-limites traumatiques, dont il donne la honte comme exemple : « des patients dont les capacités contenantes ont été mises à mal par des expériences limites, en particulier des expériences de hontes désorganisatrices[568]. » Dans ce cas, les schèmes déjà constitués vont se mobiliser pour faire face au déficit des « capacités contenantes » du sujet, ce qui peut constituer une fonction de réparation :

> Toute mise à mal ou toute rupture transitoire de la sécurité psychique de base mobilise les schèmes d'enveloppe et de transformation déjà constitués de façon à faire face à l'expérience désagréable, en même temps qu'elle active les représentations imagées que le Moi tente de s'en donner. [C'est un] moyen magique de faire face au risque d'effondrement[569].

Notons que la production d'images est associée à ce processus de réparation. La présence des schèmes est pour le sujet une « tentative de se donner à lui-même la structure psychique correspondante ». Ces schèmes sont donc un « réseau de représentations dont un schème archaïque constitue en quelque sorte l''ombilic' selon l'image donné par Freud pour figurer le centre énigmatique des associations du rêveur. » Il y a une alternative : au lieu de la production du schème endommagé, il peut se produire un « investissement intensif d'un autre schème sur lequel le sujet puisse appuyer son activité mentale[570]. » Le but est toujours de restaurer l'intégrité des deux types de schèmes.

À la fin de son article, Serge Tisseron esquisse une psychopathologie reposant sur les deux types de schèmes qu'il dégage, et sur lesquels nous allons structurer notre travail :

> Au niveau psychopathologique individuel, le défaut d'investissement de ces deux séries complémentaires de schèmes (d'enveloppe et de transformation) caractériserait la psychose ; le surinvestissement de schèmes de transformation pour tenter de s'opposer au défaut d'investissement des schèmes d'enveloppe caractériserait l'hystérie ; tandis qu'à l'inverse, le surinvestissement des schèmes d'enveloppe pour pallier un défaut d'investissement de schèmes de transformation caractériserait la névrose obsessionnelle, avec sa carapace caractérielle et son intolérance à tout changement[571].

L'extrême diversité métaphorique des schèmes framiens recouvre de très profondes lésions psychiques. L'ubiquité des schèmes d'enveloppe exprimant le désir de contenance

---

[567] *Ibid.*, p. 71.
[568] *Ibid.*, p. 84.
[569] *Ibid.*, p. 66.
[570] *Ibid.*, p. 72.
[571] « Schèmes d'enveloppe et schèmes de transformation », *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, pp. 85-6.

répondant à l'inquiétante porosité exprime la difficulté d'une vie séparée et autonome quand le Moi-peau forme une continuité avec la mère dévorante et le père prédateur.

3.2. La distorsion des distances : la perte de la perspective

Il est très intéressant qu'il soit possible de trouver dans la vie de Frame la trace du schème de la distorsion des distances et des difficultés de perspective qu'il entraine. En effet, les troubles affectant les distances et les perspectives sont un élément central des symptômes psychiatriques de Frame rapportés par King. Pendant l'été 1957, à Londres, elle se dit au bord du suicide et décrit la torture psychique qui l'assaille dans une lettre à John Money : « [It] has happened so often ; the old dream and muddle and wandering; the very near and the very far; …the way people change their size and shape, even faces change and their voices; it's like Dante's *Inferno*[572].» Une autre référence s'impose, celle des aventures d'*Alice in Wonderland*, œuvre dans laquelle l'héroïne change de forme, passant du très grand au très petit, opération également présente dans *Les voyages de Gulliver*, qui nous semblent être une expression de cette difficulté à saisir les distances et les proportions. Pensons également, comme nous y invite Tisseron, aux dessins animés mettant en scène des changements de taille et de perspective.

En ce qui concerne l'œuvre framienne, la question de la subjectivité, en tant que perception propre à chacun d'une réalité commune, est centrale. Dans *The Adaptable Man*, Frame utilise la métaphore du miroir – endommagé – à travers lequel toute réalité est perçue : Vic est couché, paralysé, et ne voit le monde qu'à travers le miroir fixé au plafond. Ce qui pose question à Frame, c'est l'interaction entre les subjectivités des autres et la sienne propre. En 1989, Frame décrit précisément le phénomène d'inhibition de la pensée qui se produit quand les autres sont trop proches, ce qui veut tout simplement parfois dire juste présents : « The presence of people inhibits me. I can't think in their vicinity » (*JFHOW*, p. 146). Une question se pose : comment la subjectivité des autres interagit-elle avec celle de l'autrice ? L'enfant Janet se rend compte que la réalité extérieure est manipulable, que les gens se servent des mots pour tromper, utilisant une sorte de code que l'on ne possède pas lorsque l'on est enfant. Frame se méfie intensément des mots eux-mêmes, dont l'utilisation automatique peut également faire considérer qu'on délègue sa subjectivité : les mots « pensent » pour nous. Pour se sortir de cette position de victime, la bataille consiste à se forger sa propre subjectivité, capable de poser des limites avec celle des autres, car l'imposition de la subjectivité des autres sur le Moi, traversant ses contours trop faibles, est vécue comme un angoissant monde sans limites.

[572] *Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 180.

Cette question de la distance concerne tous les objets et leur représentation. Le phénomène de dissociation traumatique trouve chez Frame une expression psychique et littéraire remarquable, s'imprimant fortement dans le champ lexical topique. Dans *A State of Siege*, l'héroïne, Malfred, à grand renfort de guillemets, se souvient de ses obsessions durant ses années passées à enseigner le dessin, exprimant l'effort incessant qu'elle doit faire pour fixer les choses là où elles « doivent être », dans leur juste éloignement ou proximité : « the years spent 'teaching' art, pouncing on the faulty 'shadowers', trying to instil the 'sense of proportion', […] to make distant mountains distant, near faces near. » (*SS*, p. 10). Cette préoccupation est portée dans *The Carpathians* par la métaphore du titre, explicitée tout d'abord ainsi : « You'll have problems if you interfere with the perception of distance. You'd interfere with time. […] you'd have *the Carpathians, the Carpathians* in your garden! […] We could touch *the Carpathians.* » (*TC*, p. 66). Fidèle à la structure framienne, ce concept est décliné de maintes façons, par la télévision, les jumelles, la distance entre les nations, les voyages en avion et le jet lag, etc.

Ce que cette incessante distorsion des distances (« the very near and the very far ») recouvre de façon encore plus aigüe, c'est la difficulté de la distance entre soi et l'autre humain. Cette caractéristique d'un Œdipe non résolu reste inamovible dans la psyché de Frame, et demeure stable dans le temps tout au long de sa vie. Dans l'autobiographie, lorsque la jeune Janet croise un jeune homme s'appelant Rex, nom qui évoque les désirs œdipiens par le truchement de la référence à *Œdipus Rex*, l'autrice commente : « We'd glance at each other, close as skin and distant as horizons » (*A*, p.128). Janet Frame évoque en 1964 l'effet que lui fait la proximité physique des autres : « the unbearable closeness of one human being to his neighbour » (*JFHOW*, p. 64). Et en 1989, le sentiment n'a pas varié : « [I have] got friends [overseas]. At the right distance. That's what friends are for » (*JFHOW*, p. 146). Au-delà du brouillage de la spatialité, le réel enjeu de la quête de Mattina (et de Dinny), est décrite ainsi : « trying to break the distance between herself and 'the others'. […] She had therefore created herself as the dreamed-of center of the circle » (*TC*, p. 78). Nous voyons donc ici que l'égocentrisme peut être considéré comme une pathologie de la relation à l'autre dans le sens d'un palliatif à une incapacité.

Mattina aurait pu se contenter d'aller voir des tableaux au musée : « Her need however, has been to see and know the human condition in the flesh and spirit, to traverse the distance, accepting in jet travel the alarming distortion of distance. » (*TC*, p. 95). L'image de l'avion est aussi présente dans le poème « Legend » (*GB*, pp. 98-100) avec un rappel que pour Frame

proximité égale étouffement : « [Planes] draw the world together. / They make nations so close, / as close as neck is to tightened noose. » Ce ressenti est si fort qu'une autre séparation, à priori fondamentale, la division entre la vie et la mort est ressentie comme non pertinente : « Life, death – if you need to keep splitting existence. » Il est possible que cette vision très particulière des choses, cette prise de position ontologique, procède de la dissolution des limites provoquée par l'inceste.

3.3. La dissolution des limites : la porosité ontologique

St. Pierre attire notre attention sur la transmission de signes par les fluides corporels dans *Faces in the Water* : « the fight for control of the biosemiotic self is a conflict of fluid signifiers[573] », donnant comme exemple la salive d'un dentier se diluant dans l'eau dans laquelle celui-ci est plongé. C'est alors que, leurs défenses étant dissoutes, les patients deviennent poreux aux autres systèmes sémiotiques. Pour Racamier, la cause de la confusion et de la dissolution des limites est clairement l'incestualité. Il explicite le fait que les limites ne sont pas inconnues aux familles incestuelles, mais qu'elles sont pour elles une « fonction inopérante », des « fantômes de la psyché » : « Le flot de l'incestuel noie les perspectives relevant de l'Œdipe et les rend inopérantes. Ne croyons pas que la famille incestuelle ignorât ces parentés ; simplement – mais c'est essentiel – ces perspectives ne compt[ent] pas[574]. » Cela se traduit par un brouillage des frontières du corps :

> D'autres perspectives que celles des générations, mais elles aussi liées à l'Œdipe se trouvent estompées, brouillées ou effacées par l'incestualité [..] : par exemple l'investissement correct des limites, celles du moi et celles du corps ; les incestés ne savent ou ne sentent guère où cesse leur domaine et où commence le territoire des autres. L'empiètement leur semble naturel[575].

L'ubiquité dans toute l'œuvre framienne du schème de l'empiètement, du débordement, est impressionnante. Dans *A State of Siege*, les images d'invasion sont nombreuses et complexes, des plus anecdotiques aux plus graves : le cholestérol qui envahit les artères (« it was rather to be congratulated, she thought, to have gained entry and set up house in such an exclusive temple as an artery » (*SS*, p. 77), l'invasion de la psyché de Malfred par un jingle musical des plus niais (*SS*, p. 94), celle des migrants affamés qui demandent l'entrée en Nouvelle Zélande (*SS*, pp. 47-48). Dans *Towards Another Summer*, la douleur et l'incompréhension de ne pas avoir de limites s'expriment par ce sentiment de vol : « what

[573] *Janet Frame, op. cit.*, p. 93.
[574] *L'inceste et l'incestuel, op. cit.*, p. 61.
[575] *Ibid.*, p. 62.

terrible theft has there been in my life, Grace thought, which has removed the power to set boundaries, of knowing how to distinguish between person and person; people are like the sea; I can't be the Dutch boy[576] all my life, surely! » (*TAS*, p. 193). Le schème de l'invasion se décline par l'image de l'inondation, d'autant plus catastrophique qu'il est amplifié : les autres forment une mer menaçante, sans qu'il soit possible de les distinguer les uns des autres. Il renvoie au délitement de l'être dans l'incestualité.

Il est frappant de constater qu'Eve Ensler « condamne » son père, mort et flottant dans les limbes, à ce même châtiment d'un infini qui emprisonne :

> There is no place as you know place, no rooting, nothing to hold on to. No, nothing but the reflection of what lives inside me.[…] I have been spiralling here for almost thirty-one years in your time, but it is odd as there is no time where I am. There is just an agonizing emptiness, endless swallowing space that is at once terrifyingly vast and claustrophobic[577].

Lorsque l'interdit de l'inceste a été violé, l'être humain n'a plus aucun repère chronologique ou topographique, il « flotte » dans un infini qui est aussi une prison, puisqu'aucun appui, aucune limite ne lui permet de se ressentir comme entier. À la fin de son livre, Eva Thomas forme l'espoir que les autres femmes parleront à leur tour de ce qu'elles ont subi pour « quitter sa peau de victime et se retrouver entière[578]. »

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de l'œuvre de Frame et de la psyché humaine, qu'y coexistent deux sentiments apparemment contradictoires. L'impression d'enfermement induite par la présence de murs et par le sentiment d'étouffement coexiste avec l'ubiquité des images de porosité. Mais ce paradoxe n'est qu'apparent, car le véritable paradoxe est que les murs protègent et isolent, et sont donc à la fois bénéfiques et nuisibles. Ce qui est certain, c'est que le désir de murs chez Frame est là pour pallier ce qu'elle ressent comme une insupportable porosité de la psyché. Nous pouvons faire l'hypothèse que trois importants champs métaphoriques de l'œuvre de Frame s'ordonnent comme suit : la vulnérabilité de la porosité de l'être humain pousse à construire des murs, qui vont ensuite provoquer, dans le cas de la domination incestuelle, le sentiment de suffocation que nous avons étudié.

La liquéfaction et le manque d'étanchéité sont des dangers omniprésents dans l'œuvre de Frame. Marginal dans *The Pocket Mirror*, dont la tonalité principale est la douleur, ce faisceau d'images est foisonnant dans *The Goose Bath*. Les variations sur la nature du liquide,

---

[576] Il s'agit du petit Hollandais qui a bouché un trou dans un barrage avec son doigt, dans le roman *Hans Brinker or The Silver Skates* de Mary Mapes Dodge.
[577] *The Apology*, *op. cit.*, p. 4.
[578] *Le viol du silence*, *op. cit.*, p. 240.

et sur les verbes employés sont très nombreuses, ce qui donne l'impression que Frame voit un manque d'étanchéité et de forme solide partout. Ce qui semble redouté, c'est le mélange, la dissolution dans l'autre que tous ces débordements pourraient entrainer. La mer en est un bon exemple. « Salt », le sel qui y est dissous, est souvent employé à la place de « sea ». L'image princeps du flux est la mer, la marée montante et descendante. Il y a aussi le flux des foules humaines, comme dans « Martha's Vineyard» (*GB*, p. 101) : « Look out the window at the sea riding high / sweeping in some movement that is not market, fashion or automobiles / in downtown Manhattan. » Grâce à cet exemple, nous comprenons à présent que la situation de départ de la situation incestuelle s'est muée chez Frame en problématique générale par rapport à tous les êtres humains, ce qui explique l'impossibilité du contact prolongé et de l'intimité, qui fut sa caractéristique toute sa vie. Un pas supplémentaire est même franchi, car tout ce qui est extérieur et qui menace de pénétrer le corps par les sens, comme les odeurs ou les bruits est vécu sur le mode phobique. Rappelons encore que les multiples déménagements de Frame sont souvent motivés par le bruit des voisins, et la recherche de silence.

Le verbe « to seep » est employé à plusieurs reprises, souvent dans un contexte marin, comme dans « I visited » (*GB*, p. 38) : « salt hunger seeped between the shelves. » Ou dans le déjà cité « Martha's Vineyard » (*GB*, p. 101) : « it is a good year for tears and common salt / a vintage year. Drains in, seeps out. » Dans ce poème, le sang se substitue à l'eau : « Is it blood flowing in at full tide. » Notons la forme interrogative sans le point d'interrogation, qui est une sorte de contradiction dans les termes.

De poème en poème, on trouve un bloc de ciment poreux, des mots qui déteignent sur des gants : « the stain of words will soak through the thickest gloves » dans « Words » (*GB*, p. 168). On retrouve l'élément liquide également dans le brouillard et le marécage qui menacent de tout envahir. Dans « It All Happened; It Was Yesterday » (*GB*, p. 189), la poète se voit comme « a marsh bird alone in the marsh / with the tides of mist and loneliness rising. » Il y a un élément liquide qui menace l'être. Il indique le danger d'une fusion avec l'autre, d'une dissolution, d'un manque de contours du Moi. Dans « I'm Invisible » (*GB*, p. 44), la poète n'a tout simplement pas de corps solide : « the rain falling through me courses like blood upon the earth ». Il est vrai que cette invisibilité a un avantage : « then I learn more than I'm entitled to know ». Dans « The Unhappy Island » (*GB*, p. 52), il pleut en Angleterre et la poète ressent les gens comme gonflés de pluie : « the sodden burden of their flesh […] their voices are filled wells, pools, stagnant ponds. » Dans « The Guggenheim Museum, New York » (*GB*, p. 85), on voit une fontaine, avec typiquement, l'eau qui déborde : « Water is sliding, spilling over thin

tongues of glass. » Le glacier, associé à un trésor familial, fond et amalgame les montagnes dans « The Family Silver » (*GB*, p. 111) : « The glacier, ancient family silver / melted, flowed / from mountain to mountain. » Dans *Faces in the Water*, c'est l'odeur des serviettes hygiéniques qui envahit tout, de la chambre à la maison vide de la psyché : « My room stank with sanitary towels […]. I hid them in the drawer, everywhere was the stench of stale blood, of stale food thrown from the shelves of an internal house that was without tenants or furniture or hope of future lease » (*FW*, p.13).

Analysant les actions des personnages comme faisant partie d'un système sémiologique, certaines des remarques de Paul Matthew St. Pierre recoupent nos propres analyses, en particulier quand il s'agit de la question du contact. Il souligne la significativité de l'élément liquide dans la fiction de Frame : « Istina recognizes that fluid will help her avoid society's dichotomies, so there was nothing to do but weep[579] ». Il donne d'autres exemples : « The fluidity of signifiers and signs is evident in Toby's act of urinating on a paper plane, marking the signifiers as his own 'to see if it changed to invisible' in that body fluids represent the plasticity of the biosemiotic self. » Pour lui, dans *The Lagoon*, Nini (surnom de Janet) et Myrtle sont amalgamées : « skin to skin, a melding of organisms », Il repère les schèmes de continuité et de discontinuité : « In *Scented Gardens for the Blind*, we encounter various image-signs of connection and disconnection throughout the novel, including those of speech and silence, notably the image-sign of blood that connects their organisms and disconnects them [when Beatrice bleeds to death]. »

3.4. L'inondation : une ingression

Toile de fond de toute l'œuvre de Frame, le brouillage des limites s'exprime essentiellement par l'image de l'invasion, le plus souvent par un élément liquide ou qui se comporte comme tel, ce qui constitue ce type particulier d'agression que les géographes nomment « ingression », qui correspond structurellement aux effets de la gravité : l'envahissement d'une région basse par les eaux. Le processus de l'ingression convient particulièrement bien à la situation incestueuse, quelqu'un ayant l'ascendant venant occuper le territoire d'une personne plus faible, et donc située en contrebas.

Comme nous l'avons vu, l'élément liquide est associé à la mère, la submersion de l'inondation signifiant une crainte de l'indissociation entre la mère et la fille qui relève du

[579] *Janet Frame, Semiotics and Biosemiotics in her Early Fiction*, *op. cit.*, p. 90. Les autres citations proviennent du même ouvrage.

registre de l'incestuel, comme le rappellent Ciccone et Ferrant, plaçant « la confusion des espaces psychiques propres[580] » dans ce registre. Nous allons voir que l'inondation est également associée au père, et donc aux relations incestueuses. Il est frappant de constater que cette crainte de la submersion est déjà présente dans une lettre datant de 1935, Janet ayant donc neuf ans, racontant la crue d'une rivière, que la petite fille se targue d'avoir repérée la première : « The river was in flood. […]. As we were leaving the place, the river came over its banks. Had we been longer, we would have been washed over » (*JFHOW*, p. 163).

Prenons quelques exemples. Dans *Mona Minim*, le conte qui met les enfants en garde contre la sexualité, les deux communautés de fourmis vivent dans la menace constante des inondations : « the constant perils of floods » (*MMSS*, p.44), ce qui finit par arriver : « the water leaked through to the nest chamber » (*MMSS*, p. 57). Dans une veine fortement œdipienne et incestuelle, dans « An Incident in Mid-Ocean », une dame (Miss Abson, ce qui connote l'absence) qui voit un psychiatre, s'entiche d'un petit garçon, lui fait des cadeaux, se comporte ridiculement et honteusement aux yeux des autres, avant que ceux-ci ne mettent le holà, et qu'elle se retrouve seule, à regarder la vie et les gens par la fenêtre. Les timbres qu'elle destinait au petit garçon sont décrits pour figurer son désir : « They have pictures of birds on them, a swamp bird with red legs and a bright blue bird flying through a bright blue sky with the sun hanging like a cherry ». Le dernier paragraphe de la nouvelle commence par ces mots : « and each day the waves lap against Miss Abson's world and the tide rises higher ». Finalement, la submersion est complète et elle sombre corps et biens : « and soon all is submerged in the tide, and drowned », (*RSS*, p. 116). On voit ici la permutabilité dans le fantasme entre l'enfant et le parent comme objet d'amour.

L'inondation est présente dès le début de *The Adaptable Man* par une ingression : « the distributed sheets of grey water, the finished statement of the Orwell river » (*AM*, p.23). Par la gravité, l'eau, et donc l'être humain envahit tout. En effet, l'être humain est essentiellement vu comme un liquide, répandant sa substance à l'envi partout sur la terre : « I, the earth […], hopeful of the overflowing conceit and concern of man which spill life and feeling into my shell » (*AM*, p. 6-7). Dans une métaphore filée, Muriel est un être humain liquide, bien que visqueux, qui vit dans une maison trop grande pour elle : « she did not have enough spare personal fluidity to occupy all the rooms. She thought despairingly that Joyce must have been a limitless ocean compared to her own shallow drought-afflicted pool of influence » (*AM*,

[580] *Honte, Culpabilité et Traumatisme, op. cit.*, p. 229.

p. 28). Les notations topographiques ne manquent pas. Cette partie de l'Angleterre était noyée sous les eaux dans les temps préhistoriques : « Even further back in time, the sea flowed over this land, […] Little Burgelstatham has always been a drowned place, one way or another » (*AM*, p. 32). L'invasion récente est constituée d'un flux de travailleurs immigrés : « Influx of foreign labour » (*AM*, p. 32). Le livre se termine par l'obsession généralisée de l'arrivée des Londoniens, trop à l'étroit dans leur ville et débordant aux alentours, opération baptisée « the Overspill ».

Un dialogue entre Alwyn et sa mère nous oriente sur le sens à donner à toutes ces inondations. Alwyn faisait du camping dans le jardin et la tente était étanche, même lorsqu'il plut des jours entiers. « Then, one day, I touched the canvas, the spell was broken, the rain came in. By night, the tent was flooded » (*AM*, p 60). Russell a l'intuition d'une valeur métaphorique car il ironise : « Riddles again! » La réponse du fils se fait dans la même veine : « 'Sometimes I wish', Alwyn said, 'that no one had ever learned to touch the canvas. But you don't learn to touch it, it's an instinctive movement' ». Greta, elle, a bien compris : « Oh, Alwyn, not at breakfast! » (*AM*, p. 60). Alwyn donne donc une valeur sexuelle à l'inondation, provoquée par le toucher, auquel est retiré toute culpabilité, puisqu'il est instinctif, et ne pourrait donc être contrôlé. L'innocence sexuelle de l'enfance est vue comme un charme qui s'évanouit aux premières sensations sexuelles éveillées par le toucher. Sa petite amie, Jenny, déplore également le manque d'étanchéité du Moi par rapport aux autres : « The most inconvenient fact about people is that their minds and feelings have no boundaries. Skin's not a very efficient hedge. People *do invade* » (*AM*, p. 72). Pour Greta, jeune infirmière, c'est la vie à Londres qui est liquide et sans limites : « perhaps her friends had been right when they chose the kind of 'living' that has no obvious boundaries or controls, where one is sucked, helpless, into the terrible 'swim'» (*AM*, p. 79). Ces descriptions se rapprochent fortement de celle de l'inconscient que fait Jung :

> [qui] semble n'avoir ni intérieur ni extérieur, ni haut ni bas, ni ici ni là, ni mien ni tien, ni bien ni mal. C'est le monde de l'eau où tout ce qui vit est en suspension, où commence le royaume du sympathique, l'âme de tout ce qui vit, où je suis inséparablement et ceci et cela, et ce moi ci et ce moi-là, où je fais en moi l'expérience de l'autre, et où l'autre m'éprouve comme étant un moi[581].

Tout à coup, au milieu d'une réunion familiale, Greta pousse un cri, qui frappe tout le monde : « Greta gave a cry that sounded like a stifled scream » (*AM*, p. 140). Il y aura également un cri inexplicable dans *The Rainbirds*, poussé par Teena, la petite fille en proie au complexe

[581] *L'âme et la vie*, *op. cit.*, p. 320.

d'Œdipe. Ici Jenny la regarde comme une naufragée qu'on laisse se noyer. Elle seule, la petite amie, a été hissée à bord du navire salvateur, l'homme : » Greta and she had been shipwrecked together, floundering in the dark ocean, and now rescue had come, and there was room only for Jenny to be rescued » (*AM*, p. 141). La voix narrative commente : « Greta's cry had been for survival » (*AM*, p. 141).

C'est le roman *Intensive Care* qui est le plus explicite de tous. Il lie le brouillage des limites directement au personnage du père par une image déjà très présente dans les poèmes, celle d'un liquide non contenu, qui déborde. C'est ce que souligne Carole Labédan lorsqu'elle parle de « brouillage des frontières » :

> Ce temps qui manque dans l'inceste trouve un écho dans l'écrasement générationnel qui a lieu lorsque le parent abuse de son enfant. L'écart entre les générations n'étant plus respecté, le corps de l'enfant est alors considéré comme un territoire annexe de celui du père. Cet écrasement est si fort, la réalité psychique de la perturbation psychique qui en découle est si grande que la confusion dans les dates, les noms, le brouillage des frontières entre ce qui est de l'un et de l'autre dans la parole de quelqu'un en constitue une indication clinique pertinente.[582]

Dans la première partie, Tom est d'emblée associé à des matières qui s'étalent et brouillent les démarcations : « his first aid kit with the yellow oozing ointment, the bandages stuck to the oiled silk, the tin rusting with the writing on it blurred with brown spots » (*IC*, p. 7). Naomi observe le même phénomène dans le paysage : « the valleys bleeding with raspberries and the river bleeding green with melting ice », « the light furs the faraway hills with purple and gold leather » (*IC*, p.12). Ce qu'elle observe poétiquement se reproduit avec une image géométrique : « the broken circle that lets the difference flood in » (*IC*, p. 27).

Dans la deuxième partie, en plein milieu d'une conversation sur les meurtres commis par son fils, Pearl se focalise sur une fuite de liquide dans sa cuisine : « the sink's leaking » (*IC*, p. 201), ce qui entraine un dialogue de sourds avec son mari, chacun se référant à sa propre réalité, la réalité extérieure pour le mari et la réalité intérieure, symbolique, pour Pearl. L'image associée à ce crime, vu comme une conséquence lointaine des « péchés » du grand père, est un liquide qui pénètre des espaces qui ne lui sont pas destinés. L'évier fuit et la nouvelle sera étalée dans tous les journaux : « splashed up and down the country » (*IC*, p. 201).

Dans la troisième partie, les images sont identiques à celles utilisées dans les poèmes : « the morning mists begin coming out of their lair and swirling into the quiet streets swallowing up the view » (*IC*, p. 244). Rappellons que Sandy dicte à Milly un poème sans ponctuation dans

[582] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 50.

lequel les fleurs sont remplies à ras bord d'un liquide évoquant le sperme, comme une inondation venue d'en haut, comme une ingression : « A sudden flood melted butter pouring down […] the tearoses filled with cream » (*IC*, p. 301).

Finalement, ce schème de l'inondation fonctionne également en négatif, comme dans *Living in the Maniototo*, signifiant une guérison : il s'agit de l'invasion d'un liquide, qui cette fois-ci, ne se produit pas. Il pleut sur Auckland et Mavis pense à sa maison : « I was eager to get home and rejoice that our basement was never flooded, our roof didn't leak, the water didn't find slits in the flashing to seep through the top of the windows » (*LM*, p. 61). Cette fois-ci l'étanchéité de la maison, symbole du Moi, est parfaite, explicitée par trois exemples différents, et source de joie.

3.5. Les débordements de l'inconscient

Il semblerait qu'il soit possible de faire remonter le schème du débordement à la relation avec la mère. Pour Tisseron, « la représentation de fantasme s'appuie sur […] les activités qui reproduisent mentalement les conditions de la relation avec la mère (en particulier l'activité graphique)[583] ». Les « débordements » que nous constatons de toutes parts dans l'œuvre pourraient donc être une symbolisation d'un éros mal contenu et ne pouvant pas s'exprimer dans le réel, étant, selon l'expression de Jung, une « réaction contre une mère purement naturelle et instinctive, et par suite, dévorante[584].»

Les interactions entre le rêve et la réalité sont un franchissement de limites psychiques par excellence dans leur va-et- vient permanent, et sont une préoccupation majeure de Frame. Dans *Intensive Care*, la voix narrative énonce la dose correcte de rêves, c'est-à-dire de productions du ça autorisées à se manifester et nous met en garde contre leur dangereuse prolifération :

> Dreams are the smallest circle and like blood platelets on a square centimeter of blood cell, only the correct number of dreams are allowed and should others invade or overpopulate the result in dreams may vary from ordinary discomfort to extraordinary disruption and death. (*IC*, p. 66)

C'est à nouveau l'image de l'invasion qui sert à décrire une psyché débordée par ses fantasmes, par les motions du ça. Dans ce roman de la mise en scène incestueuse, le fantasme est irrémédiablement lié au réel, dans une démonstration magistrale qui fait le lien entre les fantasmes des personnages et les tueries diégétiques. Les hommes sont ceux qui agissent, mais

[583] « Schèmes d'enveloppe et schèmes de transformation », dans *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p. 64.
[584] *Les racines de la conscience*, *op. cit.*, p. 131.

la psyché des victimes féminines prend sa part dans les tragédies, agissant comme une sorte de téléguidage.

Le fantasme s'immisce partout dans ce roman. Les éclopés de Culin Hall se vivent comme des araignées piégeant leurs « serviteurs », c'est-à-dire le personnel médical, par des sourires (*IC*, p.9), ce qui est un fantasme relaté également dans l'autobiographie : Frame se sent dépossédée d'elle-même quand tout le monde autour d'elle s'agite au moment de la préparation de son voyage en Europe : « I was again living the submissive, passive role which in hospital had been forced upon me » (*A*, p. 338). Frame opère alors un renversement en se voyant comme une reine des abeilles : « At its best, it is the role of the queen bee surrounded by her attendants; at its worst, it is that of the victim without power or possession and in both cases, there is no ownership of one's self » (*A*, p. 338). Que cela soit un fantasme de puissance ou de désaide, dans les deux cas, c'est une capitulation du Moi, qui renonce à ses prérogatives.

Quand Tom dîne avec Ciss, le fantasme et la réalité se mélangent, la réalité apparaissant comme une vision fugitive : « Tom had a horrifying glimpse of Ciss Everest in the reality of her hideous long blond hair » (*IC*, p. 24) : la vision dévoile la réalité. Parfois, le fantasme est tellement intégré au texte qu'il n'y a pas de démarcation entre l'irréel et le réel, rien ne le signale, sauf la dimension du souvenir :

> Dear First Dad, remember you were the War? I remember that first winter away, how the woods were full of war and the snow made its own light, magnesium, mercury, splendor and flash in a sunless world. I saw the soldiers standing blind with the blood falling disguised as snow in the persuasion of purity. I looked again. They were pine trees. I inspected the withered limbs, the storm-blasted faces and bodies, all the seasoned carnage, now and again on blue days, opened the wound of the scene. (*IC*, p. 13)

Il s'agit d'un faux souvenir fantasmé, fabriqué par la psyché, qui a besoin d'images, de représentations. Nous retrouvons dans ce passage les éléments-clefs du paysage intérieur de Frame : la scène recouverte de neige (qui passe pour de la pureté mais qui est en réalité du sang), les soldats identifiés à des pins, à des arbres martyrisés. Ce que Frame illustre ici, c'est à quel point le fantasme et la réalité extérieure sont inextricablement liés, s'interpénètrent, sans que l'on puisse toujours dire quand on passe de l'un à l'autre, ce qui a pour conséquence de donner une image de la perception comme étant toujours forcément « contaminée » par les mouvements des affects et des représentations intérieures. Le texte de *Intensive Care* passe d'une façon fluide du récit au poème, à la dimension onirique et au fantasme, ce qui donne une place centrale à l'inconscient. Glissant vers toujours plus d'amalgame entre les différents niveaux de conscience, Frame nous montre combien ce qui se passe à l'intérieur des êtres

humains a une influence sur la réalité extérieure. En particulier, les morts dans le récit sont les conséquences des désirs et des affects des personnages.

La façon dont Tom voit sa femme est immanquablement modifiée par son expérience de la guerre, et d'un autre amour. Et voici le résultat de cette vision contaminée par le passé, jusqu'à la mention d'une « transformation » :

> It had been this way with Tom's view of Eleanor, a continued guilty muddled peering this way and that through hazes of mustard gas and shell smoke and fire and strands of Ciss Everest's dark hair. The golden curls were new – a transformation. (*IC*, p. 36)

De la même façon, on ne se rend compte que ce qui est raconté de la page 40 à la page 54 est un rêve que lorsque Tom se réveille. En attendant, on lit ce passage en lui donnant un statut de récit. Mais il s'agit d'un rêve dans lequel tous les souhaits de Tom se réalisent, une sorte de vie rêvée alternative. Dans une impunité totale, il détruit la machine qui doit le remplacer et retrouve son poste près de la Flamme, puis se débarrasse d'Eleanor en la noyant, recevant l'approbation d'un collègue. Ensuite, il rentre dans son foyer constitué de Ciss et de deux petites filles. Par une mise en abyme, un rêve dans le rêve, il raconte un rêve à sa deuxième fille, May, qui lui raconte le sien. Ce prénom de « May », rattaché au printemps, et la place de seconde fille font de May un avatar de Frame. Comme il y a dans *The Goose Bath* un poème sur un homme (on peut lire tous les poèmes mettant en scène un homme anonyme comme se référant à son père) qui ne racontait jamais ses rêves, on peut en déduire que ce passage est aussi un accomplissement de souhait pour Frame. En écrivant le roman, et en imaginant ce dont son père pouvait rêver, elle accède enfin, par l'imagination, au monde intérieur de son père.

Leonard rêve aussi d'une vie parfaite, avec une épouse française, au bord de la Méditerranée, reprenant ainsi le fantasme de l'autobiographie. Frame insiste sur une dissociation entre le rêveur et son rêve : « Dreams dreamed controlled by the dreamer, who is separated from the dream » (*IC*, p. 67). Le rêve met même en scène l'exécution de son fils, autre meurtre accompli en rêve par les mâles de la famille. Le même phénomène est à l'œuvre quand Colin Torrance rêve de Lorna : « Oh, his dream was so real it could not be set beside dream or reality without contaminating both and itself, growing a mold of reality over his dream, of dream over the reality » (*IC*, p.168). Frame va au bout du dispositif en confondant le réveil et l'entrée dans le rêve de Colin Torrance : « He half dozed, wanting to escape. He woke abruptly » (*IC*, p. 190). Il trouve Lorna à ses côtés, et lui annonce que sa femme et ses enfants sont morts. S'ensuit une scène d'amour fusionnel. À la page suivante, il revient lentement à la réalité, et le lecteur comprend qu'il vient de lire le déroulé de son fantasme. Le lecteur, trompé

par le verbe « awoke », a donc pris toute la scène précédente pour le récit de la réalité diégétique.

Ayant montré comment les fantasmes des hommes se soldent par des massacres, Frame pénètre ceux de la victime. La production fantasmatique la plus extraordinaire est celle de Naomi entre la page 107 et la page 120, qui nous dévoile ses désirs œdipiens. Il a souvent été remarqué combien le manque de découpage net entre le rêve, le fantasme et le récit rendait la lecture de ce roman difficile. Ici, ce sont deux rivales dont se débarrasse Naomi : d'abord sa sœur, expédiée en pension par l'objet d'amour, le père : « you sent Pearl to boarding school where she stayed until she grew up, without ever coming home again, even for a holiday » (*IC*, p. 109). Le « devenir femme » de la sœur s'accomplit loin des convoitises du père. Puis la mère meurt des suites d'une « tragique confusion » commise par Naomi : « the weedkiller found its way into my mother's medicine and mother died in horrible agony » (*IC*, p. 110). L'expression « found its way » sous-entend bien des manœuvres inconscientes. Elle vit ensuite une vie de luxe avec un père bienveillant et consentant à tous ses caprices. Elle imagine une scène où elle se rend à une soirée avec un jeune homme fou amoureux d'elle et nous n'apprenons que dans le dernier paragraphe que cette longue scène était le fruit de son imagination : « Yet I never went to the dance. I knew I had to be loyal to you, dear First Dad » (*IC*, p. 120). Elle n'est jamais allée au bal, n'a jamais aimé d'autre homme que son père. Elle mentionne ensuite le suicide du jeune homme, sans que l'on puisse déterminer dans quel niveau de « réalité » (fantasmatique ou narrative) se situe cet épisode.

La bascule, si lentement préparée dans le roman, se fait dans le passage qui se situe entre la page 206 et la page 209. On assiste au déni de réalité des patients de Culin Hall (Culin / Colin) : « the accepted truth is denied, the miracle dream […] begins to bud again in the hearts of the patients » (*IC*, p. 207). Après avoir constaté que la réalité est décevante, exactement comme le fait Freud pour expliquer la fuite dans la névrose, un mystérieux docteur intervient pour accomplir les souhaits rêvés par les malades : se partageant les organes d'une certaine Miriam, l'aveugle voit, la femme sans utérus s'en trouve dotée, un homme respire avec le poumon qu'on lui a greffé, et Miriam elle-même survit dans un disque gravé de son interprétation de Beethoven … quoique le doute plane sur cette dernière opération. Selon la vision framienne, c'est en cannibalisant les autres que les humains accomplissent leurs souhaits les plus chers, en se nourrissant de leur mort. Leur complétude repose sur le démantèlement d'une autre personne, comme dans l'inceste.

Tout est donc prêt pour le massacre des innocents, l'immolation dans la réalité du texte, des êtres « défectueux », abattus comme les bêtes auxquelles ils ont été assimilés. Dans la troisième partie, les ordres sont si stupéfiants que les habitants de Nouvelle-Zélande ont l'impression de rêver, et sont soulagés de leur peine quand ils commencent leur première période de sommeil : « we began the first Sleep Period, that was deep, dreamless and lasted, we were told, for three days » (*IC*, p. 215). Le fantasme a pris pied dans le réel, il a détrôné le rêve, qui en devient inutile, puisque les humains (et en fait les personnages masculins) donnent à présent libre cours à leurs désirs de domination et d'annihilation.

Abordons à présent d'autres problématiques relevant d'enjeux structurels inconscients interrogés par Frame. Elle s'intéresse à deux aspects de sa situation hors normes : sur le versant psychologique, elle se demande comment équilibrer ses comptes psychiques et comment aimer. Et sur le versant linguistique, sa question est de savoir comment dire, comment séparer ce qui est trop collé. Frame apporte à chaque fois sa solution singulière.

4. Comment payer la dette de vie ?

4.1. L'erreur de la vision comptable

La dénonciation par la verbalisation des dommages subis n'est pas suffisante. Quand il y a dommage, le désir de réparation se met en place, comme une sorte de recherche naturelle d'équilibre. Le dommage appelle le châtiment du coupable comme réparation des torts subis, car en cas de dommages, il est structurellement logique de rechercher une compensation. Dans *Living in the Maniototo*, Frame examine le châtiment comme s'il s'agissait d'une dette que le coupable-débiteur était appelé à rembourser. Identifier le débiteur est assez aisé, l'onomastique nous aide. Ce qui complexifie la situation, c'est qu'elle est comme toujours retournée en son contraire, car se pose la question de la propre dette du créancier envers celui que l'on perçoit tout d'abord comme son débiteur.

Le personnage qui est en dette dans le roman, « Albert Wynyard », possède plusieurs alias : « Also known as Yorkie, Albert Winter, Peter Wyndham, Bernard De Courcy Wyndham. » (*LM*, p. 44). Nous ne disposons pas d'assez d'éléments pour éclairer « Yorkie » et « Albert ». Nous pouvons cependant nous aventurer à voir dans « Wynyard » la parabole du cep de vigne dans la Bible, qui affirme la dette envers le père : « Je suis le cep, vous êtes les

sarments.[…] sans moi vous ne pouvez rien faire[585] ». Nous pouvons avec plus de certitude rattacher les autres appellations au traumatisme de l'enfant œdipienne incestée : « Winter » peut facilement être associé au froid du manque d'amour et de la mort. « Peter » connote la pierre, celle qui fait effraction dans la maison de *A State of Siege*. « Bernard » est le nom fictionnel de l'amant d'Ibiza, qui porte en réalité le même prénom que le père, George. Quant à « Wyndham », c'est le nom de la localité dépeinte dans le dernier poème de *The Pocket Mirror*, « The Foxes ». Finalement, « De Courcy » est le nom d'une vieille famille normande dont plusieurs membres combattirent aux côtés de Guillaume le Conquérant. Ce nom devient ainsi l'emblème de l'invasion avide et guerrière d'un territoire, ce qui nous rappelle le personnage de Vic dans *The Adaptable Man*.

Les dommages que commet « Wynyard » sont nombreux. C'est un locataire indélicat qui ne paye pas son loyer, qui ravage et pille le logement : « Moving out a few months later, leaving the rent, phone bills, electricity bills unpaid, property damage, and taking furniture and appliances. » (*LM*, p. 44). En filigrane se dessine la maison-Moi de la victime, car ce qui montre la dimension allégorique de ces dommages, c'est qu'ils ne sont pas uniquement matériels : « It seemed that half of Blenheim was after Wynyard to make him pay, not only as avoider of electricity and telephone bills and rent, but murderer of hopes, of dreams » (*LM*, pp. 46-7). De plus, l'association à un incesteur se complète quand il est appréhendé : à ce moment-là, il est déguisé[586] en recouvreur de dettes (« Masquerading as debt collector » (*LM*, p. 63)), ce qui renverse la problématique, et il se tient devant des désinfectants qui ont l'apparence d'urine (« they looked like urine », (*LM*, p. 62)).

Celui qui veut lui faire payer ses dettes, c'est Lance (nom aux connotations viriles et guerrières[587]), deuxième mari de la narratrice, Mavis, et professeur de français devenu agent de recouvrement de dettes[588] (« debt collector »). C'est un homme obsédé par le remboursement des dettes (« his obsessive interest in debt and its payment, (*LM*, p. 40)) et les calculs comptables. Son espace est l'espace matériel, celui qui peut être mesuré :

> He measured the house […] healthily curious about all kinds of space – outer, inner, nearer – that which rests on the skin and before the eyes and can be reached at little or no cost.

[585] Jean 15 : 5
[586] Gérard Schittly, dans « La mécanique d'un crime intime » (*Le Monde*, 4 février 2021) explique comment les incesteurs créent la « fiction du consentement », comment se met en place le « piège affectif ».
[587] « Lance » était le prénom du frère de Lottie Clarice Frame, à l'origine de sa conversion à la religion christadelphienne (*Wrestling with the Angel*, *op. cit.*, p. 17).
[588] C'est également le métier du père incesteur dans le roman de Christiane Rochefort, *La porte du fond* (p. 64).

> It was the *cost* of all things, including the cost of living which now worried Lance. (*LM*, p.38)

Nous savons dès le début que sa façon d'appréhender le monde n'est pas la bonne, car il est ridiculisé par une exclamation de Mavis : « I should have been concerned when Lance slept on our wedding night with two pocket calculators under his pillow! » (*LM*, p. 38). Se faisant chasseur, son corps subit des transformations remarquables :

> His body felt different. He'd been using all parts of himself as weapon, hook, springing trap, rope, cage, pitfall, decoy to catch the chief debtor, and now that he had found him, he felt warm, as if he'd spent all day and evening in a bath; he had returned to warm first person country, away from the struggle of tenses, the perfect, pluperfect, present historic. How can I explain? He had become existential; he 'nullified the possibility of death'. (*LM*, p. 62)

Il semblerait que Lance, en poursuivant et en capturant le débiteur-incesteur, en prenne les caractéristiques. Son corps devient tous les instruments de chasse possibles pour pouvoir attraper sa proie. Ce sont des dispositifs de capture (« hook », « rope »), d'enfermement (« cage ») et de duperie (« springing trap », « pitfall », « decoy »). Son acte lui apporte la chaleur qu'il a volée à sa proie, lui donnant une identité (« first person country ») dans une sorte d'atemporalité (« away from the struggle of tenses »). Comme l'incesteur, il a le sentiment d'avoir aboli la mort. Le problème posé par cette identification est que si on châtie, on devient comme celui qu'on punit (question centrale pour la peine de mort), on n'est pas meilleur que lui. Devenir comme le criminel, est-ce une solution ? Frame répond que non. Les gestes qu'il accomplit après la capture visent à s'assurer de ses contours, mais ce n'est que le prélude à sa décomposition :

> Lance […] looked in the mirror. He traced with his hand the outline of his forehead and cheek and chin, and as he moved his arm forward, he tipped over the plate of ham sandwiches and they became unstuck and the ham fell out. Tongue-pink. (*LM*, p. 63)

Ce n'est donc pas en « faisant payer » le débiteur-incesteur que la victime peut retrouver son intégrité, sa capacité à se contenir dans sa propre peau. La déréliction qui s'ensuit le ravale à l'état de viande, et même de langue, comme si celle-ci se moquait ironiquement de lui et de ses obsessions de remboursement.

Puis Lance meurt brusquement, en toussant, ce que Mavis explique ainsi : « For all I know, he may have choked on a remembered idiom » (*LM*, p. 64). Il meurt étouffé par une expression toute faite, dont nous savons que Frame se méfie, et à laquelle elle oppose la créativité de la métaphore, qui, elle, permet de respirer (« I breathe metaphors »). Un autre jugement de Mavis montre l'erreur de Lance : « Perhaps those who knew him will say he

confused the pursuit of a notorious debtor with the pursuit of living and when one had been found the other was no longer desired » (*LM*, p. 58). Le dédommagement recherché par Lance est de punir le débiteur pour ses fautes, de le mettre en prison pour dettes. C'était devenu le but de sa vie. De la même façon, pour une enfant incestée, ce but pourrait être la dénonciation et la punition du coupable. Pour Frame, bien loin d'apporter la vie, ce « dédommagement » apporte la mort. Et nous comprenons pourquoi en discernant qu'il s'agit de dépasser les enjeux personnels, et que la véritable dette à apurer est la dette de vie que chaque être humain contracte en naissant.

Nous l'apprenons grâce au personnage de Mavis, écrivaine qui devient psychanalyste pour l'occasion : « I tried to analyse my Lance » (*LM*, p. 40). En employant un pronom possessif et à cause des connotations de « Lance » (souvenons-nous de la lance qui transperça le flanc du Christ), il semblerait qu'elle analyse sa propre blessure. Pour elle, son mari est enfermé dans une dette irréfragable :

> In the end I felt that Lance was merely trapped in his own store of guilt. *He* wanted to pay. He was in the mood that sees the stirring of religion where debt is important enough to be mentioned in daily prayers and although it is the forgiveness which is stressed and granted, the fact of the debt is there. You have been given, you have bought, you have stolen, and you *owe*, even from before your very first breath. (*LM*, p. 41)

Comme Frame, Jankélévitch ressent que le caractère « comptable » de la justice ne représente pas une solution adaptée aux dols et dommages encourus par les victimes. Le philosophe oppose le pardon, surnaturel, à l'œuvre rationnelle de la justice, « symétrique et rémunératrice[589] ». Pour le philosophe, le pardon est une sorte de « folie morale », d'un tout autre ordre que la justice. Il n'a rien à voir avec la compensation, il n'utilise pas de mesure, rien de quantifiable en monnaie sonnante et trébuchante, ou en longueur de peine[590]. Selon Frame, tout l'enjeu est de ne pas penser que la recherche d'une « justice » qui « réparerait » le dommage subi puisse être le but d'une vie.

4.2. L'ombre, obscurs désirs œdipiens

On peut reconnaitre la dette de vie dans l'image de l'ombre, présente en particulier, comme nous l'avons vu, dans *A State of Siege*, rejoignant ainsi une symbolique récurrente dans les contes. Chacun, en naissant, contracte cette dette d'existence que l'ombre représente, et que

[589] Vladimir Jankélévitch, *Traité des vertus*, vol. II, Les vertus et l'amour, p 245.
[590] Il nous semble cependant que dans les faits, beaucoup de victimes de viol ou d'inceste sont scandalisées par la légèreté des peines prononcées, et qu'une lourde peine leur apporte un peu d'apaisement car elle est une reconnaissance de la gravité du préjudice subi.

le fait d'avoir un enfant rembourse. Monique Bydlowski cite *La femme sans ombre* de Hugo von Hoffmannsthal, texte dans lequel posséder une ombre signifie pouvoir transmettre la vie, puisque c'est avec son ombre qu'on rembourse à la terre sa dette d'existence : « Es ist das Schattenwerfen mit dem sie der Erde ihr Dasein heimzahlen[591]. », et sera changée en pierre celle qui ne rachète pas son destin à la terre avec son ombre : « Nicht der Erde mit dem Schatten ihr Geschick abkauft[592] ». Pour Bydlowski, « ce conte indique que la vie n'est pas un cadeau gratuit mais porte en soi l'exigence de rendre, de rembourser ce qui a été transmis et de reconnaitre que le don de la vie est aussi promesse de mortalité[593]. ». Pour Frame, la « fertilité » ne s'incarna pas dans un enfant, mais dans sa postérité littéraire, car à la fin de l'autobiographie, elle se voit comme l'humus sur lequel pousseraient les futures générations d'écrivains néo-zélandais. Bydlowski souligne aussi « la gratitude de tout créateur à l'égard de celui ou de ceux qui ont contribué à sa formation. L'œuvre aussi est hypothéquée ou hypothécable du fait de la dette non réglée[594]. » A notre connaissance, Frame n'a pas levé cette hypothèque-là, ne reconnaissant que très peu d'influences littéraires, un manque de « reconnaissance » se calquant sur son sentiment envers ses propres parents.

Frame publie *The Adaptable Man* à la quarantaine, roman dans lequel on trouve une apologie d'une lucidité nouvelle concernant l'ombre, qui vient avec la maturité : « middle age can be a disaster [except if] one is granted double vision. This is to be envied, for here both substance and shadow are visible, not the shadow only » (*AM*, p. 123-4). Dans *A State of Siege*, Malfred soigne sa vieille mère, et ne s'autorise à déménager qu'à la cinquantaine, à la mort de celle-ci. Nous y trouvons de façon répétée des situations dans lesquelles les objets n'ont plus d'ombre (*SS*, p. 183). La mère elle aussi se plaint de ne plus avoir d'ombre. Elle exprime sur plusieurs pages son amour du soleil, et combien celui-ci lui manque : « never any more sun, never any more sun or morning » (*SS*, p. 199). Elle conclut ainsi : « The sun made shadows, Malfred. It gave me a shadow, too » (*SS* p. 202). Malfred, elle, attend le moment où elle pourra vivre pour elle-même et non plus pour son ombre : « when I shall be faithful to myself and not to my shadow » *(SS*, p.227) avant de se rendre compte qu'elle non plus n'a plus d'ombre. Elle pense que cette ombre pourrait être un double. Selon Bydlowski, « la question de l'Ombre

[591] La reine tient un talisman sur lequel sont inscrits les mots suivants : « (Malédiction et mort à l'humain qui défait cette ceinture ; sa main deviendra une pierre) à moins qu'avec son ombre elle ne rachète son destin à la terre ».
[592] « C'est en projetant des ombres qu'ils (les humains, les miens) remboursent leur existence à la terre », traductions de Viviane Gartner, professeure d'allemand (communication personnelle).
[593] Monique Bydlowski, *La dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*, pp. 78-9.
[594] *Ibid*., p. 170. À notre sens, un des plus beaux exemples de ce processus est Camus remerciant son instituteur algérois dans son discours d'acceptation du prix Nobel.

comme représentation de l'autre soi-même [est] indissociable de soi, du double narcissique, de l'ange gardien[595]. » Frame avait un jumeau qui ne vécut pas[596] et l'Ange est invité à la table du festin de l'écriture. Pour Rank, ayant compilé toute la littérature la mettant en scène, l'ombre est la représentation de l'âme, sous sa forme bienveillante, celle de l'ange gardien, ou sous sa forme persécutrice, celle du diable, et sa disparition signifie la disparition de l'être. Pour lui, la création d'un double est le fruit d'une personnalité paranoïaque dont « le principal persécuteur est le propre moi[597] ».

Selon Bydlowski, « la perte de l'ombre correspond toujours à une menace de mort[598]. » Ceci résume le drame inextricable de l'enfant œdipienne incestée : pour elle, c'est le soleil, image du père, qui donne l'ombre, donc la fécondité, donc la mort. Une enfant œdipienne ne peut que se battre avec son ombre, qui recèle ses obscurs désirs. Comme Alwyn dans *The Adaptable Man*, il lui faudrait comprendre que les désirs incestueux symbolisés par l'ombre ne se transforment pas nécessairement en actions, comme l'indique le passage dans lequel il s'agit d'apprivoiser l'ombre :

> No one to explain the phantom nature of thinking and dreaming, to distinguish between the shadow and the substance, or to point the existence of the shadow, how one may walk through it, tread upon it, strike it, without harming oneself or the shadow. One learned, furtively; one learned from the sun that one did not stand perpetually in the noon deed of existence exposed to the precipitate dreams flying as deeds out of one's heart. (*AM*, p. 152)

4.3. Une dette due à la vie

Reste à savoir à qui payer cette dette de vie, et comment. Qu'en est-il de la « reconnaissance de dette » que peuvent brandir des parents, les ceps « sans lesquels on ne peut rien » ? Que faire de cette dette quand ceux qui sont censés vous faire grandir vous annihilent ? Le problème de l'enfant en situation d'inceste, c'est qu'elle reste coincée dans une dette imaginaire par rapport à ses parents, car elle paie cette dette de vie avec son corps. Puisqu'elle la vit dans sa chair, elle n'accède pas à la dette symbolique, qui doit remplacer cette construction imaginaire par une représentation symbolique. Sentant sa « dette de vie » envers eux, et contrainte de la payer avec son corps, l'enfant incestée est volée de son droit à la libre disposition de son être, corps et âme. Rappelons ici qu'une situation incestuelle, dans laquelle

[595] *La dette de vie, op. cit.*, p. 78.
[596] Jumeau sans statut de personne humaine, car il n'a pas de nom et le relatif qui le désigne est « which » : « I had a twin which did not develop beyond a few weeks. » (*A*, p. 7). Même en tenant compte de l'époque, la phrase est brutale.
[597] Otto Rank, *Le Double*, p. 107.
[598] *La dette de vie, op. cit.*, p. 78. C'est aussi la conclusion d'Otto Rank dans *Le Double* (p. 80).

le père et la mère ne donnent pas à l'enfant le sentiment qu'il a droit à une existence séparée et autonome est équivalente à une situation d'inceste actée.

La « dette de vie » dont Freud parle dans *L'interprétation du rêve* a un caractère absolu : « Du bist der Natur einen Tod schuldig[599] ». Il cite Shakespeare : « By my troth, I care not; a man can die but once; we owe God a death and let it go which way it will, he that dies this year is quit for the next[600]. » Pour ces deux auteurs, c'est respectivement à la nature pour l'athée et à Dieu pour l'homme du XVIème siècle que nous devons une mort. Frame pour sa part comprend que le paiement de l'enfant consiste à se détacher de ses parents et à trouver sa propre voie / voix. Pour elle, le véritable paiement, l'authentique acquittement de la dette, passe par la découverte de la source de vie originelle :

> Perpetual human joy and suffering lay in the yearning, not only to pay but to identify the original as itself apart, not as real or unreal or as opposite or adjacent; paying for it in the sense that the blossoms pay for the spring by flourishing within it as part of it. (*LM*, p. 41)

Le paiement effectué par l'arbre-jeune fille envers le printemps qui lui donne la vie réside dans son fleurissement. Remarquons qu'il s'agit d'une inclusion dans ce printemps, qui représente une force de vie impersonnelle, qui passe à travers les êtres sans qu'il faille rembourser une incarnation particulière de cette vie, fût-elle parentale. C'est à la vie elle-même qu'on doit de s'épanouir, en dépassant tout le reste, que ce soit la réalité vécue ou les constructions imaginaires (« real or unreal »), ou les autres composantes du triangle œdipien, c'est-à-dire les parents (« opposite or adjacent »). L'expression de Frame pour désigner les désirs œdipiens est « le désir de l'hypoténuse » :

> I too was of an age when avoidances may become inexcusable and ridiculous, I fancied that I could identify the origin of the feeling which obsessed Lance. I called it the *Hypotenuse longing*. I now see attention as presence, being present as the payment for the dark debt of absence and death. Or as a response to the Hypotenuse longing. (*LM*, p. 42)

On voit que Frame met sur le même plan les désirs œdipiens (« the Hypotenuse longing ») et la dette de vie (« the dark debt of absence and death »). Ce qui permet de les dépasser, de payer sa dette, c'est l'attention au monde, la présence aux choses, qui permet d'honorer l'absence et la mort au lieu de les éviter.

---

[599] *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 182.
[600] William Shakespeare, *Henry IV, Part 2*.

5. Comment aimer ? Le dilemme de l'amour-haine

5.1. Coller et attacher par la violence sexuelle

Dans *The Edge of the Alphabet*, page 115, Zoe réfléchit à ce qui pourrait faire « coller » les gens ensemble. L'amour, non : « not a cellotape like love where the supply runs out leaving you to hold the little dry wooden wheel. » La paix, non : « not a chewing gum like peace that is parked under conference tables. » La mémoire, non : « not a glue-like memory that stops the mouth of the past while it picks the till for easy treasure. » Seul en est capable un adhésif formé de sécrétions du corps humain : « tears pus sweat semen » qui est éternel, même dans la mort : « imperishable, for the living to take with them when they die. » Les quatre composants de cet adhésif éternel sont ceux d'un acte de torture sexuelle : les larmes de douleur, le pus de la blessure, la sueur de l'exertion physique, et le sperme de la sexualité masculine. L'amour seul ne fait pas rester les gens ensemble, c'est un mélange de sexe et de torture qui colle les gens ensemble.

L'attachement pathologique, celui de la « colle » dont les effets sont détaillés par Zoé, est évoqué à plusieurs reprises dans *Daughter Buffalo*, parfois en jouant avec les mots, comme le fait Turnlung dans l'épilogue : « I cling – you might say I am *attached* to the vivid memory of my time in New York » (*DB*, p. 210). L'attachement est vu comme un phénomène fusionnel lorsqu'il s'agit de celui d'Edelman à Turnlung, qui incorpore tous les transferts possibles, opérés par une mue faisant tomber leurs enveloppes extérieures :

> I kept seeing him at first as he appeared, then as he was transformed into myself, my father, my grandfather, becoming them and shedding their skins like a creature in metamorphosis, then becoming himself but retaining the other identities, not because he chose but because they attached themselves to him. (*DB*, p. 86).

On voit que le phénomène du transfert se fait sans la participation consciente et active du sujet. Ce sont les autres identités qui viennent se coller sur l'objet aimé. À la fin du roman, Edelman évoque deux épisodes qu'il a racontés antérieurement, qui mêlent l'adhésivité de l'amour et de la mort. Il s'agit d'une part de deux chiens copulant et ne pouvant plus se détacher, et d'autre part d'un ouvrier collé au poteau par le flux électrique qui le tue[601]. La mort est le dissolvant ultime de cet oxymore de l'amour, formé de tous ces liens qui agrippent, étranglent ou réchauffent :

> I remember Turnlung's story of the two dogs which could not be separated from their loving, of the linesman locked to the electric impulse of death, of the adhesive embrace of the world

[601] Cette image se trouve aussi dans une nouvelle de Frame, «The Linesman », et la mort de l'ouvrier y est espérée.

> of life, and of the dead who touch their cheek upon the calm undemanding cheek of stone that offers no promise to seize, strangle or make warm. (*DB*, p. 202).

5.2. Toucher, entre désir et danger

Pour Anzieu, l'interdit de l'inceste procède du « besoin pour l'appareil psychique de se différencier ». Pour lui, « l'interdit œdipien se construit par dérivation métonymique de l'interdiction de toucher. L'interdit du toucher prépare et rend possible l'interdit œdipien en lui fournissant son fondement présexuel[602]. » C'est grâce à lui que se mettent en place les différenciations essentielles :

> L'interdit du toucher contribue à l'établissement d'une frontière d'une interface entre le Moi et le Ça. L'interdit œdipien parachève l'établissement d'une frontière, d'une interface entre le Moi et le Surmoi. […] Tout interdit est une interface qui sépare deux régions de l'espace psychique dotées de qualités psychiques différentes. L'interdit du toucher sépare la région du familier, région protégée et protectrice, et la région de l'étranger, inquiétante, dangereuse[603].

Une fois cette différentiation accomplie, c'est là que se trouve le passage dangereux, car une inversion de valeurs a lieu :

> L'interdit œdipien inverse les données de l'interdit du toucher : ce qui est familier, au sens premier de familial, devient dangereux par rapport au double investissement pulsionnel d'amour et de haine ; le danger est celui, jumelé, de l'inceste et du parricide (ou du fratricide) ; le prix à payer est l'angoisse de castration[604].

Anzieu donne ensuite un exemple clinique qu'il nous semble intéressant de reproduire en détail, car ses similitudes avec le cas de Frame sont frappantes, à commencer par la coïncidence des noms. Une certaine Janette compose des textes littéraires qui parachèvent l'élaboration symbolique de ses conflits. Dans une de ses nouvelles, l'héroïne est accidentée et elle entend « ne la touchez pas ». Anzieu commente, en assimilant le soleil à la mort :

> Elle entre alors dans le soleil – soleil de la mort figurant la mort psychique produite sous le coup de tant d'effractions, mais aussi soleil de la vérité. Ce qu'elle, sans défense, n'a jamais pu exprimer qu'indirectement en donnant des signes de folie – à savoir qu'on ne la touche pas – est enfin énoncé clairement, calmement, puissamment, comme une loi indestructible de l'univers psychique que des manquements peuvent occasionnellement occulter sans en altérer la réalité structurante fondamentale[605].

Anzieu énonce encore un élément particulièrement intéressant pour notre étude :

> L'interdit du toucher, à la différence de l'interdit œdipien, ne demande pas un renoncement définitif à un objet d'amour, mais un renoncement à la communication échotactile comme

[602] *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 170.
[603] *Ibid.*, p. 171.
[604] *Ibid.*, p. 172.
[605] *Ibid.*, p. 175.

> mode principal de communication avec les autres. Cette communication échotactile subsiste comme source sémiotique originaire, elle redevient active dans l'empathie, le travail créateur, l'allergie, l'amour[606].

Frame, qui se considère comme un être de sensation tactile (« a pure feelie[607] ») se heurte à l'impossibilité de son histoire avec Bill Brown. Face à l'impossibilité de la sexualité, elle se constitue dans l'écriture un espace commun avec les autres dans lequel elle ne sera pas touchée physiquement, ce qui constitue pour elle la seule modalité de contact possible avec les autres. Le ressenti physique tactile quand on est « touché » par l'autre, ou par une de ses émotions, est refusé par Frame, envahie par son père, par un désir s'imposant à elle. Elle conjure ces visions d'invasion par la métaphore ; la parole est un acte souverain, choisie par un sujet ; d'où son insistance sur le choix, l'agencement des mots et des événements, dans la création littéraire. Elle ne subit plus, elle agit et décide de ses propres règles. En un mot, Frame tisse un texte pour se constituer une peau psychique la protégeant des excitations du contact avec la réalité, ressenties comme désagréables, et pour contenir le trop plein d'excitation sexuelle.

Dans cette recherche d'un état confortable vis-à-vis des pulsions, ajoutons encore la notion d'enveloppe thermique. Pour Anzieu, la sensation physique de froid est un pare-excitation qui vise à tenir l'autre à distance. L'opposition froid / chaud parsème l'œuvre de Frame, et nous semble assez simple à décrypter pour que nous nous y attardions. Mentionnons encore simplement l'expression que Frame utilise quand elle tombe amoureuse de Bill Brown : « I'm on the warm side of life ».

Le toucher est, au contraire de l'acte de sceller (vu comme mortifère), du côté du désir. Cela remonte à fort loin pour Frame, car un passage fameux de l'autobiographie nous la montre, enfant, écrire les vers suivants :

> When the sun goes down and the night draws nigh
> And the evening shadows touch the sky (*A*, p. 75)

Sa sœur, Myrtle, excipant de son droit d'aînesse, lui conseille de substituer « tint » à « touch », car cela lui semble plus « poétique ». La jeune Janet tient bon, et gardera « touch », en affirmant ses choix poétiques (« having my own way » (*A*, p. 76)). Nous pouvons aller au-delà de cette analyse grâce au passage de *A State of Siege*, qui remarque les pouvoirs magiques du toucher dans l'imaginaire collectif, et donc ses puissants effets sur l'inconscient :

---

[606] *Ibid.*, p. 178.
[607] Dans ses lettres à Bill Brown, *From Jay to Bee*, *op. cit.*

> So often, it was merely the touch of the agent that released the prisoner into happiness – or new sufferings, new prisons. The Golden Touch, the Fairy Wand, the games played by children, Tiggy-Tiggy-Touch, touch flesh or wood, the world or the wheel going round and round and the need for 'somebody' to 'touch'. (*SS*, pp 46-7)

C'est toujours ce désir qui la conduira à essayer d'établir le contact (« keep in touch »), au moins par téléphone ou adresse postale, avec le reste du monde alors qu'elle voulait s'en éloigner. C'est un besoin qui est ressenti parfois comme pressant :

> Malfred felt at the tip of her fingers the urge that came when she needed to paint. This desire to touch paint, paper, canvas, if necessary to finger paint, through a modesty that she had recognized, sadly, long ago as incompatible with real talent, made her prefer to paint, as it were, by proxy, using a brush or pencil. (p. 58)

Et comme pour l'être humain auquel elle a substitué « anything else », les pinceaux sont ce substitut intermédiaire au plaisir de toucher directement la toile.

5.3. La brèche et le désir de sceller

Dans une étude d'un cas d'enfant autiste, Geneviève Haag interprète un de ses dessins, un coucher de soleil avec des rayons non attachés au cercle central. Elle se demande s'il ne s'agit pas là d'une « grande difficulté à décoller les peaux des différents individus du groupe familial ?[608] » On voit comment le schème de la discontinuité peut représenter à la fois le désir de désagglutination incestuelle et l'angoisse afférente.

C'est sous la forme de la brèche que la lésion du schème d'enveloppe peut menacer l'intégrité de l'être. L'univers framien n'est pas seulement poreux, ses contours présentent des brèches. Dans *A State of Siege*, l'illusion de paix intérieure est fragile, la moindre faiblesse est exploitée, le moindre point d'entrée devenant une brèche dans laquelle peut s'engouffrer tout ce qui est source d'angoisse : « Yet always death, the past, the future are on guard ready to thrust meaning into the smallest gap in the simplicity; somewhere, at some time, the domestic everyday conventional armor wears thin » (*SS*, p. 243). Nous comprenons alors l'angoisse que provoquait la moindre ligne non continue pour Malfred : « She remembered rapping a little girl over the knuckles because the outline of the sketched autumn leaf and seed had been broken. She remembered now the fear she had known at the sight of the leaf and seed not completely imprisoned in a firmly defined BB boundary » (*SS*, p. 73).

[608] Geneviève Haag, « Hypothèse d'une structure radiaire de contenance et ses transformations », dans *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p. 57.

C'est ainsi que dans *A State of Siege* la peau est une barrière défensive : « Only Malfred's skin, taut against her flesh, took over the role played by wood glass, iron, as defensive inviolable membrane » (*SS*, p. 79). Cynthia Fleury décrit le rôle fondamental de cette infime, et pourtant essentielle membrane comme séparation entre soi et l'autre, et les dommages qu'elle peut subir :

> Le ressentiment comme le nihilisme oublient cette vérité première, qu'il existe un dedans et un dehors, une fine membrane qui sépare l'individu et le monde, le soi et le hors-soi. Cette membrane préserve l'homme de la folie lorsque, confronté à l'obligation de soumission, de violence, ou encore de vide, il s'extrait. Certes, elle est infime, certes elle peut s'abimer, et l'érosion de soi témoigne de la corrosion possible de la membrane ; mais elle demeure, la plupart du temps, encore présente[609].

Le besoin de protection amène à renforcer cette barrière, à la rendre infranchissable. La peinture remplit cet office pour les deux types de ravalement de façades : « People are needing paint, needing it for themselves and for their houses » (*SS*, p. 101). L'exemple le plus grinçant de ce besoin de sceller a lieu à l'hôpital, où Malfred, qui oscille, comme le dit Claire Bazin, entre le plaisir et la peur[610], voit le corps nu d'une femme :

> Malfred saw with horror the woman lying with her body exposed and on her lower right side there was a small dark red hole with raw edges, as if something had been torn from the woman's body. At first, besides horror, Malfred felt anger and envy that the woman should have an extra, as it were, illegitimate hole in her body. What right had she? The holes in the body were so carefully counted and tended, and at death were given the last lingering attention … a triumphant determined sealing … (*SS*, p. 88)

Le mélange d'affects est remarquable. Il y a un désir de jouissance qui se joue sur le mode pervers (sadique) et qui passe par l'envie née de la vue de quelqu'un de mieux « doté » que soi. C'est l'enfant tout puissant, qui pense avoir droit à tout ('want' is 'get'), qui se révolte contre l'injustice qu'il perçoit. Le désir de puissance est ici l'envie d'un orifice supplémentaire (ressenti comme source de plaisir en dépit de tous les signes indiquant la souffrance). Les points de suspension sont souvent suggestifs dans la prose de Frame, et c'est aussi le cas ici, suggérant un plaisir pervers pris par celui qui s'occupe du cadavre, à lui boucher les trous. Nous pouvons rapprocher cette image de celle de la mère, dont la mort laisse un trou dont la béance engloutit les enfants. Dans cette problématique, Anzieu cite Bion, qui précise les images afférentes :

> Bion (1966) a théorisé avec sa notion d'un « contenant » psychique (*container*) : les risques de dépersonnalisation sont liés à l'image d'une enveloppe perforable et à l'angoisse –

[609] *Ci-gît l'amer*, *op. cit.*, pp. 45-6.
[610] « she wavers between the two opposing feelings of fear and pleasure », *Janet Frame*, *op. cit.*, p. 36.

> primaire selon Bion – d'un écoulement de la substance vitale par des trous, angoisse non pas de morcellement mais de vidage[611].

Anzieu poursuit cette réflexion en dégageant deux types d'angoisse, dont nous retrouvons la seconde dans l'œuvre de Frame :

> A la carence de cette fonction conteneur du Moi-peau répondent deux formes d'angoisse L'angoisse d'une excitation pulsionnelle diffuse, permanente, éparse, non localisable, non identifiable, non apaisable, et qui traduit une topographie psychique constituée d'un noyau sans écorce ; l'individu cherchant une écorce substitutive dans la douleur qu'il s'inflige – c'est par exemple l'enveloppe de souffrance telle que Micheline Enriquez l'a décrite – ou dans l'angoisse psychique Annie Anzieu. La seconde forme d'angoisse, c'est l'angoisse que la continuité de l'enveloppe ne soit interrompue par des trous, qui vont entrainer le vidage de tout l'intérieur, non seulement le vidage des pulsions mais le vidage de tout ce qui peut constituer la forme narcissique d'un sujet – l'angoisse donc d'une hémorragie narcissique par ces trous[612].

S'établit pour l'enfant œdipienne incestée une situation qui semble inextricable, car elle est coincée entre un rejet de l'amour, qui ne peut être que glu mortifère et un traumatisme des limites qui rend le toucher, quoique désiré, dangereux, déclenchant une angoisse de vidage tout à fait cohérente avec le ressenti framien des êtres comme liquides. On peut se demander ce que devient la sexualité dans un tel contexte.

5.4. La sexualité, dans l'ordre de la nature : le feu et l'humide

La sexualité vue par Frame, avec la rencontre des épidermes qu'elle suppose, regorge de schèmes de lésions. Le premier d'entre eux se double d'une angoisse de perte d'identité dans l'acte sexuel, comme cela est décrit dans *A State of Siege*. La solution vient de l'opération qui consiste à pallier cette angoisse par le retour aux éléments premiers.

Cherchant l'essence de Wilfred, Malfred ne la trouve pas. Tout d'abord, il ressemble à tant d'autres jeunes hommes grands et blonds, dont la Nouvelle-Zélande ne manque pas. Puis se remémorant l'épisode dans la serre, elle appelle cela « a mingling of identities » et joue sur le sens des mots de l'acte charnel, dans lequel, si on « se donne » à l'autre, que nous reste-t-il ? « It robs me of my essence, of my having been myself, Malfred Signal, and of his having been himself, Wilfred » (*SS*, p. 206). La solution pour échapper à l'effraction et à la dissolution, c'est de revenir aux éléments premiers, l'eau et le feu, qui sont aussi les éléments maternels et paternels : ce retour aux éléments premiers est donc une fidélité aux premières amours.

---

[611] *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 60.
[612] *Ibid.*, p. 265.

Même si toute chose est décrite comme ayant en son centre un cœur d'obscurité inconnaissable (« an unidentifiable growth of darkness not recorded in any physiognomy of knowing » (*SS*, p. 65)), c'est la sexualité à laquelle cet inconnaissable est le plus souvent associée dans *A State of Siege*. Il y a tout d'abord cet « élément » mystérieux dont on parle à Malfred dès son arrivée sur l'île. Panny donne deux pistes pour l'expliquer : « the element can be viewed as Death[613]» et « the element can also be regarded as an elemental or natural force associated with the need for love and procreation. »

Penchons-nous sur les images de la sexualité dans le roman. Nous savons dès les premières pages qu'une flamme s'est allumée inexplicablement en Malfred : « a flame that there was no accounting for, burning steadily at its own pace because it had been lit from within » (SS, pp. 12-3). En nous souvenant de son rêve, nous pouvons dire que la quête sacrée de Malfred est symboliquement le feu, avatar de la puissance paternelle, celle du soleil. Quand elle pense à l'été, lui apparaissent des fleurs de couleur rouge : « She had been told that at Christmas the pohutukawas 'were a blaze' along the coast. She felt ashamed that she had never seen pohutukawa in blossom » (*SS*, p. 120). Cette honte est un sentiment extrêmement fort s'il désignait uniquement le fait de n'avoir jamais vu une certaine fleur épanouie. Mais cela prend un sens plus clair quand nous nous souvenons que la fleur est le symbole du désir féminin dans *The Rainbirds*. La couleur rouge relie donc le feu masculin du soleil à la féminité, ce qui fonctionne comme l'image du pantalon, puissance masculine que Frame s'approprie. Au début de *A State of Siege*, les fleurs mentionnées sont des « immortelles » (*SS*, p. 25, en français dans le texte), « pale stiff artificial flowers » (*SS*, p. 13). Malfred se souvient que lorsqu'elle était jeune sa transpiration fleurait bon les pâquerettes (« daisies », dans lesquelles son neveu s'entortille), alors que maintenant, elle sentirait plutôt la marguerite (« dog daisies » (*SS*, p. 64)). Elle se souvient d'une soirée dansante organisée pour les élèves, et elle trouvait que la décoration blanche était insipide : « The color scheme was all wrong. Malfred felt the color burning inside her as she said, '*It should be crimson!'* » (*SS*, pp. 230-1). Comment dire mieux son désir d'une sexualité épanouie ? Au moment où Malfred appelle la Lumière de ses vœux, c'est un fier destrier enflammé qui lui apparait : « now a horse – I see its flying mane, its wild fiery red eyes, the hooves shod with light » (SS, p. 184). La Lumière spirituelle s'incarne dans un symbole singulièrement élémentaire de force et de vigueur masculine.

[613] *I Have What I Gave*, *op. cit.*, p. 86.

Il est certain qu'en parallèle avec cette intense physicalité, la quête de Malfred a une forte composante métaphysique, prenant appui, comme toujours chez Frame, sur la réalité la plus prosaïque. Et c'est dans des pelles à charbon que s'incarne cette fois cette dualité. Ces pelles sont mentionnées tout au long du roman (*SS*, pp. 90, 112, 118, 233, 234 entre autres), comme étant un des exercices de dessin que Malfred donnait à ses élèves pour leur faire pratiquer l'art de dessiner des ombres aux objets. Ces pelles représentaient toute sa joie d'enseigner : « such a feeling of safety as I knew in Matuatangi when I woke each morning and knew that the school day, and its fire shovels, lay ahead » (*SS*, p. 118). On perçoit ici une ironie assez féroce de la part de Frame, ces pelles servant à mettre du charbon dans le feu étant la seule façon dont la professeure célibataire peut s'approcher du feu du plaisir sensuel. Pour Malfred, un simple regard allume le feu du désir physique, et elle recherche l'apaisement de l'ombre : « making shade when the fire of looking is too fierce » (*SS*, p. 119). Ces pelles contiennent les cendres encore rougeoyantes de son désir : (« fire shovels full of embers ») et ce qu'elles ramassent, c'est un cœur humain : « coals from a fire shovel fed with a human heart » (*SS*, p. 233). Le feu est-il éteint ? Remarquons aussi que la quête métaphysique de Malfred est décrite essentiellement comme une quête de représentation et de contours :

> I want only to forget the years of rigid shading, obsessional outlining and representation of objects; I want in this…to explore beyond the object, beyond its shadow, to the ring of fire, the corona of its circumference. I want to find whether the fire is moving leaping alive or whether it is petrified, a burial of past fire, stone flames whose flight and dance are illusory in that they remain fixed for ever, as stone is rooted to its place of being. (*SS*, p 239)

C'est bien dans le désir œdipien que s'incarne cette quête : le « cercle de feu » (« ring of fire ») dont il est question a pour image la couronne solaire (« corona »), la couche la plus externe de l'atmosphère du soleil. Sa quête est précisément décrite : elle veut savoir si ce feu est vivant et fluide, ou fixe et immobile comme une pierre. La même image se trouve dans *The Rainbirds*, où la famille troque les flammes vivantes et mouvantes d'un vrai feu contre les flammes « gelées » d'un feu électrique. Autrement dit, Malfred se demande si son plaisir sexuel est intact ou s'il est mort sous la pierre qui l'a étouffé. La forme ronde du soleil peut être également une image de l'iris humain, et cette couronne de feu pourrait être ce que perçoit l'enfant projetant son amour œdipien dans le regard du parent. L'œil du parent pourrait prendre l'apparence d'un soleil bleu entouré d'une couronne de flammes dorées. L'amour œdipien est le premier amour passé (« past fire »), figé, pétrifié pour toujours, inamovible et mort. Il est indélogeable, comme la pierre qui ne peut se mouvoir d'elle-même de l'endroit où on l'a placée. Le piano de « On Not Being There » (*GB*, p. 129) exprime la même impuissance à se déloger de l'endroit auquel il appartient (« home »). Cette incapacité à se mouvoir exprime donc

davantage que la sidération de l'enfant œdipienne incestée, ou peut-être celle-ci en est le symptôme, la synecdoque. Ce qui s'exprime, c'est l'inamovibilité de l'Œdipe.

Le désir féminin est associé à l'élément liquide, tout comme l'est la mer dans les poèmes. Dans la scène décrivant la rencontre amoureuse dans la serre, l'origine des flux est inconnaissable : « The creeks, flowing from nowhere, trickled, gushed, bubbled » (*SS*, p. 137). L'endroit est gorgé d'humidité, comme l'est un vagin gonflé de sang où un œuf est prêt à nidifier : « their feet and legs were instantly soaking », « this phenomenon of an oozing, moss-lined, rain-fed world », « breathing in soft fine rain » (*SS*, p. 137). Le désir, provoqué par la main de Wilfred la touchant, renferme la même humidité : « when Wilfred put his hand inside her dress, she felt a damp steam, like sweating fern, rise from between her breasts » (*SS*, p. 138). Un mois plus tard, Wilfred est parti à la guerre, et Malfred ne le reverra plus. La serre est démolie, et Malfred s'assied à l'emplacement où elle se trouvait. La beauté de l'endroit est asséchée, le cours d'eau est domestiqué, enserré dans du béton : « These were dry, brilliant, formal gardens with miniature trees, a gold fish pond, an arranged stream (not creek) flowing decorously from a visible concrete channel. There were no ferns, no moss and no shade » (*SS*, p 138). Ce passage nous dit peut-être que s'il n'y a pas d'ombre, il n'y a pas non plus de désir.

L'assimilation du feu et de l'eau au désir pourrait bien être motivée par la recherche d'une explication du désir sexuel. Frame souligne plusieurs fois le fait que les humains et le monde naturel ne font qu'un : « My bones were composed of whatever came out of the Canterbury plains and the lime-filled soil of Matuatangi » (*SS*, p. 117). Elle se moque des Néo-Zélandais qui essaient de se trouver des ancêtres maoris : « They could just as well and happily have found that their great-great grandfather was a boiling mud-pool or a piece of glacier or a spray of kowhai or pohutukawa blossom! » (*SS*, p. 124). En assimilant le désir aux éléments naturels, Frame le rend acceptable, dénué de culpabilité. Panny trouve que la description de l'acte sexuel par Frame rejoint les éléments premiers : « it is the elements – earth, air, fire, water – each time with a particular element in ascendance[614] ». Frame désigne clairement l'eau comme étant l'élément prenant l'ascendant dans l'acte sexuel ayant eu lieu dans la serre : « there, it was water-creeks, drains, dew, stagnant pools, water falls, and finally sea, sea bed » (*SS*, p.206).

Feu du désir, échange de fluides de l'acte sexuel, la sexualité humaine est décrite comme un phénomène naturel et organique. Le message sous-jacent est que le désir sexuel doit être

[614] *I Have what I Gave, op. cit.*, p. 90.

accepté, quel qu'il soit, sans culpabilité, comme faisant partie d'un ordre naturel contre lequel l'être humain, composé des mêmes éléments physiques que la nature, ne peut rien. Il est intéressant de constater que Frame là aussi retourne le message qui lui avait été transmis : à partir d'un monde où ne règnent que les forces de la nature (le prédateur contre sa proie), elle choisit de se situer dans un ordre naturel de l'organique, et en particulier de la vie sexuée, pour se nettoyer de la culpabilité, qui n'y a aucune place.

6. Comment dire ? Trouver son style

6.1. Le mensonge intrinsèque du langage

Frame évoque maintes fois au cours de son œuvre l'incapacité du langage courant à exprimer la vérité du Sujet, ou même à être sincère, comme elle l'exprime dans l'autobiographie, dans le chapitre « OK Permanent wave ». Tout au long de son œuvre, Frame se livre à des expérimentations sur le langage, pour tenter d'approcher « la nouvelle langue » qu'elle appelle de ses vœux. Dans *The Carpathians*, cette idée est menée à son terme, et nous révèle ce qui est resté insu de l'autrice.

L'autobiographie souligne le fait que l'enfant qui vient au monde se trouve dotée, dès l'origine, d'un ensemble de circonstances dont elle n'est pas responsable, naissant au milieu d'une toile de subjectivités ayant chacune son propre discours :

> On 28 August 1924, I was born, named Janet Paterson Frame, with ready-made parents and a sister and brother who had already begun their store of experience inaccessible to me except through their language, and the record, always slightly different of our mother and father, and as each member of the family was born, each, in a sense with memories on loan, began to supply the individual furnishings of each Was-Land, each Is-land and the hopes and dreams of the Future. (*A*, p. 7)

L'accent est mis sur le rôle du langage : l'univers mental des autres n'est accessible qu'à travers le langage, qui donne des renseignements fluctuants. C'est là une transmission, comme un prêt d'éléments psychiques, qui commencent à « meubler » le sujet dans son être présent et futur. Le souvenir de l'excitation ressentie par la petite Janet qui essayait de suivre les conversations enflammées des adultes autour d'elle est un véritable bain de langage : « the sense of excitement I felt but could not understand as it moved to and fro in the travelling network of words » (*A*, p. 11). Rappelons que la fascination est créée en grande partie par la mère, transmettant son sentiment religieux : « She had only to say of any commonplace object, 'Look, kiddies, a stone' to fill that stone with wonder as if it were a holy object » (*A*, p. 5).

Le sentiment qui domine une fois la petite enfance passée, c'est celui d'un mensonge qui serait intrinsèque aux mots. L'impression la plus prégnante de la jeune Janet est celle du « mensonge » des mots, d'une « trahison », comme par exemple lors de l'épisode chez le dentiste, quand celui-ci lui assure que rien de mal ne va lui arriver, ou sa stupéfaction quand elle apprend qu'une « permanente » doit être refaite. Nous pouvons encore citer ce magasin au nom alléchant de « self-serve » que la petite fille prend pour une invitation à aller se servir dans les rayons. On voit la difficulté de l'esprit enfantin à se représenter que la duplicité provient des personnes qui utilisent ces mots trompeurs. Nous pouvons rattacher ce sentiment à la contradiction interne de la situation incestuelle et / ou incestueuse. Reprenons la formulation de Carole Labédan : « être abusé précisément par le parent dont l'enfant espère amour et protection, c'est être pris dans une inversion diabolique[615]. » Quant à la confusion de la pensée, elle est l'un des effets mortifères du mensonge du père : « le mensonge du père dit à l'enfant que la loi qui s'applique aux humains est celle du bon plaisir du père et rien ne peut s'opposer à sa toute-puissance car *le monde est d'accord avec lui*[616] », « c'est un naufrage intime qui a lieu. La parole du père est si puissante qu'elle devient la loi, le mensonge est si flagrant que l'enfant se croit fou ou anormal dans un univers où le parent serait 'la norme'[617]. »

Dans *The Adaptable Man*, le mensonge prend la forme caricaturale de l'écrivaine Unity Foreman. Celle-ci a trouvé un moyen facile d'atteindre son « unité », qui consiste à ne jamais se confronter au monde extérieur. Elle décrit la campagne sans y résider, sa vision intérieure lui suffit. Elle ne laisse entrer l'atmosphère extérieure chez elle qu'à dose homéopathique : « Unity Foreman sighed, sniffed the autumn smog stealing through the chained window, opened its permitted few inches at the top » (*AM*, p. 216). Observons aussi cette image de débordement, l'image de l'air qui s'insinue comme un voleur de l'extérieur vers l'intérieur. Le même phénomène se reproduit avec les lettres à boucle : elles « boivent » l'encre et Unity doit les débarrasser de cette invasion : « 'Good God', Unity Foreman said, pin-scooping the ink-filled *e*, *a*, *o* and *c* » (*AM*, p. 216). Le jugement tombe : « They were such tiresome letters, too greedy for their share of ink from the typing ribbon » (*AM*, p. 217). Elle applique une recette mathématique à son écriture : « the editor's prescription : two thirds flora and fauna ; one third people ; one sixth old customs, one sixth progress » (*AM*, p. 217). Ce qui fait quatre tiers … la formule de l'éditeur-apothicaire semble vouloir incorporer plus qu'il n'est mathématiquement possible … à moins qu'il ne faille comprendre que les deux derniers sixièmes forment le tiers

[615] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 139.
[616] *Ibid.*, p. 77.
[617] *Ibid.*, p. 83.

« people » ? Le calcul, à défaut d'être faux, est en tout cas trompeur. En termes psychanalytiques, on peut assimiler cet éditeur-prescripteur au Surmoi, la partie de l'inconscient qui dicte les règles, et dont le nom « Foreman » serait une excellente désignation. Unity produit donc une vision du monde conforme aux prescriptions d'un Surmoi qui l'empêche de voir les choses telles qu'elles sont. Le filtre de sa représentation interne prend le pas sur la réalité extérieure. Et sachant que le Surmoi est constitué des paroles parentales, ce sont elles qui sont ce filtre qui est ici désavoué.

Ce qui nous intéresse encore davantage, c'est que Alwyn, le fils incestueux, pratique le même type de journalisme, écrivant à propos d'endroits où il n'a jamais mis les pieds : « It's old-fashioned to *live* in the place you write from. I'm doing a 'Letter from Ohio', 'Letter from London' besides my 'Letter from Spain'. Did you know that these letters are the new tranquilizing drug? » (*AM*, p. 250). Si Frame souscrit à la formule marxiste, « la religion est l'opium du peuple[618] », on pourrait dire aussi que pour elle une certaine fascination pour le langage, détaché du réel, est tout autant un produit stupéfiant. Alwyn repense à l'inceste qu'il a commis à sur sa mère et se l'explique tout d'abord par son manque d'expérience : « limited experience had not yet been able to provide the material to build barriers between thinking and doing » (*AM*, p. 152). Et ensuite par le fait qu'il n'y avait eu personne pour lui expliquer qu'il ne fallait pas craindre l'ombre. Le passage à l'acte incestueux est donc expliqué ainsi : il lui manquait la connaissance fondamentale de la différenciation entre les fantasmes et les faits, reprenant l'amalgame déjà évoqué au sujet de Vic (« the precipitate dreams flying as deeds out of one's heart » (*AM*, p. 152)). Il est très frappant que ce soit le soleil qui enseigne qu'il est possible de ne pas vivre dans un perpétuel midi, sans ombre visible[619], vulnérable aux attaques des rêves vécus comme des actes, le rêve en question étant ici le désir de coucher avec sa mère. Le soleil pourrait bien ici être la figure du père qui rassure : désirer son père n'entraîne pas la culpabilité de la fille si l'acte incestueux se produit : l'analyste délivre l'enfant de la culpabilité de penser que ses désirs œdipiens auraient pu entrainer le passage à l'acte de son père.

Dans la conception framienne, il y a trois mouvements : l'affirmation du « je » qui parle, puis le décentrement vers le point de vue des autres, qui est faussement généreux car c'est toujours le « moi » qui produit le récit, et finalement, dans un geste de passation ultime du sens,

[618] Karl Marx, « La religion est le soupir de la créature opprimée, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit d'un état de choses sans esprit. Elle est l'opium du peuple. » dans *l'introduction à Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel.*

[619] Voir tout un développement sur cette image dans *The State of Siege* : Malfred se rend compte qu'elle n'a plus d'ombre.

l'affirmation qu'en fin de compte ce sont les mots qui sont responsables de l'acte de raconter, conviction qui justifie la nécessité du langage symbolique, qui, lui, pourra dire la singularité du Sujet, s'affranchissant autant que faire se peut de la langue courante.

Une des raisons conscientes pour lesquelles Frame souhaite l'avènement de ce nouveau langage, c'est qu'il permettra de casser les moules contenant les préjugés sur la folie. Puisque les gens pensent en catégories déjà préétablies, données par les mots, il est nécessaire d'inventer un nouveau langage pour être capable de voir la folie autrement.

> The consequences of the reality or truth of the Gravity Star had to be accepted : the demolishing of logical thought, its replacement by new concepts starting at the root of thought, would cause the natural destruction of known language. A new language, a new people, a new world […] The threatening war was not Star Wars or atomic war, but war in a world suddenly deprived of its standards of sanity moulded within its written and spoken languages. (*TC*, p. 119).

Frame appelle de ses vœux un langage dont les concepts surgiraient à la racine de la pensée, avant d'être transformés en mots. Partant de là, l'écrivain est logiquement un imposteur, idée incarnée par le personnage de Dinny Wheatstone, ce qui donne encore une nouvelle perspective sur le « mensonge » de l'écrivaine. Rappelons que Frame elle-même endossa le qualificatif dans une interview : « the writer is an actor and a liar » (*JFHOW*, p. 90). Le personnage de Dinny préface ainsi son récit : « I speak now, I 'tell'. Generously I give the point of view to others. It is words that take charge of the telling … » (*TC*, p. 52). Ce qui est atomisé, c'est l'idée même de Sujet, puisque la langue parle indépendamment de lui. C'est là l'imposture intrinsèque à tout langage, qui demande une grande vigilance à l'écrivaine devant surveiller les mots « du coin de l'œil » pour qu'ils ne partent pas dans une fausse direction.

Il est intéressant de rapprocher ce terme d'« imposteure » de ce que Lacan appelle alternativement l'« escroquerie » ou la « canaillerie » de ceux qui croient ou font mine d'incarner l'Autre, ce deuxième cas de figure concernant l'analyste : « Toute canaillerie repose sur ceci, de vouloir être l'Autre, j'entends le grand Autre de quelqu'un, là où se dessinent les figures où son désir sera capté[620]. » Frame se place dans la même perspective que Lacan, reconnaissant le jeu de dupes par lequel il faut en passer sur le chemin paradoxal vers plus d'authenticité. Pour elle, c'est tout à fait radical, il est impossible de sortir du dilemme, toute sensation devient langage, et donc imposture :

> Even the marvel of proof within music, painting, dancing, science, all art came always dressed in words while that mass of proof attainable only through the listening, watching

[620] Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, l'envers de la psychanalyse*, p. 68.

> heart, the language of feeling, that too became words, continuing to build the language of imposture. (*TC*, p. 52).

Frame décrit ici le passage à la symbolisation, du ressenti au langage, qui est un moment clef dans la séparation du Sujet d'avec sa mère. Cette séparation s'opère, dit Lacan, grâce au Nom-du-Père. Quand il y a névrose, le nouage que doit opérer la métaphore paternelle n'a pu se réaliser de façon suffisamment structurante. On peut donc lire dans ce désir d'un langage qui ne passerait pas par la langue commune une ultime séquelle de la fusion opérée par l'inceste. Le désir œdipien, en apparence liquidé car il disparaît de la narration a réussi à se loger dans ce souhait ultime d'une langue présentée comme « nouvelle », mais qui en fait daterait d'avant le langage. Pour Lacan, l'accession au langage par le sujet est concomitante avec son aliénation. Il perd quelque chose de fondamental de sa vérité. Ce processus est nommé « Spaltung », ou fente du sujet, représenté comme barré. En effet, dans le langage, le « parlêtre » ne peut être représenté que dans un discours qui lui préexiste, et qui l'a parlé avant même son premier souffle. Toute l'entreprise de Frame a consisté à distinguer sa propre représentation de son histoire de celle des gens autour d'elle. Elle a décollé l'une après l'autre les identifications aliénantes qui lui collaient à la psyché, pour chercher la vérité de son désir propre. Selon Serge Leclaire dans *On tue un enfant*, le meurtre à accomplir est celui de l'enfant merveilleux du désir de l'autre[621]. Toute l'œuvre de Frame peut être vue comme cet effort de tuer l'enfant docile, qui se soumettait au désir des parents, d'abord de la dévoration maternelle, puis de la tyrannie paternelle. Leclaire précise aussi que ce meurtre de l'immortel enfant n'est pas réalisé une fois pour toutes, il est toujours à refaire, dans « une traversée perpétuellement à recommencer de la grille des signifiants[622]. » Le mot permet deux opérations en apparence inverses. Il permet à la fois « le meurtre de la chose[623] » et sa représentation, et donc, comme le dit le mot lui-même, son avènement dans le présent de celui qui écrit, et de celui qui lit.

Soulignons un autre point important. L'enfant subit un traumatisme constitutif puisque dès lors qu'il parle, il n'a plus d'accès à une part de lui-même, qui disparait dans le refoulement originaire : le mot a remplacé la chose et ceci inaugure sa soumission à la chaine signifiante[624],

---

[621] « La pratique psychanalytique se fonde d'une mise en évidence du travail constant d'une force de mort ; celle qui consiste à tuer l'enfant merveilleux (ou terrifiant), qui, de génération en génération, témoigne des rêves et désirs des parents ; il n'est de vie qu'au prix du meurtre de l'image première, étrange, dans laquelle s'inscrit la naissance de chacun. » dans *On tue un enfant*, p. 11.

[622] *Ibid*.

[623] Jacques Lacan, « Discours de Rome », 26 septembre 1953.

[624] Jacques Lacan : « Cela veut dire que dans le rapport de l'imaginaire et du réel, et dans la constitution du monde telle qu'elle en résulte, tout dépend de la situation du sujet. Et la situation du sujet vous devez le savoir, depuis que je vous le répète est essentiellement caractérisée par sa place dans le monde symbolique, autrement dit dans le

c'est à dire aux signifiants dans lesquels il a été inscrit avant même sa naissance. C'est bien ce qui est arrivé à Frame, recevant le prénom de la sœur de son père, morte à treize mois (*A*, p. 4). Frame rêve d'une langue dans laquelle ce ne seraient plus les autres qui parlent en elle, mais qui serait une langue par laquelle le sujet qu'elle est s'exprimerait dans son authenticité. Elle rejette l'aliénation que représente pour chaque être humain le fait d'utiliser une langue forgée par ceux qui l'ont précédé, elle refuse les effets de sens que l'habitude a imprimés à des expressions toutes faites. Cet appauvrissement du langage courant, qui devient une sorte de réflexe pavlovien entre les gens, est fort bien décrit par Valère Novarina. C'est le langage qui pense pour nous, en fait et nous aliène aux valeurs qu'il véhicule :

> Chaque jour, autour de nous, le langage perd un peu plus son volume et la pensée sa respiration. Les détours respirés, les chemins de traverse, les courbes sont interdites ; tout va vers le linéaire, la phrase à sept, cinq, trois mots, le slogan, tout va vers une langue plate, uniforme, répétitive, incapable de restituer le drame de la pensée, de développer ses volutes contradictoires. […] tout doit être de surface, suréclairé, sans ombre aucune, sans volume, présenté sous son meilleur jour et toujours à vendre : avec étiquette, mode d'emploi, prix et résumé du contenu … [625]

6.2. Trouver une forme

Dans l'état de vulnérabilité dans lequel Frame se trouve, conséquence du traumatisme incestueux, sa quête se tourne vers l'acquisition d'une forme, d'une carapace, qui s'oppose au danger de la dévoration et de la pénétration insidieuse de l'élément liquide. Dans « The Whelk » (*PM* p. 20), la poète s'identifie avec le buccin qui avait trop froid dans sa coquille et qui, étant sorti au soleil, se retrouva cuit et mangé. La protection d'une coquille dure pour un animal mou et vulnérable se trouve aussi dans l'autobiographie, sous la forme d'un escargot auquel Frame s'identifie. Dans « Declining the Offer of a Pair of Doves » (*PM*, p. 100), la poète admire la forme des colombes : « their shape stays forever with me; a dove in its shape, anywhere / is free. » Une forme peut aussi être contrainte, comme celle représentée par la statuette de la femme enceinte dans « The Ancient Mother, A Shape of Pumice » (*PM*, p. 113) : « while her body in its swollen shape submits for ever / to the black-masked highwayman calendar. » Signe de liberté ou d'emprisonnement, c'est le langage qui dit la forme, comme l'exprime la requête de « Question » (*PM*, p. 18) : « tall metaphor, explain me, / describe my shape. » Fidèle à elle-même, dans « I Do Not Want to Listen » (*GB*, p. 42), la poète récuse les formes géométriques

monde de la parole. Cette place est ce dont dépend qu'il est droit ou défense de s'appeler par exemple Pedro. Selon un cas ou l'autre. Il est dans le champ du cône, du cône de l'image spéculaire ou il n'y est pas » (premier séminaire, 1953-4).

[625] Valère Novarina, *Lumières du corps*, p. 73-4.

préétablies. En refusant de manger des triangles, elle refuse d'entrer dans un moule préformé : « My big colourful mouth / has enough to eat thank you / without tasting / a plain triangle or two. » Sa forme à elle n'est pas évidente au regard commun : « what / scurries / without obvious form / and certainly without hope / to the defining shelter of a microscope ». Elle conclut : « I must fight and fight / […] even after I am dead, to stay / my own way, my own way. »

La forme hélicoïdale d'un musée emblématique ne pouvait qu'inspirer Frame. Dans « The Guggenheim Museum, New York. » (*GB*, p. 85), la résilience prend forme avec l'acquisition d'une carapace solide, qui contiendra son hôte et la protégera des attaques venues du ciel. « What marvels / are contained in my shell, enough to invite / the sun to swoop down without charity / to take my intestines my flesh my bones » : la victime se décrit comme désirable, un repas délectable pour le faucon. Mais cette fois-ci, la carapace de la victime désignée est solide : « Swoop, sun and sky and blackbird / upon my solid unfearful pearl! It is you / will break *your* wings and light against my shell! » Cette image d'une carapace solide, qui résiste aux assauts de l'attaquant répond à celle du pauvre buccin dévoré. Au passage, le Moi a également subi une inflation non négligeable, le modeste petit coquillage prenant la dimension du musée Guggenheim.

Et une fois que cette forme est acquise, la mort arrive, qui n'est qu'un changement de forme : « The death is really a change of form » (« The Accomplished Snow » (*GB*, p. 166)). L'image est le passage du solide au liquide, illustré par l'eau / la neige / la glace, dans une acceptation totale du processus de changement : « no to and fro struggle / between will of solid and liquid ». C'est bien la neige qui par ses capacités de métamorphose est l'élément « le plus accompli », celui qui sait comment vivre et comment mourir. Pour réussir à vivre, l'inspiration se trouve dans la nature, pour y trouver des symboles que nous pouvons utiliser : la douleur et la splendeur de la tempête, la simplicité de la pluie, et surtout « the endurance of dying-time ». Mourir est donc un apprentissage, le maître et modèle en est la neige, la difficulté étant de supporter le temps qui nous sépare de la mort. Remarquons qu'en redevenant liquide, la neige retourne à l'état symbolique de la mère, l'eau. Le petit être vulnérable qu'était Frame dans son enfance incestée s'est mué en écrivaine à qui le langage et l'écriture donnent une forme et une carapace, tout en sachant accepter l'inexorable retour à l'indifférenciation.

6.3. Le « nonsense » pour dire l'inceste

Etudions le message attaché à la pierre qui vient briser une vitre à la fin de *A State of Siege*, pour en apprendre plus sur l'expression de l'inceste. Le « nonsense », « langue de

l'inconscient » selon plusieurs critiques[626], sert à dire la destructuration de l'inceste tout en s'appuyant paradoxalement sur les structures profondes de la langue commune.

> Barncolum, barncolum, larnessence,
> Sorrowbride, merle pastime,
> Cloudprime
> Ambertime
> Who and done
> Whone whone

Judith Dell Panny a très précisément compris la métaphore de l'oiseau et de la souffrance grâce à une étude très poussée des figures de style présidant à la création de ce vocabulaire nouveau (kennings, mots-valises)[627]. Notre lecture nous permet d'aller plus loin, car il nous semble que nous sommes en présence d'une image du Moi sous la forme d'un oiseau (« merle »), ce que nous pouvons rapprocher des métaphores d'oiseaux cherchant la liberté dans les poèmes, comme par exemple dans « The Kea Speaks from the Dunedin Botanical Gardens » (*PM*, p. 48). Marc Delrez a d'ailleurs cette formule particulièrement pertinente pour résumer la situation de Malfred : « a lifelong wing-clipped imprisonment in the dreary aviary of existence[628]. » L'oiseau choisi ici, désigné sous son nom français, est le merle, au noir plumage. En écho à la recherche vaine de l'« essence » des gens que Malfred a connus, nous retrouvons ce mot dans le poème, ce qui suggère une position centrée sur ce qui serait l'essence de la personne, nous dirons le Moi. Le mot qui suit immédiatement « essence » est « sorrowbride », qui serait donc l'essence qui caractérise celle qui parle. Celle qui se marie (« bride ») est sur le point d'avoir des relations sexuelles, le fait d'y accoler « sorrow » est tout à fait explicite sur le malheur associé à la sexualité. « Pastime » peut se comprendre comme « ambertime », ce temps de l'automne, la cinquantaine pour Malfred, et la peur maintes fois exprimée qu'il soit « trop tard » pour le plaisir sexuel, symbolisé par la fleur (comme le craint également Lynley dans *The Rainbirds*) : « in an inexplicable way, [Malfred] felt that her life was 'too late' for 'that kind of flower' » (*SS*, p. 61). « Who and done » a pour nous un sens plus précis que la simple ressemblance onomatopéique avec le bruit des ailes des oiseaux. Il s'agit d'un questionnement à peine dissimulé sur l'identité de celui qui a commis le crime dont il est question plus loin : « who has done it ? » En repérant l'inclusion du mot « one » dans « whone », cela pourrait évoquer l'idée du seul homme, le premier, le père.

> Findle with torch fiming coolth
> Challglace curndle, perdemtory name

[626] Mark Williams, cité dans *I Have What I Gave*, *op. cit.*, p. 95.
[627] *I Have What I Gave*, *op. cit.*, pp. 95-7.
[628] *Manifold Utopia*, *op. cit.*, p. 136.

Curge-displace kill-crime
Tilth far-freedom-flame
Illth, evil, torch fiming-findle,
curdle, challglace
teem, fime,
torchgleam crime
cale coolth

Panny explique que le mot « torch » nous renvoie au moment où Malfred, couchée dans l'obscurité, découvre grâce à la torche qu'elle promène sur les murs de sa chambre, tous les stigmates d'une occupation antérieure, un robinet qui n'est plus raccordé à l'eau, ou des « blessures » (« wounds ») infligées aux murs par différents aménagements qui ont été enlevés par la suite. Cette image préfigure l'exploration de son passé et des stigmates laissés dans sa psyché par les blessures qu'elle a subies. Nous avançons l'idée que cette torche, avatar de la « lumière » qui apporte la « vérité » pourrait avoir été donnée par le travail psychanalytique. Ce que trouve (« fiming ») cette torche, c'est une série de mots, liés par une allitération en « k », occlusive vélaire sourde évoquant le champ sémantique du froid, (« coolth », « challglace »), de la peur (curndle », « curdle », qui évoque « blood-curdling »), débouchant sur le mal (« illth », « evil »). C'est bien un crime que le faisceau lumineux de la torche révèle : « torchgleam crime ». Et c'est un crime qui entraîne la mort. La liberté est, elle, associée au feu (« far-freedom flame »), dont la chaleur pourrait faire fondre la glace sus-mentionnée. Le feu est cependant aussi associé à la destruction et à la mort dans les vers qui suivent :

Fuming of perburning
Rones, deash, done to fleath
In blame, volpone, volpone

Ce « volpone » ne pourrait pas désigner plus clairement un agresseur. Il signifie en italien, comme dans la pièce éponyme de Ben Jonson, un renard rusé.

Un mystère demeure, qui est ce nom imprononçable, ce « perdemtory name », qui a donc quelque chose de « péremptoire ». Le dictionnaire Meriem Webster nous donne ces définitions pour « peremptory » :

1] a) putting an end to or precluding a right of action, debate or delay
b) admitting of no contradiction
2] expressive of urgency or command
3] a) characterized by often imperious or arrogant self-assurance
b) indicative of peremptory attitude or nature, haughty

Toutes ces définitions s'appliquent à ce que l'autobiographie nous dit de G.S. Frame, qui fut un tyran domestique pendant l'adolescence de ses filles[629].

6.4. Vers un nouveau langage : la révélation par l'inclusion

Comme le dit Claire Bazin, « Frame's rebellion is textual : she means to free language from its straitjacket of conventionality. She means to acquire 'a language of her own'[630]. » Ce faisant, Frame fait réellement d'une pierre deux coups : en tentant de s'approcher d'une langue qui dirait le vrai, elle forge une langue qui révèle les crimes cachés. En fait, on pourrait dire que ce qu'elle désire, c'est que le langage arrête de dissimuler la vérité de l'enfant œdipienne incestée. Et pour ce faire, elle s'appuie sur la structure qui est pour elle la plus menaçante, celle de l'inclusion.

La mutité et les empêchements névrotiques étant, comme nous l'avons vu, décortiqués et mis en scène, la question qui demeure est : « comment communiquer ? » Nous pensons que, en parallèle avec tous les systèmes mis en place consciemment, l'inconscient trouve sa propre façon de s'exprimer, dans ce que nous pouvons appeler une rhétorique de l'inceste. Cela suppose que nous puissions adhérer à l'idée que les structures œdipiennes s'expriment dans le langage lui-même. Frame, en tout cas, en était convaincue. A la toute fin de son autobiographie, elle indique que les archétypes des relations humaines sont incrustés dans le langage : « And here was I being trapped also within one of the great themes of fiction – the gift, the giver, the receiver, and the thing received, a theme so basic it is embedded in the grammar and syntax of the language where it lies like a trap or a shaft of light » (*A*, p. 520). Cette caractéristique piégeante du langage qui « pense » avant l'individu, qui souvent « pense » pour lui peut également être mise en lumière pour découvrir les motions inconscientes de la psyché de celui qui l'utilise. Nous voulons à présent montrer que le langage est également un rayon de lumière, qu'il peut aussi « parler », au moins en partie, à son insu, car le style propre à chaque écrivain a sa propre rhétorique hors d'atteinte de son désir de démiurge.

Nous nous intéressons aux phénomènes textuels structurels qui reproduisent les difficultés de séparation et le brouillage des limites qui en est la conséquence avant de repérer les efforts de la langue vers davantage de contenance, c'est-à-dire, selon les termes de Tisseron, la mise en place de schèmes de transformation pour rendre les schèmes d'enveloppe opératoires. Tisseron rapporte une technique de Winnicott, dont il est possible de repérer la version

[629] Rappelons qu'il y a trois images successives du père dans l'autobiographie: un doux géant pendant la petite enfance, un tyran domestique, et un homme dégradé dans sa vieillesse.
[630] *Janet Frame, op. cit.*, p. 89.

linguistique dans l'œuvre de Frame. À partir d'un gribouillis (« a squiggle ») produit par l'enfant ou le psychanalyste, l'un des deux, à tour de rôle, repasse sur certains traits pour faire apparaitre une forme (comme par exemple un vase ou une fleur), qui sera ensuite nommée :

> Ce qui intéresse [le thérapeute], c'est le contour, et j'ajouterai : le contour qui contient la forme. […] Par sa technique du « squiggle » Winnicott valorise et accentue la propriété du trait d'intervenir comme forme contenante, et cette utilisation du dessin avait, à mon avis, une large part dans le renforcement des processus de pensée des enfants qu'il avait en thérapie[631].

Tisseron dit ensuite que cette technique s'applique également aux mots, dans le processus analytique :

> Les images brutes et angoissantes proposées par un patient sont comme des « gribouillis de fantasme ». […] Je choisis de repousser l'interprétation du contenu à plus tard, pour tenter d'abord d'en *marquer la forme*. Et pour cela je tente, comme dans le jeu du squiggle, de repasser sur son *trait*. […] J'essaie de *repasser avec mes mots* les traits de l'image du patient qui dessinent une *forme contenante*[632].

Il semblerait donc que Frame soit à la fois le patient et le thérapeute lorsqu'elle fait ressortir typographiquement (par des italiques ou en gras) les mots inclus dans d'autres. D'une certaine façon, les mots se trahissent eux-mêmes, ce que, selon Frame, ne font pas les chiffres[633]. Elle emploie pour dire cela une métaphore très parlante : « who wanted blood and hair on the weapon after the murder? » (*IC*, p. 33). Comme Lacan, Frame pointe ainsi l'importance du signifiant pour l'inconscient, partant du principe que pour l'inconscient, c'est le signifiant qui agit : ce que l'inconscient reconnait, sa monnaie d'échange, le langage qu'il parle, ce sont les signifiants et leur pouvoir de symbolisation. En montrant le lien phonétique ou orthographique entre les mots, Frame illustre le lien de conséquence d'une catastrophe à l'autre, comme dans *Intensive Care*, qui joue avec la généalogie et les changements d'échelle.

C'est cela qui constitue le style framien par excellence, et dont on peut trouver une image dans une « invention » stylistique framienne. On peut en effet considérer l'habitude framienne de faire ressortir les mots orthographiquement contenus dans d'autres comme un schème d'enveloppe dont la fragilité permet de distinguer ce qu'il contient. Nous avons vu que l'inclusion, ce sentiment que « tout est dans tout » a été rapporté lors de leurs expériences incestueuse par Millot et Anaïs Nin. Frame énonce le même sentiment quand elle parle de la place de l'être humain dans le multiple kantien : « we ourselves have been shaped and patterned

---

[631] « Schèmes d'enveloppe et schèmes de transformation », dans *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p. 82.
[632] *Ibid.*, p. 83.
[633] Voir le poème « Words » (*GB*, p. 168-171).

not by a shadow of light or a twin intelligence but an original, the sum of all equals and unequals and cubes and squares; the shaping inclusion; the hypotenuse of the entire manifold » (*LM*, pp.126-7).

Le texte dans lequel Frame systématise orthographiquement ce procédé est *Mona Minim and the Smell of the Sun*, dans lequel elle met le mot *ant* en italique pour le faire ressortir dans les mots qui le contiennent, comme par exemple « f*ant*astic ». Peut-être s'agit-il là d'un commentaire sur la subjectivité, illustrant le fait que chacun voit toujours midi à sa porte, juge selon ses propres valeurs ? Mais ce qui est une sorte de jeu pour amuser les enfants est utilisé d'une façon bien plus chirurgicale dans *Intensive Care*, pour faire ressortir au scalpel les mots malins placés comme des tumeurs dans des mots plus longs et d'apparence inoffensive. La méthode employée, cette fois, est phonétique. Le travail sur le signifiant entamé dans la première partie de *Intensive Care* préfigure le langage de Milly, dans lequel le procédé se déploie avec la plus grande efficacité. Il est intéressant de constater que son bourreau entend également le sens caché du langage de la jeune fille. Cette dernière s'enquiert poliment : « And your children, Robert and Sally? » et Colin Monk entend : « Robbitt. Chilldrinn. Chill Drin » (*IC*, p. 224). L'accent néo-zélandais est ici à l'origine de la prolifération des « i », mais le découpage faisant apparaitre « chill » est bien le fait de Colin Monk, ce qui nous indique que ce pouvoir de distinction est à la portée de tout être humain. Et Milly explique sa transformation du langage très simplement : « I wanted my own language, for, if you have your own language nobody can take it from you » (*IC*, p. 238). A partir d'un relevé de tous les mots dont l'orthographe a été changée par Milly, nous pouvons donner quelques pistes de réflexion. Voici une liste quasi exhaustive des mots de Milly :

a-doll-essence, oughtistick[634], in-telly-gents, automatikilly, minnyrills, the kew, a groan woman, skillfool, cheerfooly, classikill, hemmysfear, insex, fawms, hisstree, hare dresser, bluddy buddies, south poll, marbools, , collyflower, marbel flaw, domestick, lavatrees, motor moas, phite, pleece, daws, wite, maw men, able boddied yewths, blew, kidknees, hospittles, peepills, cleen, reely, ova, mixt, bowing, silva, ambewlants, flaw, dim-mock-krissy, curridge, defawmed, produckshun, ekk-onnomy, sexshun, lucksuries, diffrint, brane, perrints, mawning, simpool, micks, annimill, wreckawds, charrity, plane, amerrykin, shaw, reckinstruckdead, innerscent, waste, bewty, hawding, wonnderfool, facktree, passifick, forrin, paw sool, angool, the Ack, eckspress, affeckshuns, lam, automatick, daws, foamwalls, whife, Euniversity, munny,

[634] Voir l'article de Sarah Abrahamson, « Did Janet Frame Have High Functioning Autism? », *op. cit.*

jeliss, eekwill, rheumas, kwick, mickstewer, standead, ours, innifishency, brite, comfits, croolty, deer, in fack, berds, myce, snuggool, wawm, pooles down, farster, tendaly, kitshun, enny, contemperry, write, scentermentill, compinny, fool, euniforms, masheen, yaws, ornamentilly, bolbs, plastick, yew, kimpartmint, brybery, posishun, perryid, killecktead, pawt, ferther, dynermite, hewdge, hoap, tenshun, artifischool, shawlly, banknoats, to that effeck, mawn, conshints, commin, equill, comfittiboolly, skeem, flours, redeckorate, gilty, apologetikilly, awfll, mite, sirkill, metill, vehikill, gradewlly,swetter, stoans, yew, bolky, unkill, seeryill, puzziled, mirrers, corrineries, sholder, maid, wriggool, desserlit, sensir, debait, luv, Botinny, pewer, jewce, professir, scentrill, sewyside, coltewer, propergander, fewture, hospitalitty, human life is at steak, unscrewpulus, fokes, perfeck / perfick, roobies, catterpiller, threw, harf-shut, quarrill, newsints, hazids, modills, spangills, picktewers, heer and there, interfeared, neutrill, sickcess, eppydemic, lowkill, demockracy, Krissmiss, feer, kemmykill, intitled, bafilled.

Certaines orthographes se calquent sur l'accent néo-zélandais, comme « kimpartmint ». Mais certaines transformations récurrentes mettent au jour un monde caché, marqué par les mouvements les plus obscurs et les plus noirs de l'âme humaine. Elles rappellent certains symboles cryptés, ou font un commentaire facétieux. La violence, associée à des armes, est très présente : « automatikilly », « stick », « interfeared », « reckinstruckdead », « domestick », « standead », « plastick », « vehikill », « unkill », « interfeared », « lowkill », « kemmykill ». L'évitement, contraire de la présence au monde, est associé à des mots significatifs dans l'univers framien, décryptables par chaque lecteur : « produckshun », » kitshun », « sexhun », « affeckshuns », « posishun », « tenshun ». La bêtise n'est pas oubliée : « skillfool », « cheerfooly », « wonderfool ». Les arbres apparaissent également : « hisstree », « lavatrees », « facktree ». Certains mots comportent un commentaire : « a-doll-essence » (les jeunes filles traitées et utilisées comme des poupées), « dim-mock-krissy » (deux attaques sur le mot « democracy »), « in-telly-gents » (le mépris pour les messages télévisuels), « maw men » et « human life is at steak » (la dévoration), « hospittles » (l'humiliation du crachat), masheens, (l'écrasement mécanique), artifischool (un peu forcé, difficile de retrouver « artificial » quand il y a « school »), ammerykin (une sensation de familiarité ?), professir (un respect un peu moqueur), unscrewpulus (la polysémie de « screw »), sickcess (un oxymore), Krissmiss (un crissement très désagréable allié à une absence).

Il nous semble donc possible de considérer que ces deux façons, orthographique et phonétique, de voir un mot ou un sens différent dans un autre soient un schème d'enveloppe,

dans une sorte de vision globalisante et rassurante qui pourrait se résumer par « tout est dans tout ». Remarquons toujours l'ambivalence : le langage est à la fois révélation et mensonge. En effet, les lésions psychiques expliquent également le rapport de Frame à ce contenant premier qu'est le langage, à commencer par une très grande méfiance vis à vis de celui-ci.

Les schèmes rhétoriques sont l'empreinte dans le style de l'autrice à la fois du traumatisme et du désir d'y remédier. Au niveau de la structure du langage, entre l'exclusion de la méfiance envers le langage courant et l'inclusion du langage personnel, les schèmes rhétoriques sont donc à la fois symptômes et tentatives de réparation.

7. Comment séparer ? La rhétorique de l'inceste

Moussa Nabati explique que l'inceste est prohibé dans les textes bibliques « en raison de son caractère dédifférenciant ». Il fait une liste de ces confusions, que nous avons toutes trouvées sur le chemin de nos travaux :

> L'inceste conduit à confondre, à mélanger, à niveler ce qui devrait rester séparé, distinct. Il amène à mêler le dehors et le dedans (exogamie/endogamie), le même et l'autre, le fantasme et l'acte, les diverses générations, les différentes fonctions, places, genres, classes, statuts et identités[635].

Pour Nabati, le brouillage de deux axes symboliques (que ce soit père / amant ou professeur / amant, entre autres) est une perversion à l'origine de troubles sexuels durables chez la victime car les places et fonctions qui auraient dû être gardées à distance, différenciées, sont confondues, entraînant un chaos psychique. Pour Frame, la topographisation de son expérience est un effort de repérage. Nous retrouvons les traces du traumatisme et de l'activité de réparation également dans les structures langagières elles-mêmes.

7.1. La haine du trop collé : les collocations, le génitif et les relatives

Commençons par une figure rhétorique honnie par Frame, qui est comme un révélateur de son dégoût pour le « trop collé ». Frame abhorre tout ce qui agglutine les mots, produisant du « prêt à penser », qui est ce que font les collocations, les expressions toutes faites, utilisées automatiquement d'une façon pavlovienne. Nous retrouvons ici le schème de la trop grande proximité, porteuse de mort. Le problème est à nouveau celui de trouver la bonne distance.

C'est grâce au commentaire d'une expression employée au sujet du meurtre de la vieille Madge, malade d'un cancer, dans *The Carpathians*, que nous comprenons ce qui, selon Frame,

[635] Moussa Nabati, *Ces interdits qui nous libèrent. La Bible sur le divan*, p. 230.

se joue au niveau psychique quand on utilise une collocation. Un habitant suggère que le meurtrier a rendu service à la vieille dame (« do the old lady a good turn by killing her » (*TC*, p. 40)) :

> Mattina felt a stab of anger against words that could be so arranged to seduce the speaker, the writer, the listener, the reader, into believing that a truth had been created or discovered; against the magnetic power that held the words together so that few dared separate them or examine them, but used them, again and again. (*TC*, p. 40)

Ce que Frame dénonce ici, c'est le manque de séparation, le fait que les mots collent ensemble par une sorte de magnétisme acquis par l'habitude et la répétition. Pour elle, le problème du langage est donc comparable à celui des familles incestuelles, dans lesquelles le manque de séparation, de limites, de « jeu » entre les membres collés les uns aux autres est létal. Frame voit dans ces expressions le danger de l'indissociation, de l'acceptation d'une situation toute faite.

Plusieurs remarques sur la nocivité intrinsèque des collocations sont faites au début de *The Carpathians*. Ce sont surtout les « bandes » de petits mots qui sont dangereux. Une phrase dite par un passant se termine par « That's the end » (*TC*, p. 48) et le commentaire de la voix narrative en est : « Again, the small words linked in deadly persuasion. And the people, stick figures, accepting as truth an habitual arrangement of words. Mattina wondered if perhaps she had arrived in Puamahara in time to dance up and down crying out: 'Help! Help! Help!'» (*TC*, p. 48). Cette dernière phrase est totalement hors contexte, elle n'a aucun lien avec ce qui est en train de se dire, et nous rappelle tous les appels à l'aide parsemés dans l'œuvre de Frame, parfois exprimés exactement ainsi, trois appels à l'aide consécutifs. À la phrase convenue « No offense meant », Dinny répond automatiquement « None taken », et le commentaire suivant est fait : « [she was] obviously also a prey to the powerful small words hunting in twos and threes » (*TC*, p. 42).

L'attachement s'exprime également par le cas possessif, le génitif. Il est intéressant de noter que Malfred est désignée à plusieurs reprises comme « her father's daughter » (*SS*, pp.7, 8, 9, 189) sans que cette formule soit expliquée. Pour Marc Delrez, cette expression ne fait que souligner le manque de personnalité de Malfred dans sa ville natale : « nothing more individual than 'her father's daughter'[636]. » Nous pouvons aussi avancer que le fait d'insister sur cette filiation avec le père idéal pourrait signifier le désir d'avoir été la fille de ce père-là, le héros de la petite enfance, celui des trois figures qui méritait amour et respect. Quand Malfred se décide

[636] *Manifold Utopia*, *op. cit.*, p. 137.

enfin à explorer sa psyché, c'est un mouvement qui la rattache encore davantage à son père : « Yet she felt that for the first time in her life she was free to explore that room and the fact that she was seizing the opportunity to explore branded her more surely than any other action had done as her father's daughter » (*SS*, p. 9). L'explication qui est donnée est fort terre à terre, le père ayant fait preuve de patience avant de se lancer dans certaines entreprises. Mais il n'est pas interdit de considérer que ce lien psychique entre la fille et le père est une marque indélébile, faite au feu, (« branded »), qui est la marque du désir imprimée par le soleil.

Dans *The Edge of the Alphabet*, un poème de Thora, la figure de l'analyste, le langage est porteur d'une vérité :

> […] drawers
> Lined with newspaper and mouse dirt
> Peer's Son warned
> Daughter of Bishop Detained for Questioning
> Admits terror of relative pronouns. (*EA*, p. 52)

Un tiroir, donc un lieu secret, est recouvert de papier journal. Ce papier est maculé par des excréments de souris, image de l'abjection dans laquelle sont trainés des personnes illustres, un fils de pair, une fille d'archevêque, par des publications à scandale. Cette dernière dénonce la terreur que provoquent les pronoms relatifs. La possessivité, thème framien majeur, est incarnée par le mot « relative », qui désigne à la fois un membre d'une famille, et le fait de langue exprimant la possession, installant ainsi la chaîne : famille = possessivité = terreur.

7.2. Le vertigineux du trop fluide : les temps grammaticaux

Dans *Faces in the Water*, le temps pendant l'internement est ressenti comme liquide : « There is no past present or future. Using tenses to divide time is like making calk marks on the water » (*FW*, p. 29). Cette formulation, faite en utilisant un présent gnomique, rappelle le télescopage des temps dans la cure, comme le dit Otto Fenichel : « Dans le transfert, le patient confond le passé avec le présent[637]. » L'autobiographie ne comporte pratiquement aucune date, ni mention d'âge de qui que ce soit. Deux dates y sont cependant mentionnées : la date des premières règles, en août 1939 (*A*, p. 139) et la fin de la guerre, 1945, qui est le titre de quatre chapitres du deuxième volume.

Soulignons l'importance des temps grammaticaux pour accomplir la « complète réintégration de son histoire » par le sujet. L'histoire, ce ne sont pas les faits passés. L'histoire d'un sujet est le vécu passé, mais historisé dans le présent. C'est ce qui explique l'utilisation

[637] Otto Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*.

par Frame du présent de narration, auquel elle fait allusion plusieurs fois dans *The Carpathians* sous l'appellation « present historic ». Selon Lacan, cette réintégration de l'histoire du sujet demande un effacement de son ego[638]. Finalement, cette expérience est une expérience de vérité, « elle conduit le sujet au terme de ce qu'il est et de ce qu'il n'est pas[639]. » C'est probablement le sentiment d'être allé au bout des possibilités humaines contenues dans sa propre vie qui peut faire accepter la mort. L'attitude presque joyeuse de Frame quand elle se sut condamnée par sa leucémie, va dans ce sens : son parti pris fut de considérer la mort comme une aventure, comme une ultime transformation.

Le passé menace toujours d'envahir le présent : le souvenir de son amant ressurgit à l'improviste dans l'esprit de Mattina, et c'est une image d'invasion qui est utilisée : « pushing up through supposedly sealed areas of the past » (*TC*, p. 35). Un peu plus loin, elle ressent clairement le traumatisme du passé envahissant le présent et le futur :

> She felt the strangling distant surge of distant time, the yesterdays set free, marauding within the present, capturing the future. She felt afraid, confronted by the idea of a suddenly unlabelled world with everything she had ever known by name, by word, vanishing, all identity lost, yet remaining in place as an overwhelming unknown power. (*TC*, p. 76)

Remarquons la double valence de la notion de place, qui est hostile à la fois dans son absence et dans sa présence : la liberté de mouvement inquiétante du passé prenant en otage le futur coexiste avec la fixité de l'identité, perdue mais « restant en place » par son pouvoir mystérieux et totalitaire (« overwhelming unknown power »). Ce sont bien les mots, l'écriture, qui rétablissent les séparations nécessaires, en particulier entre le passé et le présent. Ce qui n'est pas nommé, identifié, « étiqueté » garde sa capacité de nuisance. C'est exactement ce qui se produit dans le roman. Mattina descend en elle-même et ressent une présence, la nuit, dans la pièce où elle dort :

> Mattina arrived at the sensation lying beyond those easily identified and recorded. She moved downward to a new distance that became incredible in its nearness, like an animal of long ago and far away breathing near her in the dark.[…].
> There was the sound of breathing as if an animal was breathing rhythmically. She could sense the bulk, the waves of warmth coming from about halfway between the window and her bed.[…]. A large animal was in the room. […]
> And next morning when she woke the presence was still in the room. It did not move and it did not follow her but it was there, occupying space that had always been the province of Here and Now. […] Had she reached through the surface of the day to retrieve a sample of a distant time in a distant place? […] She termed the presence a creature although she felt it could be looked on as a thought, a memory, a time, or just a shape occupying a new kind of

[638] *Le Séminaire*, Livre I, *Les écrits techniques de Freud*, *op. cit.*, p. 217.
[639] *Le Séminaire*, Livre VII, *op. cit.*, p. 351.

> space. Whatever it was, it was warm, either warmed by the sun or by its own blood; and alive. (*TC*, p. 79-80)

Le mouvement de l'esprit est spatialisé vers le bas (donc dans la tradition freudienne vers le Ça), et produit un amalgame du lointain et du proche, dans ce qui est appelé une « nouvelle distance » dont le ressenti est une proximité incroyable (« incredible in its nearness ») qui nous rappelle la proximité extrême de l'incestualité désignée par le terme « la doublure de ma peau » dans *The Edge of the Alphabet*, exprimant une ingérence clairement sexuelle et incestuelle : « [my mother] trickles down the lining of my skin » (*EA*, p. 79), dit Toby ; « in search of what most people find in the next room, or, closer, in the lining of their skin », dit Zoe (*EA*, p. 93). On voit qu'il s'agit d'un espace spatio-temporel, infligeant le même traitement au temps qu'à l'espace : « long ago and far away ». L'animalité du phénomène est soulignée (répétée trois fois), couplée à une évocation d'une respiration « rythmique » évocatrice d'un rapport sexuel, tout comme « les vagues de chaleur ». La localisation à mi-chemin entre le lit et la fenêtre donne l'impression que toute échappatoire est barrée. L'utilisation ensuite de l'expression « next morning » au lieu de « the following morning » qui serait attendu dans une phrase narrative au prétérit est un signe de la confusion du passé et du présent, renforcée par l'adverbe « still ». La présentification[640] du passé s'opère dans l'espace : le souvenir est spatialement présent ici et maintenant (« Here and Now »). Cette opération consiste à traverser une barrière qui est ressentie comme une surface. Il n'y a plus de distinction entre la chose, son souvenir et l'espace qu'elle occupe. Finalement, une seule chose a une certaine consistance : la présence du soleil par sa chaleur et celle du sang nous invite à reconnaitre dans cette menace tapie dans le noir la figure du père, toujours vivant dans la torture du souvenir. La présence menaçante disparait quand les choses sont nommées, quand l'analysante nomme ce qui lui est arrivé et quand les aliénés martyrisés existent à nouveau grâce au travail d'écriture qui les tire du néant de l'oubli.

Puisque l'agglutination est létale, et que la fluidité est menaçante, intéressons-nous à la façon dont Frame manie les séparations qui sont à la disposition de toute personne qui écrit. Que nous disent les idiosyncrasies de son style ?

---

[640] C'est un terme de Pierre Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*, (1903) t. 1, p. 481. Husserl distingue la rétention, qui est une façon non positionnelle de garder le passé comme passé pour la conscience et la remémoration qui consiste à faire reparaître les choses du passé avec leurs qualités. Pour Jean-Paul Sartre, la présentification « implique la réitération, quoique dans une conscience modifiée, de tous les actes perceptifs originels », *L'imagination*, p. 152.

7.3. Le fluide et le circonscrit : le rejet de la loi

Ponctuation

Tout le monde peut vérifier dans les écrits de Frame un phénomène sporadique mais présent tout au long de l'œuvre, l'absence de virgule quand celle-ci serait attendue. De plus, elle utilise très souvent le point-virgule, délimitation plus faible que le point, et ce, en particulier dans les passages les plus lourds de sens. Le point-virgule, intermédiaire entre le point et la virgule, a un taux d'incidence très élevé dans l'écriture framienne. Nous savons qu'une autre séparation hante Frame, celle entre les non-humains et les humains, comme en témoigne le « Delineation Act » de *Intensive Care*. Le point-virgule témoigne alors de sa difficulté à se sentir pleinement humaine, comme dans *Towards Another Summer* : « For so long, she had felt not-human, yet had been unable to move towards an alternative species; now the solution had been found for her; she was a migratory bird; warbler, wagtail, yellowhammer? » (*TAS*, p. 7).

Cet affaiblissement des limites marquées par la ponctuation est particulièrement en évidence dans la poésie. La plupart des poèmes sont ponctués d'une façon tout à fait classique, mais parfois, celle-ci disparait. Des passages entiers sont écrits sans ponctuation, comme dans « The Clown » (*PM*, p. 23-4), la virgule marquant « I know » et le point en fin de course permettant de reprendre son souffle :

> Dear crying clown dear childlike old man
> Dear kind murderer dear innocent guilty
> dear simplicity I hate you for making me pretend
> there are several worlds to one truth when
> I know, I know there are not.

Certains poèmes se passent totalement de ponctuation, comme « photos », « a life sentence » (*PM*, pp. 28-9), qui, puisqu'ils n'ont pas de point, n'ont pas non plus de majuscules. Les 27 vers de « The Fahrenheit Man » (*PM*, p. 80) n'ont aucune ponctuation à part le point final. D'une façon générale, la poésie framienne est sobre en ponctuation ; il y a peu de virgules, de points virgules ou de points, et ils sont souvent placés stratégiquement. Un poème de neuf vers comme « The City » (*PM*, p. 73) peut ne comporter qu'une virgule et un double point avant le point final. Il est fréquent que la virgule ne soit pas placée à la fin du vers, pour laisser couler l'enjambement. L'interruption se fait alors plutôt au milieu du vers, comme dans « Soon » (*PM*, p. 38) :

> Soon plucked and picked the bird
> of world all gooseflesh to face winter

> will plunge alone on wave of sky, furiously
> trying to remember the furred moment
> of leaf and feather.

Dans une forme fréquente, la virgule interrompt la coulée d'enjambements de plusieurs vers, et le point apparait à la fin de la strophe, comme dans « Too cold », un court poème très réussi :

> When too cold is the room
> a memory keeps it warm,
> a dropped memory keeps the fire
> till Truth robs the meter,
> till Time turns off the power. (*PM*, p. 88)

Remarquons que le mot anglais pour « strophe » est le mot italien pour « chambre » (« stanza »), ce qui fait de chaque strophe une unité contenant les rêves et la jouissance, qui demandent donc le moins d'interruptions possibles.

A quoi correspondent ces textes à la ponctuation inexistante ou affaiblie ? La comparaison entre deux passages très caractéristiques de *Faces in the Water* nous éclaire. Le premier, qui décrit de façon sarcastique notre univers sécuritaire fait de règles et d'avertissements, est ponctué très normalement, accumulant même les virgules et les points dans un effet de liste. Nous n'en citons que le début :

> On all the doors which led to and from the world they have posted warning notices and lists of safety measures to be taken in extreme emergency. Lightening, isolation in the snows of the Antarctic, snake bite, riots, earthquakes. Never sleep in the snow. Hide the scissors. Beware of strangers. (*FW*, p. 3)

En revanche, le passage juste en dessous qui fait la liste des dangers du monde intérieur est écrit sans ponctuation :

> How can we find our path in sleep and dreams and preserve ourselves from their dangerous reality of lightning snakes traffic germs riots earthquakes blizzard and dirt when lice creep like riddles through our minds? (*FW*, pp. 3-4)

L'absence de ponctuation est le signe de la fluidité, et même de l'illimitude du monde intérieur, sans butoirs qui circonscriraient des limites. Il ne s'agit pas d'une dichotomie entre la sécurité et le danger. Les deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, sont dangereux et Frame raille la prétention à vouloir s'en garder.

Le poème « Sunday » montre bien que les signes de ponctuation et les majuscules sont du côté de la loi extérieure. La ponctuation marque les conventions, décrivant un monde où règne la possessivité du génitif :

> Sunday's thermos is filled,
> Sunday's hedge clipped, car cleaned, scales played. (*PM*, p. 85)

Les points et les majuscules séparent le bon grain de l'ivraie dans le poème « The Reply » :

> […] we thought to look for shelter in an empty house
> but were told, No Admittance. Trespassers
> Will be Prosecuted. Keep Out. (*PM*, p. 54)

La réalité est barrée, le rêve, l'accomplissement de désir est impossible :

> You hurried on ahead to make the dream come true
> You may remember that it did not happen that way. Reality
> took command.

Ces mêmes majuscules et points sont réutilisés à la fin du poème pour signifier l'ouverture et l'esprit accueillant de la culture, en y rajoutant la séparation des parenthèses pour bien signifier la délimitation de la subjectivité nouvelle. La narratrice voit ses amis (à la télévision ? Ce n'est pas clair, c'est un autre repère inexistant), et leur discussion intellectuelle autorise l'accès à un territoire nouveau. Remarquons l'humour qui transforme le respectable professeur en vache qui se fait traire, et qui devient ainsi comme une nouvelle mère :

> (Trespassers are not Prosecuted. Welcome. Vacancy.)
> eating savouries, cud-chewing with the visiting professor
> who had been led, lowing gently, to be milked
> of expert opinions of the NZ cultural scène.

Frame se sert également d'une autre ressource de la poésie, la disposition sur la page plutôt des emplacements conventionnels de la ponctuation. Les vers très courts ou très longs, la très grande variété des longueurs de strophes, tout comme les mots isolés sur une ligne forment leur propre ponctuation, une ponctuation décidée par l'autrice et non par les conventions. La structure de « For Zarene Rose » (*PM*, p. 60), par exemple, est la suivante : un distique, un tercet, un vers isolé, un quatrain et un vers isolé. On peut voir ainsi comment une tendance de l'esprit, probablement héritée de la situation incestuelle, celle d'effacer les limites, est réinventée pour rendre possible une expression personnelle, qui décide des siennes.

Pronoms

Souvent, les pronoms sont « muets » : on ne sait pas de qui il s'agit, cela pourrait être tout le monde et n'importe qui. Un passage de *The Adaptable Man* dénonce le collectivisme déshumanisant des pronoms pluriels, qui deviennent des agents de l'annihilation : « When men

are like flies to be exterminated, there is no refinement or distinction of ‘me’ and ‘thee’. It is ‘us’ and ‘all’» (*AM*, p. 78)

Le chapitre 19 de *The Adaptable Man* est suivi par un chapitre contenant seulement un court poème, qui reprend des passages choisis d’un poème de Lewis Caroll, qui est ensuite cité en intégralité. Il s’agit du discours d’Alice se défendant devant le tribunal dans *Alice in Wonderland*. Greta remarque : « We learned that poem at school. It frightens me. It is full of mysterious anonymous entreaties, a terrible fluidity of pronouns, ‘me’, ‘she, ‘him’, ‘you’, ‘me’ … » (*AM*, p. 139). Le premier vers, dont les référents ne sont pas spécifiés (« They told me you had been to her ») est lourd d’un secret et la phrase exprime une menace voilée. C’est une formulation ambigüe. Si les pronoms sont fluides, il peut s’agir du père « visitant » sexuellement une de ses filles ? Ou alors une fille parlant à une autre ? Plus loin, les pronoms ont l’air plus assurés : « He trusts to you to set him free ». Le tercet suivant engage au silence absolu, comme le font tous les assaillants : « This must ever be / a secret kept from all the rest / between yourself and me ». La menace devient plus précise avec « If she should push the matter on / What would become of you? » Nous avons ici un moyen d’expression qui, s’il n’est pas aussi hermétique que dans les romans suivants, est tout de même fort sibyllin, se plaçant ainsi dans la longue liste de textes dans lesquels on peut décrypter une dénonciation et un appel au secours dirigé vers des sauveteurs potentiels, ces « Searchers », qui n’étaient pas apparus auprès de la cabane, la nuit fatale[641].

Les phénomènes que nous citons à présent méritent tous une étude plus approfondie que celle qui peut être entreprise dans le champ de notre travail. Ils nous semblent refléter la difficulté de séparation intrinsèque à la situation de l’enfant œdipienne incestée, qui simultanément désire la fusion et en souffre. Nous utilisons le mot « discret » dans son sens courant pour les marqueurs, et dans son sens linguistique, qui désigne la séparation des unités, pour les signes eux-mêmes.

Synesthésie

Dans *Mona Minim*, une phrase très complexe décrit l’action du soleil sur la fourmi : « the sun hitting her over the head with its strong yellow smell that had white streaks like snow, and a wet touch on one side and a burning touch on the other with the smell of danger blowing

[641] Concernant les appels à l’aide, Michel Gueller, juge des enfants au tribunal de grande instance de Strasbourg, nous a décrit le dessin d’une petite fille se représentant entourée de policiers, pompiers, etc. (communication personnelle).

in a vapor between » (*MMSS*, p. 17). Relevons la synesthésie, qui est effacement de limites (« hit her […] with a yellow smell ») et la spatialisation du ressenti, avec deux côté opposés (« wet » / « burning ») et un centre, formé d'une vapeur dangereuse. Ce dernier point pourrait signifier que le père ne serait, essentiellement, qu'une vapeur, dangereuse, certes, mais tout de même immatérielle, ce qui évoque le père comme une représentation mentale. L'image de la vapeur pousse l'effacement des limites à son maximum, puisqu'elle n'a pas de contours et se dissout dans l'air ambiant.

Narratrice / lectrice

Nous avons déjà attiré l'attention sur l'utilisation tout au long de l'œuvre de l'expression « you know », à laquelle nous pouvons rattacher « you see », comme dans *Faces in the Water* : « for you see I felt myself to be a child » (*FW*, p. 88). Nous pouvons nous demander si cette facilité que la narratrice à s'adresser au lecteur ne représente pas également un franchissement de limites, que ce soit triomphalement, comme Charlotte Brontë (« reader, I married him![642] ») ou ironiquement, comme le fait Lawrence Sterne[643].

Comme les travaux de Moussa Nabati nous l'ont montré, les textes bibliques « exhortent à respecter les séparations structurantes, de cheminer dans la voie de devenir soi différencié[644]. » Il souligne qu'il s'agit là d'un concept qui est pour le judaïsme et la psychanalyse leur fil d'Ariane. Mais comment y parvenir ? La tâche de l'écriture framienne semble impossible. Comment concilier l'amour-haine de la fusion et la nécessité de la séparation ? Cette conciliation ne peut être qu'un paradoxe, que nous pouvons mettre au jour en étudiant les schèmes sous-jacents de son écriture.

[642] Dans *Jane Eyre*.
[643] Dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*.
[644] *Ces interdits qui nous libèrent. La Bible sur le divan*, *op. cit.*, p. 236.

X. LA RESTRUCTURATION PARADOXALE

1. Comment vivre ?

1.1. Paradoxalités framiennes

Nous avons vu l'importance du fantasme de la « peau commune » dans les textes framiens, qui pourrait être à l'origine de ce que Anzieu nomme « la paradoxalité psychique ». Il donne pour exemple du fonctionnement paradoxal de la peau le fait que « l'état intérieur se voit à l'extérieur, elle est perméable et imperméable, superficielle et profonde, véridique et trompeuse, régénératrice, en voie de dessèchement permanent[645] », et ceci, « au point qu'on peut se demander si la paradoxalité psychique ne trouve pas sur la peau une partie de son étayage[646]. »

De plus, l'opération de symbolisation est par nature paradoxale. Quand Serge Tisseron explicite les mouvements se déroulant dans le psychisme lorsque celui-ci accède aux différentes formes de symbolisation, il en dégage la paradoxalité :

> La symbolisation sur un mode verbal « distancie » alors que la symbolisation sur un mode sensori-affectivo-moteur « instancie ». […] Les choses n'adviennent psychiquement que dans la mesure où elles reçoivent *à la fois* une mise en mots de leur existence et une mise en scène de leur présence[647].

[645] *Ibid.*, p. 39.
[646] *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 38.
[647] *Les secrets de famille, op. cit.*, p. 73.

Frame, en mettant en scène différentes versions des relations à l'intérieur de sa famille et en produisant des métaphores pour en dégager le sens opère psychiquement un double mouvement d'éloignement et de rapprochement simultané accompagnant la paradoxalité intrinsèque de l'inceste.

Le schème framien de la séparation est l'un des exemples les plus saisissants de paradoxalité psychique. En effet, tout ce qui est collé, confus est source de terreur, mais en même temps, les séparations peuvent servir au pire, comme dans *Intensive Care*. Dans ce roman, le gouvernement a édicté une loi qui exige de séparer les humains des non-humains, vouant ces derniers à l'extermination. Cette loi s'appelle « Delineation Act », c'est-à-dire « Loi de Délimitation ». Ce qui semble espéré, ici, c'est une continuité entre les êtres, sans catégorisations et sans les exclusions qui s'ensuivent, un monde d'inclusion comme dans le poème « Had Man No Memory » (*PM*, p. 83).

Claire Bazin relève la grande versatilité de l'écriture framienne : « Frame specializes in the art of reverting, inverting and changing the situations[648]. » Et en effet, ce qui rend la pensée et les œuvres de Frame extrêmement complexes à comprendre, et nécessite des précautions infinies quand on s'en approche, c'est qu'elle s'ingénie à renverser les concepts qui peuvent parfois être les plus fondamentaux. C'est d'ailleurs l'une des techniques les plus fréquentes de la psychanalyse appliquée, partant de la caractéristique de l'inconscient qui peut inverser les schèmes présents dans les rêves[649]. Frame s'insère dans cette pratique d'une gymnastique de l'esprit toujours très féconde pour ne pas s'enfermer dans un seul point de vue, comme elle l'avait expérimenté à Ibiza, lorsque, en montant pour la première fois sur le toit-terrasse de son habitation, elle découvrit un panorama nouveau : « [it] had the effect of an earthquake, shifting my balance, opening depths beneath me, distorting yet enlarging my simple view » (*A*, p. 405).

Il nous semble que c'est grâce à cette faculté de renversement que Frame réussit là où, selon Tisseron, la bande dessinée échoue, c'est-à-dire qu'elle réussit à dépasser le clivage :

> Les multiples manifestations de violence dont la bande dessinée est le théâtre, où l'on croit souvent voir l'exaltation de la haine ont sans doute plus fondamentalement pour objet de se prémunir contre les conséquences catastrophiques de la haine, à savoir l'attaque des bons objets intériorisés et la dépression qui s'ensuivrait. […] c'est toujours la possibilité de croire en de possibles valeurs idéalisées qui est sous-jacente : beauté, bonté, bonheur…[…] c'est le paradoxe que tente bien souvent d'illustrer la bande dessinée … Comme tout clivage, celui-ci est destiné à éviter le pire, à savoir le risque d'effondrement mais il a pour effet de

[648] *Janet Frame, op. cit.*, p. 96.
[649] Voir notre chapitre « Ecrire, voyager vers l'inconscient ».

> bloquer les possibilités évolutives du côté de l'acceptation de l'ambivalence fondamentale de tout sentiment, amour et haine mêlés[650].

Le dépassement de ce clivage bon objet / mauvais objet est donc possible grâce à la paradoxalité, schème fondamental de la structure framienne. Car rien n'échappe au principe de paradoxalité dans l'univers framien. La situation incestuelle est en elle-même paradoxale, et la collision chez Frame des désirs œdipiens et de cette situation incestuelle, voire incestueuse, provoque un conflit psychique majeur. La paradoxalité est tellement partie prenante de l'architecture psychique framienne que la solution framienne s'appuie forcément sur cette structure fondamentale, par l'effet de renversement et de synthèse opéré par la « Gravity Star ».

Frame semblait se trouver dans une situation qui semble sans issue. Comment un monde où les murs peuvent à la fois enfermer et protéger, séparer et lier ne semblerait-il pas absurde ? C'est pourquoi, le défi que Frame a relevé est de taille : comment rétablir du sens dans ce monde à la Lewis Carroll, où l'on ne peut se fier à rien, où la transformation perpétuelle, entre menace et espoir, est la règle du jeu ? Un monde sans trahison (« devoid of trickery ») est-il possible et pensable ? En deux mots : comment vivre ?

1.2. Les schèmes de transformation à l'œuvre

C'est grâce aux schèmes de transformation que s'opère un effort de guérison dans l'écriture et par l'écriture. En effet, pour Tisseron, ce sont les schèmes de transformation qui rendent leur efficacité aux schèmes d'enveloppe endommagés :

> Les schèmes de transformation correspondent aux opérations mentales d'union et de désunion qui permettent l'appropriation symbolique ; ils permettent aussi de penser le mouvement de séparation d'avec la mère. Les schèmes d'enveloppe correspondent aux opérations de contenance. Cependant, ce sont les schèmes de transformation qui opèrent la constitution des limites, donc des enveloppes. Ce sont donc eux qui activent les images des schèmes d'enveloppe qu'ils rendent ainsi opératoires[651].

L'image psychique contient et transforme autant qu'elle représente. Le travail fondamental de l'activité psychique est de transformer les sensations en représentations, les représentants pulsionnels en représentants de choses et de noms, les processus primaires en processus secondaires. À tous les niveaux du psychisme s'effectue un travail de transformation, travail qui porte sur les matériaux tant dans leur forme que dans leurs contenus. Nous pouvons dire que ce travail permet à Frame de faire peau neuve.

---

[650] *Psychanalyse de la bande dessinée, op. cit.*, p. 23.
[651] *Les contenants de pensée, op. cit.* voir tout le chapitre, pp .61-86.

Sur le plan symbolique, notons qu'il y a un mouvement vers une vision positive des choses dans la transformation des titres des ouvrages de Frame quand ils passent dans la fiction, à la page 29 de *Living in the Maniototo*. Nous pouvons reconnaître *Faces in the Water* dans *The Green Fuse* et *The Pocket Mirror* dans *Lichen Like Fire*. Les titres fictionnels sont plus positifs, dans une mesure non négligeable : *Faces in the Water* connote la noyade, *The Green Fuse* célèbre l'élan de la vie (la sève dans l'arbre). De même *Lichen Like Fire* est une image très inventive, vivante, dans laquelle se ressent le plaisir de l'allitération, alors que *The Pocket Mirror* reste très technique.

Partons de l'image de la couronne de feu pour poser la question qui est au centre de l'œuvre de Frame : la vie est-elle possible ? Tisseron cite une expérience intéressante. Après avoir pointé le signe des traits discontinus dans le dessin d'un enfant autiste, une psychologue-clinicienne décrypte : « lorsque l'amélioration est devenue substantielle, le thème d'un halo autour de la lune est venu en contrepoint commencer à établir la représentation d'un double contour[652]. » Nous retrouvons exactement cet effet de halo dans une des images les plus frappantes de *A State of Siege*, au point que l'expression « the ring of fire » a été utilisée pour servir de titre à une collection d'essais sur Frame. Malfred émet un souhait : « to explore beyond the object, beyond its shadow, to the ring of fire, the corona at its circumference; I want to find whether the fire is moving, leaping alive or whether it is petrified » (*SS*, p. 239). Ce passage, qui contient un schème d'enveloppe et s'interroge sur la possibilité de mettre en œuvre un schème de transformation. La couronne est la couche la plus externe de l'atmosphère du soleil, une masse gazeuse qui s'étend sur près de dix millions de kilomètres. On peut voir dans cette image le désir de se donner le schème d'enveloppe du territoire intermédiaire de l'écriture pour affronter la puissance de la sexualité paternelle. Ce qui est crucial, c'est l'interrogation sur la possibilité de mettre en œuvre un schème de transformation : le feu qui est en elle est-il un feu immobile (« petrified ») ou un feu bondissant et vivant (« leaping, alive ») ? Il semblerait que la vie soit possible, grâce à l'apothéose d'un oxymore réconciliant la contention et l'illimitude : « the final encircling freedom! » (*SS*, p 240). Mais comment en être sûre ? Dans quel sens pouvons-nous considérer que l'écriture recèle les schèmes de transformation qui permettent cette reconstruction ?

Les différentes images de séparation, à commencer par celle des murs, expriment un mouvement vers le recouvrement de l'intégrité, vers la reconstitution de l'enveloppe grâce aux

[652] *Ibid.*

schèmes de transformation de la paradoxalité. Mais des forces contraires rendent ce mouvement fort complexe.

2. Les paradoxes de la séparation

On pourrait penser que face à la situation d'absence de limites, de porosité angoissante de l'univers framien, le salut viendrait de l'établissement de séparations nettes. Mais c'est compter sans la situation paradoxale de l'enfant œdipienne incestée, déchirée entre désir et traumatisme. Il suffit d'étudier le schème de la séparation, en particulier par l'image des murs, pour se rendre compte de l'ambivalence framienne à leur égard. Ils sont un symbole-clef qui condense la conception framienne de la paradoxalité intrinsèque au monde et donc au langage. En effet, leur sens est tripartite : ils sont en même temps, selon la logique du hérisson, des vecteurs d'enfermement, de contention salvatrice et constructive, et de lien paradoxal entre les êtres.

2.1. Le dilemme du hérisson

La construction de murs est une image récurrente et elle est souvent l'apanage des hommes, comme dans *Intensive Care*, où Tom Livingstone travaille dans une usine de béton, dont le texte dit explicitement qu'il sert à ériger des murs.

Dans *A State of Siege*, Malfred est fascinée par les barrières : quand elle visite la ferme de Wilfred, ce n'est pas la maison qui l'intéresse, mais les différents enclos : « it was the paddocks and the fences which fascinated her (*SS*, p. 131). Elle voit les murs que les gens construisent et le pronom l'inclut dans le processus : « we're a small pitiful band of islanders, who, tired of setting up the human walls that generation builds between generation [sic], have come to Karemoana, asking the sea to be our wall » (*SS*, p. 101). Mais elle se rend compte immédiatement de l'ambivalence de ceux qui construisent les murs : « they wanted the wall ; at the same time, they wanted to tear it down » (*SS*, p. 104). C'est également le sentiment exprimé un peu plus tôt : « whoever invented the door invented also the fear or hope that someone or something would plead for the door to be opened » (*SS*, p. 67). Nous pourrions bien nous trouver là devant l'ambivalence d'un analysant, déchiré entre le poids rassurant de l'ignorance et la cruauté de la vérité. Cette ambivalence est bien représentée dans la psychologie de l'héroïne, car Malfred s'étonne elle-même qu'ayant choisi une île pour s'isoler, elle cherche ensuite par tous les moyens à rester en contact avec les autres, comme lorsqu'elle demande (en vain) le raccordement de son téléphone, ou qu'elle se demande encore plus étrangement : « why

was there so much need this one evening of her life, for insects and people to invade her new home? » (*SS*, p. 163). La lumière finira par arriver, et par pénétrer dans la maison, au dernier matin de Malfred : « the gradual leaking in of daylight » (*SS*, p. 242). La paix peut régner quand la barrière est bien étanche entre le présent en train de se vivre et les grands problèmes de la vie : « Commonplace thoughts without anguish, simple wishes that do not bring within their boundary the past, the future, death, relations of people one with the other, love affairs with men and land, bondage with rivers » (*SS*, p. 243).

Il pourrait bien s'agir là du dilemme du hérisson de Schopenhauer[653], qui résume bien le dilemme framien : les êtres humains désirent l'intimité, mais celle-ci s'accompagne de préjudices importants, comme lorsque les hérissons se rapprochent. Freud reprit ce paradoxe quand il déclara que son voyage aux USA lui permit « d'observer les porcs-épics sauvages et donner quelques conférences[654]. » Cette question du désir de proximité se heurtant à la douleur du contact semble insoluble pour Frame, d'autant plus que le désir de contention et d'une forme aux contours bien définis la renvoie directement à sa problématique œdipienne.

2.2. La contention : un enfermement ?

St. Pierre formule une remarque sur la technique idiosyncratique de Frame, qui consiste à révéler à la fin de ses textes que les faits narrés n'ont pas véritablement « existé » : « I argue that the trick ending Frame inaugurated in « Dossy » and « Jan Godfrey » perfected in *The Edge of the Alphabet* and exploited in all her subsequent novels through to *The Carpathians* is her signature technique for resisting closure, which she saw as a form of enclosure[655]. »

L'image des murs est très déroutante et il nous semble qu'on ne peut la comprendre qu'en l'envisageant comme un schème structurel qui en contient d'autres. Il faut d'abord avoir conscience que l'enfermement est à deux niveaux, l'enfermement incestuel et aussi asilaire, ces deux emprisonnements ayant de grandes similarités, à la faveur desquelles ils se confondent parfois. Se greffe là-dessus, en opposition, le schème de la libération, aux connotations de violence, ce qui brouille le message pour qui n'est pas familier des écrits framiens. Enfin, il faut comprendre comment le schème de l'empiètement vient s'articuler sur cette structure déjà complexe. Car bien sûr, on ne peut traiter de tous ces schèmes qu'en relation les uns avec les autres.

---

[653] Arthur Schopenhauer, *Parerga et Paralipomena*, vol. II, chapitre XXXI, section 396.
[654] Sigmund Freud, *Psychologie des masses et analyse du moi*.
[655] *Janet Frame, op. cit.*, p. 149.

Souffrance de l'enfermement et violence de la libération

Commençons par la structure simple de l'enfermement. Un certain nombre de poèmes, comme « A Room » *(GB*, p. 39*)* dépeignent l'horreur de l'expérience de la claustration asilaire sans espoir de libération :

> It had walls like these walls
> only shit-stained and light
> like this room only caged and
> the door, inside, was without a handle.

Suivent deux strophes horrifiantes sur les enfants enfermés. L'un en particulier, dont on dit qu'il n'a pas de bouche. La poète s'étonne alors : « How did he live so long without spitting / at the stone that weighed down on him? » Sans bouche, il est *de facto* incapable de cracher, de retourner la haine contre ce qui le tourmente. De même, « The Suicides » (*PM*, p. 72) décrit empathiquement le monde intérieur de ceux qui ne voient pas d'issue à leur douleur : « the surrounding walls / were supple, receiving as waves, and they drowned ».

L'image de claustration et de libération dans « Overheard » (*PM*, p. 94) montre le temps comme un accordéon jouant entre le proche et le lointain.

> Rip off the blanket, unlock the sun
> sang the elderberry in full juice.
>
> Few words are needed for the distance
> the miles between unlocking and going in;
> only many desperate speechless years of worn
> bleeding knuckles making a battering
> bone and hailstone and fire dance on the door,
> sang man from his elderberry house.

Ce poème reproduit la situation de *A State of Siege*, dans laquelle une cloison est franchie de force, sous la forme d'une pierre qui vient briser une vitre. Ici aussi, la libération est violente : « rip off », « bleeding », « battering », à la mesure des années de silence et de douleur, « speechless years of worn ». On peut donc faire l'hypothèse que cet homme / père est le psychiatre, le serrurier qui donne la liberté (« unlock »). C'est grâce au réseau symbolique que nous voyons, en filigrane, se dessiner la figure du père. Car ce que l'on constate, c'est qu'il est présent sous cinq formes : le soleil (« unlock the sun »), la mort (« bone »), le froid (« hailstone »), le feu (« fire dance ») et l'homme (« sang man »). Le choix de l'arbre, qui donne du jus, se rattache à la vision des êtres humains comme liquides.

Le sentiment d'enfermement lié à la contention est bien sûr directement lié à la décennie passée par l'autrice dans des institutions psychiatriques. On peut penser que les murs si aliénants de l'internement furent une réponse maladive au besoin d'ériger des murs entre soi et le monde, à cause d'une trop grande porosité psychique, induite par le climat incestuel de la famille Frame. Il est possible de le faire remonter plus loin dans la psyché de l'autrice, et de trouver les liens au père et à la mère, qui sont souvent confondus, ce qui confirme le lien de cette thématique avec la constellation familiale dans son ensemble encore plus qu'avec l'un de ses membres en particulier.

On retrouve les coups frappés à la porte dans « The New Building » (*PM*, p.6) : « In the new building the voices knock / like stones against the walls. / The partitions are thin. » Les images associées reprennent l'image de la peau et de l'invasion : « the new building has a delicate inner skin / plastered with bookshelves to keep the sound in / sound or wound. » La rime visuelle est si dérangeante qu'on s'y arrête : la blessure est associée à l'étouffement de la parole. Ou on pourrait encore dire que le bruit est douleur. Et « Swampy », une personnification de l'humidité, est prêt à s'infiltrer avec son poing de brouillard (« fist of fog »).

Enfermement incestuel

Quelle est la nature profonde de cet enfermement ? « Overlooked » (*PM*, p. 76), dont le titre joue sur les deux sens de ce participe passé, est un poème construit sur la symétrie entre le spatial et le psychologique : la maison de la narratrice est à la fois en contrebas de certaines maisons, et en surplomb d'autres, ce qui est ressenti comme une position de soumission d'une part et de pouvoir d'autre part. Dans ce poème, le schème de l'invasion liquide coexiste avec celui du mur.

> Three bungalows double brick bay windowed
> retained by concrete walls and hedges
> and their gardens' mainstay of geraniums
> promising, after the feared avalanche, the brightest
> bloodflow into drab Northeast Valley –

On voit tout d'abord que les images d'enfermement s'accumulent : les gens se barricadent derrière leurs doubles murs de briques encore renforcés par leurs haies bien taillées. Cela n'empêche pas l'invasion du malheur, qui est également double : après la crainte de l'avalanche, la floraison des géraniums sera une brillante coulée de sang à travers toute la vallée :

Look up, look down. Somewhere, lovers know,
is the union of stone and cloud.
Though neighbors and their geraniums may be one
and the hedges they trim be as lovely as a kissed hem,
neighbor to neighbor do not flow as lovers do.
Their walls retain;[…]

Cependant, l'amour sexuel (« lovers ») ne sort pas de la maison incestueuse. L'amour *intra-muros* est fusion, « the union of stone and cloud ». On assiste à l'incorporation en un seul élément des voisins et de leurs fleurs, dans un climat de sacralisation de la domination, leurs haies étant comparées au bas de l'habit sur lequel un gueux déposerait un baiser de soumission. Cette fois, les murs retiennent bel et bien les voisins de couler l'un vers l'autre comme le font les amants. C'est logique, puisque l'amalgame amoureux se produit à l'intérieur des murs. Quand la poète se tourne vers le bas, son regard se fait attaque, et l'arme, ce sont les mots :

In my turn overlooking, I beat down
on roofs below the rejected words
that crop up overnight in my wild garden.

En effet, dans ce monde où les murs retiennent le sang et étouffent la parole, la survie passe forcément par l'attaque et la destruction des plus faibles, qui se penchent vers la terre dans laquelle sont enterrés leurs morts. Notons l'appropriation de l'arme par le sujet disant « I », et le sentiment de puissance englobant le bas et le haut :

[…] geraniums and walls retaining
the blood and burial power of earth
today or tomorrow I too taking
my sharpened fate in my hand
below, above,
will destroy to survive.

Le paradoxe est que l'être framien est en butte à une souffrance qui s'énonce ainsi : la porosité est enfermement. Les murs ne sont pas sains, l'être vit dans un marécage insidieux. Ses contours poreux sont impuissants contre cette invasion, et en même temps assez solides pour enfermer dans la mort et le silence. Se pose alors la question : comment édifier un Moi aux murs sains ?

Désir de contention et de séparation

Le cluster « enfermement / cloisonnement » produit un bouquet d'images impressionnant dans sa variété et sa persistance dans l'œuvre de Frame. En opposition aux murs construits par les autres et pour contrer la porosité des limites du Moi, le désir sous-jacent est

celui de la contention. Dans *Scented Gardens for the Blind*, la porosité appelle un désir de contention : Edward est associé au trope du débordement et du manque d'étanchéité : dans le bus, il remarque la mine renfrognée des passagers et l'explique ainsi : « as if they were afraid that part of their own bodies might overflow the forbidden boundary » (*SGB*, p. 128). C'est lui qui exprime le désir d'un contenant scellé qui abolirait le temps et la strangulation familiale :

> No room or body is peaceful, nor in any part of the world where human beings are, for people have such power, which spreads to the objects surrounding them and concerning them, and no one speaks when he asserts that he keeps himself to himself; there is no sealed container. – How neat everything would be then! Edward said to himself. No past present future. No Strangs. (*SGB*, p. 122)

Pour assouvir ce désir de contention, Edward fabrique un fauteuil, « a material impartial object to contain him » (*SGB*, p. 200). Il préfigure la chaise tachée de sang (« the chair red with blood »), qu'Aisley trouve aussi dans sa chambre dans *The Adaptable Man*. La contention effectuée par les hommes est en lien avec la blessure provoquant l'effusion de sang, comme celle qui se produit dans l'image du sang sur la neige qui se trouve en plusieurs endroits de l'œuvre. Mais toute contention est-elle forcément un enfermement ?

Pour la poète de *The Pocket Mirror*, ce désir de contention est clairement une chimère. Dans « A Painting by Colin McCahon » (*PM*, p. 105), la poète se moque des gens qui pensent avoir scellé leurs maisons à coups de marteau (« sealed houses ») et s'imaginent eux-mêmes imperméables (« weatherproof people »). Car le danger vient de l'intérieur : « the plague flower is within ». C'est l'intériorité qu'il faut consolider. C'est l'édification de la maison intérieure qui est le but de l'écriture.

La métaphore filée de « The Chrysalids » (*PM*, p. 61) nous montre le désir et la nécessité de la séparation. L'enfant Janet prélevait et écrasait les chrysalides, pour qu'elles servent d'appâts à son père pour la pêche, et se régalait ensuite des poissons qu'il attrapait. Remarquons la succession des prédateurs, et la « collaboration » de Janet.

> I remember those windowless gray houses of sober unusual design;
> hanging dungeons […]
> houses with walls gray-folded, pleated
> like the robes of monks; frayed hairshirts
> old sackcloth sealed at top and tail;

Les chrysalides partagent avec les têtards de « Tadpole » la totale ignorance du monde à venir. C'est la fin du poème qui est frappante, car l'adulte Frame ressent par identification de la compassion pour les créatures qu'elle tuait :

> And now I feel compassion. Is it too late
> to soften to a new shape and dimension the hard truth
> that parallel worlds must never meet?

Le cloisonnement est nécessaire. Il permet de contenir et de délimiter. Le danger vient de ces mondes parallèles qui ne devraient jamais fusionner, comme les trajectoires d'un père et de sa fille. Il vient de l'absence d'étanchéité et du contact de deux membranes qui devraient rester séparées pour créer un espace qui permet la vie. Notons le grand usage qui est fait du point-virgule, ponctuation se situant entre la délimitation forte du point et celle, faible, de la virgule.

La perte de signification des limites

Anzieu explicite comment fonctionnent les schèmes complémentaires de la béance et de la claustration, en rappelant que des limites, si elles sont structurantes, peuvent également emprisonner, ou du moins provoquer l'angoisse :

> Penser, c'est instaurer des limites, c'est limiter, délimiter, c'est lutter contre l'illusion d'une vie, d'un savoir illimité. L'angoisse afférente est double : l'angoisse du claustrum (Meltzer, 1975), d'être cloîtré, d'être prisonnier des limites ; l'angoisse inverse de se perdre en l'absence des repères fournis par les limites, vertige pascalien devant l'infiniment grand et l'infiniment petit. À la contenance s'oppose ici la béance[656].

Au-delà de la simple opposition entre l'emprisonnement et la libération, au-delà même du schème de l'empiètement, voyons l'ambivalence de la demande de contours, qui en est une conséquence. Nous sommes dans une situation où les limites ont été tellement malmenées qu'elles en ont perdu toute signification. Dans *Towards Another Summer*, Grace décrit un esprit en mouvement, qui ne trouve d'appui ferme nulle part, dans lequel les formes donnent ces contours, qui sont un élément d'un monde menaçant : « Nothing was simple, known, safe, believed, identified. Boundaries were not possible, where nothing finished, shapes encircled, and there was no beginning » (*TAS*, p. 6). L'impossibilité des limites côtoie une incertitude infinie des commencements. Dans le poème « Resolution » (*PM*, p. 33), constitué d'un seul quatrain, les mots en forme de collier deviennent un cercle qui provoque la mort.

> I'll not make a string of words
> like cheap poppet beads
> to form my sentence of death
> the circle that stops my breath.

[656] « La fonction contenante de la peau, du moi et de la pensée », *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p. 29.

Le fait d'utiliser la possibilité de la langue anglaise de désigner d'un seul mot la phrase et la sentence de mort renforce encore la chaîne de causalité qui est posée entre la parole (« a string of words »), les contours (« circle ») et la mort (« stop my breath »). Nous pouvons voir en filigrane l'image du collier, associé à la séduction et à l'amour, qui n'est ici que du toc (« cheap poppet beads »).

La séparation par l'acquisition d'une forme bien définie est problématique pour Frame car elle la renvoie à son conflit fondamental, celui de l'enfant œdipienne incestée. Les obstacles semblent infranchissables : il s'agit là d'une psyché qui n'a jamais réussi à renoncer au désir œdipien à cause de son fantasme de peau commune avec la mère et le père, ce qui l'empêche d'ériger les barrières fondamentales de séparation entre elle et eux. C'est la situation qui a permis l'abus paternel, qu'il soit incestuel ou incestueux. L'expérience asilaire d'enfermement consolida l'impossibilité d'une structuration saine de la séparation en érigeant autour d'elle des murs bien réels. Autrement dit, la situation semble sans issue, puisque la constitution d'un Moi séparé et autonome doit se faire au prix de solutions inenvisageables pour la psyché framienne, à savoir le déchirement de la peau commune avec ses parents qui constitue la seule membrane de séparation entre elle et le monde. Dans cette famille incestuelle où régnait la plus grande confusion des êtres et placée sous le joug d'un père tyrannique, comment se constituer en être autonome et séparé des autres ? Comment construire des murs qui ne soient pas un enfermement ? C'est le génie de Frame, dans ses deux derniers romans, d'être arrivée à s'appuyer sur la paradoxalité de ses structures psychiques et langagières pour y parvenir.

2.3. Séparer ou unir ? La possibilité du lien

L'expérience de la possibilité du lien apparaît pour la première fois dans *Living in the Maniototo*. Roger veut faire l'expérience du réel en allant dans le désert (comme le Christ, dit Judith Dell Panny[657]). La chaleur est telle qu'il vit une expérience de dispersion de son Moi, à laquelle s'ajoute toutes les avanies provoquées par le soleil-père :

> He felt at once transparent, insubstantial, dispersed, and broken by the heat. He wanted to sob. The sun was word made world in the midst of the golden landscape where grass was steel, and thin and aged, growing beside the young punchgrass hit relentlessly by the champion sunwind, yet springing back to attention; a world where small soft-feathered crimson birds impaled themselves upon the thorns. (*LM*, p. 206)

Le soleil comme père est présent ici dans sa dimension divine, il est le mot se faisant monde (« word made world »). Le souffle divin de la Genèse (« sunwind ») souffle sans pitié

[657] *I Have What I Gave*, *op. cit.*, p. 152.

avec ce néologisme sans séparation entre « sun » et « wind ». C'est un monde dans lequel les oiseaux souffrent tant qu'ils préfèrent se suicider en allant s'empaler eux-mêmes sur les symboles phalliques de blessure (« the thorns »). Si les victimes innocentes sont toujours présentes dans les textes framiens, notons que l'herbe résiste (« steel »), l'herbe nouvelle étant même dotée d'une capacité de rendre les coups (« punchgrass »).

Roger se réfugie dans l'ombre d'un panneau de signalisation, où il est rejoint par un lièvre. On ne pourrait mieux symboliser l'effet protecteur du symbole, qui permet de s'abriter de la nocivité cruelle du soleil-père. L'ombre est réellement retournée en son contraire, devenant un symbole de protection. Notons que la proximité est elle aussi ressentie positivement.

> In the moment of closeness with the jackhare, Roger came to believe that not only was his life a gift to himself and to others, but his share of light from the sun, and the shadow the sun created from his shape were also at once his property and his gift to others. (*LM*, pp. 206-7)

Comme l'a souligné Judith Dell Panny, en prenant « I have what I gave[658] » comme titre de son ouvrage, avoir quelque chose en propre permet de le donner. L'expérience singulière de chacun provient du soleil, avec sa lumière et son ombre, et l'ombre peut être bienfaisante et protectrice pour les autres. On peut en faire don. C'est là le travail de l'artiste, de l'écrivaine, qui fait la différence, qui construit un monde vivable, refusant les conventions de la « réalité ». Si on se rapproche de la réalité (« the acceptably real »), on n'est qu'une réplique, sans originalité, on ne fait que reproduire l'image qui nous a été donnée, on ne fait que répéter des schémas appris. C'est le rêve qui permet d'acquérir sa singularité, de sortir de la reproduction du transfert.

> He knew that he was not trapped into surviving by the currency of the acceptably real. Yet why persist for a closer and closer share until one became burned like a transfer upon the vast original embroidery? (*LM*, p. 207)

Une nouvelle sensibilité à l'autre, alliée à la conscience des pouvoirs du symbole forment l'étayage de l'entreprise d'écriture de *The Carpathians*. En effet, c'est sous la forme d'une parabole, et non plus d'un récit comme dans *Faces in the Water*, que Frame parle de l'horreur de l'hôpital psychiatrique.

L'effet le plus paradoxal des murs et des séparations est qu'ils permettent le lien. Dans Kowhai Street, le jardin de Mattina comporte une séparation interne et une séparation d'avec

[658] Phrase prononcée par Turnlung dans *Daughter Buffalo*, p. 112.

les autres jardins. Souvenons-nous de la famille incestuelle, également dans *The Carpathians*, qui habitent une maison dans laquelle il y a une communication interne entre le garage et l'habitation. Cette fois-ci, au lieu des murs de béton, il s'agit de murs végétaux, mettant en scène des arbres :

> Later, Mattina looked out on the rectangular space of garden where a tall lichen encrusted orange or grapefruit tree entwined branches with two equally old lemon trees to form a hedge dense enough to almost hide the rest of the garden where tall trees lined the boundary of the next property. (*TC*, p. 21)

La continuité de l'image est assurée par le lichen, image récurrente dans l'œuvre (il recouvre souvent les tombes) et qui est associé au feu dans le titre du roman écrit par la narratrice de *Living in the Maniototo* : « Lichen Like Fire ». A l'intérieur du jardin, les arbres recouverts de lichen mêlent leurs branches pour former une haie de séparation dont la densité, la substantialité, est soulignée. Nous comprenons à présent l'importance de la haie, séparation vivante et habitée, dans laquelle ne nichent plus les poules du poème « The Place ». D'autres arbres forment une séparation avec les autres jardins. C'est précisément dans ce roman où les jardins sont bien séparés que, pour la première fois, Frame explore la possibilité des liens entre humains. Ils deviennent visibles aux yeux de la narratrice : « The people of Kowhai Street leave, in all months, their invisible mark of being, of recognition, people-mark their street […] linking themselves to the street and to each other » (*TC*, p. 16).

Retraçons l'évolution de ce schème dans l'œuvre. Il faut tout d'abord noter que nous assistons là à un très extraordinaire retour au jardin d'enfance de Frame, décrit comme paradisiaque, dont la première description regorge de séparations bien nettes : « near our parents' bedroom and beside the macrocarpa hedge, separating us from the McMurtries next door, was a summerhouse […]. The hedge on the other side of the section was holly while the back hedge between us and the bull paddock was African thorn » (*A*, pp. 32-3). La situation est idyllique (si l'on excepte les fréquentes remontées de cadavres de chats noyés dans le ruisseau) jusqu'à l'arrivée de la sexualité dans le monde enfantin, par l'entremise de l'aînée, qui « l'a fait » et dont l'arrivée des premières règles provoque une hystérie collective : « Dad's fury and fear were unforgettable. The doctor spoke sharply to Dad, saying, 'She's hysterical; she's terrified.' That night, like the night of Bruddie's illness, effected a change in our lives. » (*A*, p. 51). La séparation est claire entre le monde adulte sexualisé et celui de l'enfance et elle se vit sur le mode de la catastrophe. De plus, elle se traduit par une séparation d'avec Poppy, la meilleure amie : « I'm not allowed to play with you or speak to you ever again » (*A*, p. 51). Comme dans le poème « Overlooked », l'incestuel règne dans la maison acquise par les Frame

des années plus tard, qui montre plusieurs signes d'une absence de démarcation. Elle est envahie de débris de toute sorte, ressemblant à une inondation : « tides of last year's flow of pear tree leaves » (*A*, p. 208). Les toilettes – extérieures – n'ont pas de porte. Le désir de séparation et de contention est manifeste, et s'effectue avec des mots :

> Seeing the earth floor and the 'nowhereness' of the interior of the house, I felt depressed and lonely and I knew Willowglen would never be my home; it was too small everyone was too close to everyone else; in the front bedroom you could hear the wireless from the kitchen as if you were in the kitchen. […] My sisters and brother and I were of an age when our lives held an 'inner room' not revealed to others. […][the villains of the past] had been carefully enclosed, rendered powerless by our web of spoken words. (*A*, p. 210)

Loin de cette situation de souffrance, la possibilité du lien apparait et évolue vers l'humain. On se souvient que la protagoniste de *A State of Siege* vivait une histoire d'amour avec le paysage, et dans *The Carpathians* les plantes ne méritent plus un attachement trop grand : les Brecon avaient une plante à laquelle tous étaient attachés, et qui mourut brusquement, ce qui provoqua la douleur de toute la famille (le mot « grief » est également une nouveauté dans le dernier roman, n'étant pas utilisé dans le reste de l'oeuvre) : « bringing grief to Jake, Mattina and John Henry, who'd become linked to the plant […]. When it died, Jake said never again would he link his life to a plant » (*TC*, p. 37). Houchang Guilyardi a vu juste lorsqu'il prend la plante comme étant le meilleur exemple de victime : « Une plante, et son aptitude à s'offrir comme objet absolu. […] il est facile de lui faire subir ce que l'on veut, la faire fleurir, la couper, la massacrer, la réduire en bonsaï. […] pierre, métal… […] maitrise et impunité quasi absolue sur des objets offerts…[659] » A présent, ce sont les personnes humaines avec lesquelles un lien est désiré. Mattina se rend à Puamahara pour rencontrer les habitants : « her longing to be linked *at first hand* with the town of the memory flower» (*TC*, p. 59). Concernant sa quête, le mot « amour » est prononcé, même s'il est mis à distance : « her study was based on love, or a kind of love » (*TC*, p. 78). Le lien devient même universel : « the people she had come to know had linked her and Jake in a new kind of loving » (*TC*, p. 138). Un autre sentiment nouveau en découle, celui de la douleur empathique. Mattina en remplit ses carnets : quand, après la disparition des habitants, elle relit ses carnets, la douleur la submerge : « an awful feeling of grief that she could barely understand came over her » (*TC*, p. 156). C'est de cette douleur que naît l'indignation au sujet de l'oubli de ces personnes martyrisées et sacrifiées, utilisant à nouveau le vocabulaire de l'amour : « Who cared now? » (*TC*, p. 159).

[659] Houchang Guilyardi, *Qu'est-ce que la guérison pour la psychanalyse ?* p. 36.

Ce ressenti du lien entre les êtres humains repose sur une conception assez originale des échanges se produisant entre eux : « The penultimate Madge, being dead, has no point of view, unless (which is likely) she transmitted part of her self to the relatives who visited her or to the eighteen-year-old man (on leave from the Manuka home) who burgled her house and murdered her » (*TC*, p. 27). Nous retrouvons ici le fantasme de la peau commune. L'humanité est vue, sinon comme un organisme continu, du moins comme permettant des absorptions de psyché par contiguïté, et ce même en l'absence de sympathie, même (ou surtout ?) en cas de violence interpersonnelle. Tout contact avec un autre humain a un impact sur la psyché de chacun (qui en est abimée, voir le mot « dented »).

Grâce à la complexité de l'image des murs, nous pouvons énoncer le premier paradoxe permettant la vie, auquel Frame est arrivée, après une vie d'écrivaine passée à montrer ses blessures tout en les cachant, entre désir œdipien et traumatisme incestuel. Sur le mode framien, nous pouvons décliner ce paradoxe en plusieurs formules : les cloisons permettent la vie en commun, les séparations permettent les rencontres, les limites permettent l'illimitude de l'amour. C'est aussi ce que disent les trois vers de « Before I get into sleep with you » (*GB*, p. 79) :

> Before I get into sleep with you
> I want to have been
> Into wakefulness too.

2.4. La bivalence de la séparation pronominale

La séparation opérée par les pronoms n'est pas vue d'une façon monovalente comme désirable et constitutive d'identité. Souvent, les pronoms sont « muets » : on ne sait pas de qui il s'agit, cela pourrait être tout le monde et n'importe qui. La valeur des pronoms, surtout celle du « nous » est flottante. Le « nous » en particulier peut renvoyer à l'indissociation incestuelle et à l'inclusion bienfaisante. Le schème de la séparation est ressenti parfois comme salvateur et parfois comme douloureux, résumant ainsi une situation impossible et inextricable.

Un passage de *The Adaptable Man* dénonce le collectivisme déshumanisant des pronoms pluriels, qui deviennent des agents de l'annihilation : « When men are like flies to be exterminated, there is no refinement or distinction of 'me' and 'thee'. It is 'us' and 'all'» (*AM*, p. 78). Dans *Intensive Care*, après avoir demandé la séparation entre « I » et « you », Milly jette l'opprobre sur la séparation entre « we » et « they », annonciatrice du pire dans la troisième partie. L'inclusif « nous » n'a plus droit de cité, remplacé par le discriminatoire « eux » :

> In this way we were taught to be useful citizens, and we were taught to play, they said, in a manner fitting for the retarded, but they did not call us We they called us They. They do this and They do that, They think this and They think that, why, they knew everything about us, only they did not call us Us, they called us Them. (*IC*, p. 237)

Ce qui est déploré ici, c'est la déshumanisation effectuée par la séparation entre « them » et « us », c'est la façon de rejeter certains individus en dehors du groupe humain en utilisant un pronom qui dissocie le locuteur d'eux. La troisième partie décrit le pire de la séparation, ce « Human Delineation Act » qui donne à certains le droit de décider qui est humain et qui est animal. Milly montre l'absurde de cette entreprise en renversant la proposition quand elle se demande, voyant l'intelligence de son chat, si certains animaux allaient être classés comme « humains ».

Colin Monk lui-même utilise le pronom « they » entre guillemets pour désigner les psychologues qui œuvrent en vue de la solution finale. De plus, il décrit l'épouvante de la séparation entre les humains et la nature :

> There had to be something, 'they' said – and man himself said, in defiance of, or in agreement with 'them' – to ease the agony of the loneliness of beings separated from animals and vegetation and earth and the forces and guardians they had named Gods; existing soon in a terrifying Middle Kingdom; nothing yet to fall down in worship of; nothing to strike in revenge against; a human forest of beheaded uprooted trees still kept mysteriously in green balance by the winds blowing from eternity to eternity and nowhere to nowhere. (*IC*, p. 220)

Notons au passage l'image des arbres suppliciés, qui avait déjà été introduite par le verbe « pruning » pour désigner l'élimination des enfants « indésirables ». Une boucle se boucle si nous nous remémorons le premier poème de Naomi, dans lequel elle exprimait le même sentiment de solitude absolue :

> In the dream in the dream
> Child alone, child alone (*IC*, p.1)

Le rêve en effet ne suffit pas à conjurer le retour du cauchemar : « all dreams lead back to the nightmare garden » (*IC*, p.5). C'est ce qu'exprime Frame dans les poèmes où elle décrit les terreurs apportées par la nuit, pendant lesquelles les horreurs accumulées de sa vie (inceste, internement) venaient la tourmenter.

Nous avons vu combien les pronoms peuvent engluer dans la masse. Ils peuvent donc aussi séparer douloureusement. La séparation apportée par les pronoms « they » et « us » est désignée comme malfaisante, ce qui semble signer un échec patent du schème de la séparation sous-jacent. La grammaire framienne est donc suspendue entre deux impossibilités : il est

impossible de vivre dans l'indissociation, et il est impossible de vivre dans la dissociation déshumanisante. Comment sortir de cette impasse ?

Pour répondre partiellement à cette interrogation, tournons-nous vers le poème à la première page de *Intensive Care*. Nous y entendons la voix de l'enfant qui se voit en rêve protégée par le langage :

> In the dream in the dream
> the child played a poem
> protected by mild adjectives
> gentle verbs and the two
> pronouns teaching the
> division of earth and sky
> night and day
> object and show; and the separating
> personal eye. (*IC*, p. 1)

L'image enveloppante de la douceur créée par les adjectifs et les verbes (« mild adjectives / gentle verbs ») est accompagnée par le schème de transformation de l'opération de séparation effectuée par les deux pronoms (« I » et « you ») qui enseignent les divisions fondamentales du monde (« earth and sky / night and day ») et de l'être d'avec son apparence (« object and show »). Le deuxième élément séparateur pourrait bien être la conscience personnelle de chacun, comme dans le dernier vers du poème[660] de Victor Hugo : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn ». Ce que l'enfant demande, l'adulte l'accomplit : en écrivant, en utilisant le langage, elle opère cette séparation que le père abuseur nie. Carole Labédan est très éloquente sur le sujet :

> Moins le père se positionne en tant qu'humain, plus l'enfant en quête d'humanisation redoute d'être fou ou de le devenir en sortant du territoire délimité par son père. La sensation d'être défini par un moi groupal, c'est-à-dire d'avoir une identité fragmentée, dépendante des relations de bénéfice et d'intérêt du groupe, prend alors une importance accrue. Dans les états proches de la psychose, la sensation de fragmentation est très présente : la personne se sent possédée, sans conscience d'un point focal qui permettrait une convergence, un rassemblement du ressenti, un point de vue du sujet. C'est souvent au moment où le désir sexuel s'éveille et cherche un contact avec un autre être humain que les épisodes psychotiques se révèlent : dans ce passage de la vie où la force de la pulsion est énorme, si la possibilité de canaliser cette puissance n'est pas inscrite en l'être, il est très difficile de rester rassemblé, présent en soi-même et à l'autre[661].

Le « moi groupal » utilisé par Frame quand elle décrit son enfance dans l'autobiographie a souvent été commenté, et même parfois interprété comme un signe de bonheur enfantin. Notre

[660] Victor Hugo, La Conscience, *La Légende des siècles*, 1859.
[661] *Inceste, la réalité volée*, *op. cit.*, p. 107.

analyse est toute différente. Selon nous, on peut le comprendre non seulement comme l'expression d'une vie en bande d'enfants, mais aussi comme une conséquence de l'abus incestuel, qui tend vers l'indissocié. Ce moi groupal est introduit par l'expression « we children » (*A*, p. 33) et est réutilisé tout au long de l'enfance, englobant tour à tour ses frère et sœurs et les enfants du voisinage. Il est particulièrement présent au début du chapitre « 56 Eden Street », dans lequel il commence maints paragraphes. Ce « moi groupal » permet aussi d'expliquer la décompensation psychotique vécue par Frame au moment exact décrit par Labédan, celui où la jeune adulte essaie de se tourner vers les objets de son désir, c'est-à-dire les hommes, et en particulier le séduisant John Money, professeur à l'université. Rappelons que Frame décrit également un autre moment de psychose, lors de sa première relation sexuelle à Ibiza. Les poèmes comme « Compass » (GB, p. 126) mettant en scène un compas, symbolisant un centre et sa périphérie viennent illustrer le « point focal » que l'enfant doit trouver en elle-même. La poète, elle, préfère la distance bien mesurée :

> […] if
> you had to choose would you be
> the centre or the foot of the compass?[…]
> I think I'd rather be the wide-open measured mouth of
> the radius tasting every drop of distance.

Dans *Soi comme un autre*, Ricœur souligne le ressenti individuel du temps porté par le pronom « je », qui doit être « la conjonction entre le présent vif de l'expérience phénoménologique du temps et l'instant quelconque de l'expérience cosmologique[662]. » *The Goose Bath* ne manque pas de poèmes à la première personne dans lesquels Frame affirme l'originalité de sa vision, que ce soit par rapport aux autres poètes, comme « I visited » (*GB*, p. 38) et « I write surrounded by poets » (*GB*, p. 175), ou que ce soit dans la sécurité intrinsèque de cette vision, comme « What I Have Seen or Dreamed » (*GB*, p. 193) ou « How I Began Writing » (*GB*, p. 199).

« We » réapparait à la fin de l'œuvre, employé de façon dynamique, sous sa forme sujet et non plus passivement, sous sa forme objet (« us »). En effet, l'ambition affichée à la fin de sa vie par Frame est d'être une ces artistes qui donne l'épaisseur de l'imagination à un pays qui n'en n'a pas encore, la Nouvelle-Zélande. Elle s'inscrit dans un mouvement et s'inclut dans un groupe : « we're only now beginning to look closely at the place we're living in » (*TC*, p. 111). L'utilisation de « we » qui englobe d'autres créateurs et groupes ethniques qu'elle-même est

[662] Paul Ricœur, *Soi comme un autre*, pp. 69-70.

nouvelle : avant *The Carpathians*, on peut par exemple compter sur les doigts des mains les mentions des Maoris dans l'œuvre de Frame.

Le langage framien présente donc des cicatrices aux endroits des lésions, en particulier au niveau de toutes les séparations intéressant la démarcation entre les êtres, mais aussi entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire. Le traumatisme induit l'inévitabilité de l'ambivalence. Les difficultés identitaires induites par les attaques répétées sur le Moi laissent des traces dans les pronoms, qui « choisissent leur camp » pour ainsi dire, entre « amis » et « ennemis ». Cependant, nous voyons que tous les marqueurs de séparation, que ce soient les images ou les structures verbales, possèdent une la capacité de se régénérer, de se réinventer, pour évoluer vers une guérison, vers un « nous » positif qui semblait improbable.

2.5. Le paradoxe de la (dé)négation[663], comment affirmer en niant

La (dé)négation a été repérée par Freud dans sa clinique. Il en souligne l'intérêt pour le patient : « Un contenu de représentation ou de pensée refoulé peut donc pénétrer jusqu'à la conscience à la condition de se faire nier[664]. » Il rattache cette fonction à celle du jugement, et à l'opposition entre ce que l'on considère comme bon et que l'on intègre, et ce que l'on considère comme mauvais et qu'on rejette à l'extérieur de soi :

> Le juger est le développement ultérieur, approprié à une fin, de l'inclusion dans le moi ou de l'expulsion hors du moi qui, originellement se produisaient selon le principe de plaisir. Sa polarité semble correspondre à la relation d'opposition des deux groupes de pulsions dont nous avons fait l'hypothèse. L'affirmation – comme substitut de l'unification – appartient à l'Éros, la négation – successeur de l'expulsion – à la pulsion de destruction[665].

Freud nous dit que l'affirmation est du côté de la liaison, de l'amour, et la négation du côté de la déliaison, du refus, de l'expulsion. L'amour étant chez Frame une force de destruction, il lui fallait trouver un moyen d'affirmer en niant. C'est ce qu'accomplit la dénégation, qui a en plus la vertu de dire l'indicible. En effet, Lacan indique que la dénégation est une forme d'aveu[666]. Il pense que le plus important pour s'en convaincre n'est pas « la conviction qu'elle entraîne », mais « le matériel qui viendra à surgir à sa suite[667]. »

Dans les textes de Frame, la (dé)négation est utilisée pour pouvoir dire ce qui ne serait pas possible de dire autrement, en levant le refoulement et à ce titre elle peut être considérée

---

[663] Nous utilisons la graphie proposée par Laplanche et Pontalis, pour unifier les traductions des deux termes allemands, Verneinung et Verleugnung, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 113.
[664] Sigmund Freud, « La négation », p. 167.
[665] *Ibid.*, p.170.
[666] « La direction de la cure », *Écrits*, *op. cit.*, p. 595.
[667] *Ibid*.

comme un schème de transformation du monde. Dans *The Adaptable Man*, Greta répète l'expression « It is not unknown » plusieurs fois, comme pour se dédouaner : « It is not unknown. The double negative gave her a feeling of security, as if the fact itself could thus be canceled » (*AM*, p. 89). Elle se réfugie dans la puissance magique d'un langage ressenti comme performatif, capable d'effacer ce qui a eu lieu. Et pourtant, en existant, l'annulation contenue par la négation annule l'effacement de la parole. Elle fait exister en creux ce qui est nié.

Chronologiquement, la première (dé)négation de l'abus sexuel se trouve dans *Faces in the Water*. À son arrivée à l'hôpital psychiatrique, un homme aux cheveux blonds lui dit qu'une certaine « Mrs Hogg » (« porc ») l'y aidera. C'est une truie, qui a un trou dans la gorge dont s'échappe un liquide blanc : « the stream of cream that flows from the hole in her throat » (*FW*, p. 6). Selon la technique de la (dé)négation, cela est nié tout de suite après : « there has never been a stream of cream that flows from the hole in my throat » (*FW*, p. 6). Le passage de la truie à la narratrice les identifie l'une à l'autre, dégradant et insultant la narratrice. Ce qu'elle nie, ce liquide blanc dans sa gorge, évoque la présence de sperme dans la gorge. Dans ce cas, la mutité serait bel et bien un symptôme hystérique. À son départ de l'hôpital psychiatrique, en « liberté surveillée » (« on probation »), la question est posée directement à Istina : « Have you ever been raped? He asked. I told him no » (*FW*, p. 48). Ces deux lignes arrivent sans crier gare, sans explication ni commentaire. Remarquons l'absence de guillemets, faisant de la dénégation comme un bloc sur lequel l'observateur n'a aucune prise.

Vera, la mère, nie sa part de culpabilité dans *Scented Gardens for the Blind*. Dans *Intensive Care*, la seule fois où le viol d'une enfant est évoqué, c'est pour le nier. Judith Dell Panny a fort bien repéré le renversement opéré par la victime : « Naomi characteristically speaks in riddles or with an irony that reverses the truth. She declares what did *not* happen, but this may be exactly what *did* happen[668]. » Et c'est bien ainsi qu'il faut lire la très surprenante interrogation de la page 107 : « why wasn't I raped as a child? » Naomi ne peut s'exprimer que par antiphrases, et le décryptage en est aisé et effrayant :

> Why wasn't I raped as a child? Why didn't you and mother beat me? Why were not Pearl and I brought up in poverty, forced to walk barefoot through the snow, to witness distressing scenes between parents who never loved each other and took no pains to conceal it, why wasn't I subjected to little cruelties that I could describe in detail? (*IC*, p. 107)

[668] *I Have what I Gave*, *op. cit.*, p 111.

Comme le dit très bien Judith Dell Panny, « she does indeed describe subtle cruelties in such detail as to affirm what is being denied[669]. » Toute la fable du père bienveillant qui suit est donc à lire ainsi, ce qui en fait une description si ironique qu'elle en devient pathétique.

Daughter Buffalo exprime une avancée, du déni au demi-aveu. Selon la technique du « stream of consciousness », Edelman proteste de son amour pour sa chienne Sally en niant l'avoir violentée sexuellement : « I did everything to her, except make love. I even removed her ovaries. I tampered with her. That's the word. Tampered. Made corrupting changes » (*DB*, p. 141). Notons que l'effet négatif opéré sur la victime est une corruption (« corrupting »), ce qui évoque la corruption d'une personne innocente par un adulte. Turnlung le questionne : « 'You never made love to her?' », ce à quoi Edelman répond : « One does have fantasies, at times, of penetrating, not always in the habitual places'» (*DB*, p. 141). Ce dernier point pourrait laisser ouverte l'hypothèse d'un inceste non consommé par voie vaginale. Souvenons-nous également du désir de Malfred dans *A State of Siege*, de « boucher les trous » d'une malade. Turnlung dit directement que ses dénégations sont des mensonges : « my Daughter Buffalo called, Dad are you ever coming to / me again?/ I was firm. Never, never […] / But I lied » (*DB*, p. 123). Il salue au passage la « chirurgie » de la psychiatrie. Il veut protéger sa fille-bufflonne de la connaissance du mal : « the new knowledge forced unthinkingly upon her might require excision by psychiatry » (*DB*, p. 137).

En tout état de cause, on peut se demander si le schème de transformation du réel que représente la (dé)négation peut être considéré comme efficace. Transformer ce qui a eu lieu en le niant c'est à la fois lui donner une existence verbale, mais également l'anéantir symboliquement. Nous le savions d'emblée : Frame n'a jamais pu dire la vérité de son Œdipe et de son traumatisme incestuel autrement que d'une façon détournée.

La fin de *Living in the Maniototo*, comme celle de *The Carpathians*, nie la réalité de ce qui vient d'être raconté. La protagoniste du premier roman visite une ville et ne trouve pas les endroits où sont censés habiter les gens qu'elle a longuement décrits. Dans le deuxième, le personnage de l'écrivain nous révèle qu'il a tout inventé : il est le fils des personnes dont il parle, qui sont morts quand il était enfant. On peut dire alors que ces histoires sont à la fois fausses, inventées, et qu'elles existent, puisqu'elles ont été écrites. Nous retrouvons ici la dualité toujours mise en scène chez Frame de la coexistence de la construction mentale et des référents dans la réalité, qui peuvent ne pas exister. Nous pouvons rapprocher cette « irréalité

[669] *Ibid.*, p. 114.

de la réalité » de l'écriture comme réalité, de ce que nous dit Paul Ricœur, qui conclut son chapitre sur la réalité de la métaphore en citant « un conteur populaire » : « aixo era y no era[670] ». Frame rejoint ainsi la « vérité narrative » ricœurienne.

3. Les paradoxes de l'écriture

Nous abordons là une véritable idiosyncrasie framienne. Au lieu de s'effondrer sous le poids du non-sens et de l'absurde, l'écrivaine fait une force des structures paradoxales occasionnées par son traumatisme. Elle s'en sert pour bâtir une œuvre reposant sur une architecture nouvelle, dont les structures mêmes s'appuient sur la paradoxalité de ses propres structures psychiques, façonnées par son expérience d'enfant œdipienne incestée. À sa suite, nous progressons de paradoxe en paradoxe, en commençant par le concept d'union des contraires, illustré par l'oxymore, qui est à la fois figure de l'incestuel, mais également de son dépassement. Dans ses deux derniers romans, Frame affirme que c'est l'écriture elle-même qui lui permet de vivre. Nous pensons que cette propriété tient au fait que l'écriture est en elle-même un schème de transformation.

3.1. L'amour-dévoration, paradigme paradoxal de la création

Zoe, l'héroïne de *The Edge of the Alphabet*, est enfermée dans une situation sans issue. Pensant l'amour comme une fusion, elle se heurte à son impossibilité, à cause des contours de l'autre, qui sont ressentis comme portant une armure sans défaut, sans points faibles par lesquels on pourrait pénétrer : « My first kiss has made me see things this way. I never saw people like this before. How completely they are welded, without seams; and goat bells are ringing wickedly in their eyes! » (*EA*, p. 115). On dirait que les autres la narguent, que leur regard se moque de son désir. Le code qui est implanté en elle ne comprend l'amour que comme invasion et fusion. La confrontation à des autres aux contours lisses et sans point d'entrée signe l'impossibilité de l'amour pour un personnage qui ne connaît que l'amour-fusion, l'amour-dévoration, l'amour-phagocytation, ce qui est le paradigme incestueux de l'amour.

Dans *Daughter Buffalo*, c'est par un poème que Turnlung exprime le lien « privilégié » entre un père et sa fille, qui la conduit à sa dévoration :

> a daughter, they used to say, is often the apple of her father's
> eye.
> Meaning, her father finds her desirable and rosy-ripe enough

[670] « Ceci fut et ne fut point ».

> to eat. (*DB*, p. 172-3)

Rappelons la scène dans *The Rainbirds*, quand toute la famille mange des œufs. Godfrey dédaigne le sien car une peau s'est formée dessus, en disant qu'il est bon à donner aux volailles. Il est content que Teena comprenne l'ironie de la situation : « Fancy feeding eggs to the fowls that laid them! » (*TR*, p. 138). En s'adressant à sa fille, Beatrice objecte que cette pratique pourrait les encourager à manger leurs œufs, ou leurs petits, « not because they disliked them – oh no, Teena! – but because they acquired a taste for them » (*TR*, p. 138). En revanche, dans le poème « The Place » (*PM*, p. 11), la poète affirme, par la disparition du lieu où se trouvaient les poules, que leur exploitation a cessé :

> The place where the floured hens
> sat laying their breakfast eggs,
> frying their bacon-coloured combs in the sun
> is gone.

C'est dans les appositions que nous lisons le destin alimentaire de ces poules. Tout d'abord, nous les voyons « enfarinées », comme des blancs de volaille que l'on met à cuire. Leurs œufs sont bien sûr consommés au petit-déjeuner, complété par le « bacon » que le rouge de leur crête évoque. Le feu sous la poêle à frire est le soleil. Mais cet endroit, et donc la dévoration, n'existe plus.

La dévoration des victimes est évoquée très subtilement dans *Intensive Care*. À la fin du roman, les corps des victimes sont envoyés dans un lieu appelé « Taeri Plains » (phonétiquement proche de « teary »), et quelques pages plus tard, les bourreaux sirotent un cocktail, mixture de douleur et de douceur : « from the new Taeri factories, blood and rose syrup » (*IC*, p. 338).

C'est l'être humain en général qui ne peut s'empêcher de dévorer ce qu'il aime. Dans une page d'une grande virtuosité, Frame décrit les ravages que produit l'avidité humaine et le désir d'incorporer l'autre en soi :

> The marks on the edges of Russell's stamps are not perforations at all; they are Russell's teeth marks; […] the holes in cabbages are not made by garden pests named in the chart – Maplestone's Chart – but by Greta herself; the scar on Alwyn's chest is not the result of an arrow shot in a childhood game in Sherwood forest, but of a savage attack by Jenny. (*AM*, p. 77)

Aisley, lui, dévore les paysages qu'il arpente avec tant de plaisir. Il utilise la dévoration, qui est « the first means a human being uses to get rid of, and thus to more securely possess,

what he hates and loves » (*AM*, p. 77). Tout est dit : l'ambivalence de l'amour, la haine suscitée par le désir, et l'annihilation de l'objet du désir pour se débarrasser du désir lui-même.

L'ingestion est du côté de la mort. Elle représente le stade ultime du schème du brouillage des frontières par l'incorporation de l'autre que constitue la dévoration incestuelle ou incestueuse. Dans *Intensive Care*, il n'est pas étonnant que la dévoration soit une image du désir physique, ce qui renvoie au sentiment de l'enfant œdipienne incestée. Quand Tom voit Ciss pour la première fois, il est fasciné par sa bouche : « her mouth was big. When she opened it, he had a pleasantly dreamy sensation of being swallowed into softness » (*IC*, p. 2). Il est tout aussi logique que la mère, dont le corps ne lui appartient plus, soit aussi vouée à la dévoration : « The mother said […] Brick wall eat me and was eaten » (*IC*, p. 2). Par un sourire, le père et la fille scellent alors leur alliance œdipienne. L'on se souvient de l'image d'Eleanor mangée par les deux petits singes pendus à ses seins. C'est aussi le mot « swallowed » qui est utilisé pour décrire la production de l'Homme Reconstruit, Sandy, dans *Intensive Care*. Le stade ultime est atteint quand, après la cimenterie transformée en immense appareil digérant le sable, ce sont les ordinateurs qui mangent les êtres humains : « you and I and everybody else have been fed into [the computer], meals and meals of people » (*IC*, p. 253). Par deux fois, l'être humain se rebelle et l'élément toxique ingéré est rejeté, faisant le chemin à l'envers, passant de l'intérieur à l'extérieur : Pearl et son vomi (« as if she were having a conversation with her own vomit » (*IC*, p. 99)), et les fumées des bûchers qui donnent la nausée à Colin Monk (*IC*, p. 334).

L'ingestion / absorption est le schème d'enveloppe ultime, qui exprime le retour fantasmé dans le ventre maternel. Il est omniprésent dans une longue séquence fantasmatique de *Intensive Care*. Tom Livingston tue sa femme par noyade, il la pousse dans un bassin et maintient sa tête sous l'eau : « […] the smooth lightly sand-starred surface closed over her. » (*IC*, p. 46). Tom s'empare ensuite des sandwichs que sa femme lui a apportés et les dévore : « Hungrily, he began to eat, sitting there on the edge of the slurry pool » (*IC*, p. 46). Un collègue passe et il y a un gros plan cinématographique sur les dents des deux hommes : « Howard smiled with his new false teeth with the acrylic resin gums. Tom smiled back, showing his ordinary human teeth » (*IC*, p. 46). Le premier ne s'émeut guère du meurtre, qu'il traite comme l'éviction très naturelle d'une créature nuisible, en exposant à nouveau l'intérieur de sa bouche : « 'That's got rid of her, hasn't it?' Howard called, opening his mouth again in a flashing laugh » (*IC*, p. 46). La surface du bassin est totalement lisse, l'absorption est complète : « He looked once more at the surface of the slurry pool. No sign, not a ripple, not even an arm raised for help. Nothing » (*IC*, p. 46). Tom jette ensuite le papier d'emballage des sandwichs dans le bassin, ce qui fait

réagir la direction, qui lui rappelle que ceux-ci doivent être jetés dans des poubelles prévues à cet effet : le corps humain est traité avec moins d'égards que les détritus et le meurtre d'une femme passe inaperçu, contrairement au crime de jeter des déchets dans un bassin. Sans qu'il y ait la moindre séparation avec ce qui vient de se passer, Tom continue son fantasme d'avoir épousé son amour de jeunesse, censée l'attendre chez eux, avec un rappel des seins nourriciers : « her used breasts enticing like familiar breakfast bowls » (*IC*, p. 47). Sa femme fantasmatique sert le repas : « Ciss smiled and dished out food, mountain on mountain of food. His appetite seemed without end » (*IC*, p. 48). Dans son esprit, l'amour est un processus d'absorption de l'autre, qui finit par faire partie de lui : « Ciss Everest whom I loved and married, to be with me, a part of me » (*IC*, p. 49). Au matin, lui et sa fille May se racontent leurs rêves, dans lesquels l'ingestion dévoile sa létalité. Tom a rêvé d'un bal qui se déroule dans une plantation de pins (endroit qui rappelle le petit bois où Myrtle « l'a fait » dans l'autobiographie). La nourriture a un aspect dangereux et abject : « I saw that the only food was heaps of long rusty nails which a few dancers were eating hungrily, while the drink was nothing but glasses of drainwater and urine which the dancers drank thirstily » (*IC*, p. 50). Il prend l'un de ces clous et l'enfonce dans le cœur de la plus jolie danseuse. Le rêve de sa fille repose également sur le schème de l'absorption et déploie toute la symbolique incestueuse framienne. Dans son rêve, elle vit sous terre, comme ingérée par elle. Une communication interne, qui lui vient de ses os, la pousse à sortir de ce ventre maternel (le temps y est mesuré en battements de cœur) pour aller voir le soleil. La terre est recouverte d'une fourrure paradoxale (« coarse », « soft »). Sa main attrape une pierre ronde qui se transforme et apporte de la chaleur et perd ses aspérités : « As my hand warmed against it it grew warmer and smoother » (*IC*, p. 52). Le sentiment qui s'abat alors sur elle est celui d'un monde sans limites : « And then I felt lonely. As far as I could make out there were no walls to the earth. It seemed to be going on and on without curtains as we know them or clay mountains, and there was no sign of a roof » (*IC*, p. 52). Elle redescend sous terre avec la pierre tout en sachant pertinemment que ce n'est pas le soleil, écrasée par la tristesse de savoir que la connaissance (charnelle[671]) est annihilation : « the daylight is a heaviness that will crush you to death, and nothingness » (*IC*, p. 53).

L'image de la surface lisse d'un lac est reprise à la fin du roman pour exprimer l'horreur absolue d'une vision d'annihilation totale dans un paragraphe qui diffracte l'image d'immobilité mortifère :

[671] Voir *A State of Siege*, l'effraction de la lumière signifiant entre autres l'effraction de la connaissance charnelle.

> The skimming words and images that need leave no footprints: one might never have been there but one had spoken; and the black water lay undisturbed beneath the ice; and not a blade of grass quivered or a dead leaf whispered; a race of words had lived and died and left no relic of their civilization. (*IC*, p. 337)

Le corps disparait (« one might never have been there ») mais la véritable disparition se produit quand les mots et les images se volatilisent sans laisser de trace (« no footprints »), quand il n'y a personne pour briser la pellicule de glace qui recouvre les eaux dormantes de l'esprit éteint. Rappelons-nous le mouvement de franchissement de la surface du présent pour aller repêcher le passé qui a lieu dans *The Carpathians* avec la fleur de la mémoire : « Had she reached through the surface of the day to retrieve a sample of a distant time in a distant place? » (*TC*, p. 80). La pellicule est mince et lisse, et ne donne aucune indication des profondeurs qu'elle recèle.

Après avoir tant œuvré à se construire soi-même, à construire une vie et une vision de la mort, l'être humain doit renoncer à tout. Il ne reste rien, même pas la pensée framienne d'avoir ensemencé la génération future. Il n'y a que les flammes de l'annihilation, dans un présent[672] éventré (« the present had split »), laissant jaillir le passé. Mais qu'importe : « the death they craved was life itself disguised as its most convenient mask » (*IC*, p. 228). Carole Labédan émet l'idée que pour une âme réconciliée avec la vie, la mort n'est qu'une transformation[673] : « Les morts […] sont ressentis comme des 'autres' à la fois proches (par la parenté généalogique) et lointains (par leur séjour dans un niveau différent de réalité). […] Du point de vue de l'âme, rien ne nous sépare des défunts si ce n'est le fait d'avoir un corps ![674] » Le roman se clôt sur le renversement ultime, par la mise en scène des « déchets » de l'humanité qui deviennent les nouveaux dirigeants : « the deformed, the insane, the defective, the outcasts, the unhappy have become the new elite » (*IC*, p. 342). C'est l'ultime pied de nez d'une autrice ayant au cours de sa vie, plusieurs fois traversé les frontières de l'équilibre mental, dans un sens et dans l'autre et ayant été en butte à l'opprobre social.

Une transformation est-elle possible ? Dans le poème « Tadpole », à la p. 39 de *The Pocket Mirror*, Frame montre comment, de la même façon que May (qui sort de la terre-mère), le têtard échappe à la mort en sortant de la mare-mère (« the escape from death in dark birth-circle of water »), pour tenter d'échapper à une autre dévoration, celle des prédateurs autour de

[672] Une indication de l'époque où se déroule ce futur dystopique est donnée p. 339 : « Old King Charles », c'est-à-dire une cinquantaine d'années après la publication, la vieillesse du Prince de Galles devenu roi pouvant être située approximativement autour des années 2020 ou 30.
[673] La perruque de Ciss Everest s'appelle une « transformation ».
[674] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 135.

lui : « By frog I have escaped the indrawn teeth of black eel, / the long room of duck's mouth ». Comme pour May, l'incursion dans la vie et la lumière n'est pas une réussite pour lui. Cependant, on peut remarquer que tous ces dangers sont évités et le têtard devient grenouille, même si sa transformation le coupe de lui-même, dans une sorte de clivage : « But I, being soon frog only how shall I explain / myself to myself / […] the blackout into croaking light my only plan? ».

Dans cette image, le schème de l'ingestion, qui est un schème d'enveloppe, se complète par celui de la digestion, qui est un schème de transformation. Et c'est dans l'écriture que cette transformation s'accomplit. La disparition ultime de l'écrivain semble être le but recherché par l'écriture : « A writer, like a solitary carpenter bee, will hold scraps from the manifold and then proceed to gnaw obsessively, constructing a long gallery, nesting her very existence within her food. The eater vanishes. The characters in the long gallery emerge » (*LM*, p. 146). On peut lire ce passage non comme une disparition totale de l'écrivaine, mais comme une autre transformation : l'écrivaine disparait et à la place apparaissent les personnages, qui sont donc créés à partir d'elle et du réel (le « multiple »). L'écrivaine-insecte (comme le psychanalyste) a absorbé, « mangé » le réel et, l'ayant digéré, disparait en laissant la place aux personnages. Remarquons le renversement du signifiant « insecte », anagramme d'inceste : il est à présent celui qui dévore.

S'il est vrai que les personnages apparaissent, nous ne pensons pas que la psyché de Frame disparaisse pour autant de son texte. Mais si cette disparition est la mort physique de l'écrivaine, c'est ainsi qu'elle peut devenir l'humus dont se nourriront les écrivains des générations suivantes, grandissant comme de jeunes pousses sur les couches constituées par leurs aînés : « the layers of the long dead and the recently dead are a fertile growing place for new shoots and buds » (*A*, p. 496). Le processus de transmission est un processus d'ingestion : « those who will follow nourished by this generation's layers of the dead » (*A*, p. 496).

Comment le schème de transformation de la digestion se traduit-il dans l'écriture ? *Living in the Maniototo* contient un manifeste de l'écrivaine. Frame parle de ce qui pour elle n'est pas de la littérature, mais simplement de l'imitation, écrite par des gens qui ne savent pas que pour écrire, il faut atteindre l'endroit terrible de la perte absolue (« the terrible point of loss »). Elle craint de partager le sort de Tommy, l'artiste qui a disparu par « désinfection ». Le poème se termine par une note de satisfaction, ce qui est assez rare dans l'œuvre de Frame pour être souligné :

The hungry cat goes out in the grey morning.
Sentences are the smallest bedrooms.
Sit. sleep. love.
Eat and write at the table.

O how all those absent are brought by force to mind,
dissected, picked over
for a stray share to put
on the table's empty page and plate.

The fed cat
Sleeps on the mat. (*LM*, pp. 74-75)

Partons de la « matière première » de l'écriture. Elle est constituée des gens autour de l'écrivain, qui sont sa nourriture. Nous retrouvons l'image de la table, qui a donné son titre à l'autobiographie de Frame, dont nous comprenons à présent que la fonction est de permettre de disséquer et « manger » les absents qui hantent l'esprit de l'écrivaine. Sous les apparences d'une comptine enfantine, les phrases sont des chambres à coucher où l'on rêve et où l'on aime, le chat n'est plus affamé, il est satisfait et digère ses proies en dormant. Autre fait significatif, le psychisme de l'autrice s'identifie au prédateur. Celle qui écrit conjure ainsi l'action d'annihilation s'exerçant sur le créateur, en devenant celle qui chasse et qui ingère.

Ayant exploré les paradoxes inhérents aux processus d'écriture et de symbolisation, voyons les moyens que se donne Frame pour opérer le renversement qui permet la vie. Les deux métaphores qu'elle emploie appartiennent à des champs de conscience opposés, du plus humble au plus grandiose, du plus proche au plus lointain. Il s'agit d'une part de faire le ménage, et d'autre part d'accepter la « Gravity Star ».

3.2. Oublier ou se souvenir ?

Nous pouvons progresser dans notre compréhension de certains phénomènes présents dans les textes framiens en prenant connaissance de ce que disent van der Kolk et van der Hart sur les processus mnésiques traumatiques qui donnent l'impression aux victimes de vivre deux existences parallèles, en simultané :

> Many traumatized persons experience long periods of time in which they live, as it were, in two different worlds; the realm of the trauma and the realm of their current, ordinary life. Very often, it is impossible to bridge these worlds. This is most eloquently described by L.L. Langer (1991) in his study of oral testimonies by Holocaust survivors who never succeeded in bridging their existence in the death camps and their lives before and after. ' It can … never be joined to the world he inhabits now. This suggests a permanent duality, not exactly a split or a doubling but a parallel existence. He switches from one to the other without synchronization because he is reporting not a sequence but a *simultaneity*'. This simultaneity is related to the fact that the traumatic experience / memory is, in a sense, timeless. It is not

> transformed into a story, placed in time, with a beginning, a middle and an end (which is characteristic for narrative memory). If it can be told at all, it is still a (re)experience[675].

Cette séparation en deux « domaines » (« realms ») est centrale dans la façon dont Frame décrit le processus de l'écriture, qui lui fait faire la navette entre le monde de la réalité quotidienne et le monde parallèle de « Mirror City », dans lequel nous voyons le lieu de l'inconscient. Et précisément, c'est l'écriture qui « fait le pont » entre les deux mondes. Rappelons combien est exigeant le travail dans « Mirror City » : « Writing a novel is not merely going on a shopping expedition across the border to an unreal land: it is hours and years spent in the factories, the streets, the cathedrals of the imagination, learning the unique functioning of Mirror City, its skies and space, its own planetary system. » (*A*, p. 485). C'est donc bien en écrivant que Frame fait le travail de transformer la fixité du souvenir traumatique en une histoire « placée dans le temps », remettant en mouvement le temps gelé dans une succession narrative dynamique. Remarquons qu'il ne s'agit pas d'une narration de l'événement traumatique en lui-même, comme pour les survivants de la Shoah : dans les narrations framiennes, l'inceste est nulle part, puisqu'il est inexistant dans l'autobiographie, et partout, par les phénomènes de déplacement que nous avons décrits. Cela ne rend pas le processus de l'écriture plus facile, comme Frame le dit dans ces deux vers de « I Visited » (*GB*, p. 38) , oscillant à nouveau entre deux pôles inhabitables :

> It was time to write. Now or never. The now unbearable,
> The never a complete denial of memory.

On voit qu'en faisant ou non le choix d'écrire, Frame est prise en tenaille entre le présent insupportable de l'écriture et le refus d'écrire qui serait un effacement de la mémoire, synonyme de trahison.

Le poème « Hilda » (*GB*, p. 40) donne une image frappante des processus mnésiques traumatiques :

> Hilda had a squinted heart
> stared with uncombed locks of vision
> upon a fire that none put out,
> that no one saw. It was the sun,
>
> the raw left-over from creation,
> the ragged spare half-yard of light
> by gypsy of amnesia sewn
> to canvas pitched in paddock of night.

[675] « The intrusive past », dans *Trauma*, *op. cit.*, pp. 176-7.

La vision de ce cœur-loucheur (« squinted heart ») se rapproche de celle du miroir de poche, qui révèle des striations de lumière (« uncombed locks of vision ») invisibles aux autres (« that no one saw »). Son écran intérieur (« canvas » peut désigner une tente ou un écran), érigé dans l'enclos de la nuit (« pitched in paddock of night »), ce qui désigne les rêves, garde encore confusément le non-souvenir nomade (« gypsy of amnesia ») de celui qui l'a mise dans cet état, le soleil père. Remarquons la confusion entretenue entre les notions de « soleil » et de « lumière », qui confondent le père et le psychiatre par une apposition. En effet, cette vision troublée coexiste avec un autre souvenir rémanent. Le champ lexical est celui du tissu. Apposé au père, il reste un métrage de tissu déchiré (« the ragged spare half yard of light »), une lumière, une vérité cousue (« sewn ») sur l'écran de la psyché. Mais des « pompiers » à la retraite, probablement des psychiatres, étonnamment accompagnés de leurs familles, continuent leur travail dans la chambre obscurcie de sa psyché :

> But the retired firemen, their wives and sons
> still grind their bones in bedrooms dark
> to try to flint the quenched visions
> of Hilda with her squinted heart.

La transformation très inhabituelle de « flint » en verbe nous fait remonter le temps dans l'autre sens, jusqu'aux cavernes, les « chambres à coucher » de ce temps-là. Le souvenir du psychiatre (« retired ») continue à pulvériser les morts (« still grind their bones »), essayant de donner de la force (« flint ») aux visions évanescentes et troublées de Hilda, dont l'écrasement est signifié par l'onomatopée en « K » (« quenched », « squinted »).

« Had Man No Memory » (*PM*, p. 83) est un poème, qui appelle de ses vœux un monde dans lequel la perte de la mémoire apporterait l'apaisement par l'abolition des frontières entre l'amour et la haine :

> Had man no memory:
> a city without walls
> no toll to pay
> no promise to keep.
> Sleeping, dreaming a safety
> waking an honesty;
> day devoid of dimness
> night of trickery.
>
> In home and street
> the warm bread, the cold stone,
> the burning, the chill simplicity
> of love and hate made one
> without boundary

had man no memory.

Le poème explore l'hypothèse d'une vie sans mémoire, ce qui supprimerait les murs autour de la ville. Le passé et sa dette (« no toll to pay »), tout comme le futur (« no promise to keep ») seraient abolis, n'auraient plus de prise sur le présent. Remarquons que le poème ne comporte pas de verbes conjugués, ce qui renforce l'atemporalité de cette hypothèse. Il semblerait donc que c'est la situation d'interdépendance psychique (la dette, l'obligation) qui construise des murs entre les personnes. Sans mémoire, l'état de sommeil et de veille se vivraient pareillement dans la sécurité, se débarrassant du traumatisme, qui se vit le jour dans le brouillard (« day devoid of dimness ») et la nuit dans la trahison (« night devoid of trickery »). L'amour et la haine ne feraient plus qu'un, dans la fusion des contraires (« the burning, the chill simplicity / of love and hate made one »).

Vingt ans plus tard, *The Carpathians* (1988) nous montre l'évolution de l'écrivaine. Il n'est plus question d'une atemporalité proche de la mort, mais de renouveau. Pour effectuer ce renouveau, le rôle de la mémoire est essentiel : « if they are to change, to resurrect as new, they must remain within the memory flower » (*TC*, p. 151), « when all the other threads are broken, either through necessity or carelessness or ignorance of use, your remembering will renew the thread » (*TC*, p. 167). Freud[676] énonce le paradoxe : « le malade souffre de réminiscences » et, en même temps, « la guérison est liée à la remémoration ». Cependant, nous pouvons interroger l'importance de la mémoire pour l'écrivaine en reprenant le terme de Freud[677], de « viscosité de la libido » chez elle. Comme le résume Guy Dana : « Si les objets du passé auxquels nous sommes si attachés ne périssaient pas, la libido ne serait jamais libre et pour le sujet il n'existerait jamais rien de nouveau. La disparition des objets est nécessaire afin que la libido libérée en investisse d'autres, en invente d'autres, pourrait-on dire[678]. » Une œuvre passée à réexaminer sans fin la même constellation familiale, en utilisant les mêmes symboles montre un désir œdipien obsessionnel non assouvi, cryogénisé en quelque sorte par le traumatisme. On peut peut-être voir dans le fait que *The Carpathians* soit le dernier roman de Frame, que ce

[676] Sigmund. Freud, « Constructions dans l'analyse » : « une analyse correctement menée le convainc de la vérité de la construction, ce qui du point de vue thérapeutique a le même effet qu'un souvenir retrouvé ».
[677] « L'analyse finie et l'analyse infinie », *op. cit.* : les analysants qui « ne peuvent pas se résoudre à se détacher d'un objet d'un investissement de libido » donnent à l'analyste l'impression de sculpter de la pierre dure. « Le type opposé, chez qui la libido parait être particulièrement mobile » sont comme de « l'argile molle », donnent l'impression « d'écrire dans l'eau », p. 43.
[678] Guy Dana, « Post infusion, quelle guérison après la traversée analytique », dans *Qu'est-ce que la guérison pour la psychanalyse ?*, sous la direction de Houchang Guilyardi, p. 83.

désir-là s'éteignit enfin, aux rivages de la soixantaine, par un processus de guérison généré par le texte.

Car Jake voit les fleurs nouvelles dans le verger :

> The blossoms had survived one more year. The acres of rows of glorious white and pink were no more no less a plan of time and space recorded by memory, the Housekeeper of Ancient Springtime, and reinforced by human memory using words spoken and written language. (*TC*, p. 195)

Frame se définit donc de façon ultime comme « the Housekeeper of Ancient Springtime », qui noue trois métaphores, le « nettoyage » périodique (Freud préconise que les analystes devraient refaire une tranche d'analyse tous les cinq ans), la mémoire (les événements fondateurs de l'enfance et de la jeunesse) et le perpétuel recommencement de la vie. Il est frappant de constater que Cyrulnik expose la même conception du récit comme trahissant forcément le réel, tout en expliquant que se constituer un récit, c'est comme faire le ménage :

> Tout récit est donc une bienfaisante trahison du réel, car le réel est fou. Si nous pouvions tout percevoir, nous serions confus, bombardés d'informations insensées, impossibles à associer. […] C'est pourquoi nous faisons le ménage, nous agençons des morceaux de réel pour en faire une fiction qui plante dans notre monde intime une image cohérente et oriente notre chemin de vie[679].

La différence entre Cyrulnik et Frame, c'est que pour le premier, « le réel est fou », c'est à dire qu'il n'a pas de sens, alors que pour la seconde, il est une contrainte, contrainte que les autres veulent lui faire accepter à toute force (« acceptably reality »). On peut se demander qui sont les plus fous dans l'affaire, les gens adhérant à la réalité conventionnelle ou les artistes qui la transforment.

En effet, l'écriture repose sur un schème de transformation par lequel le réel est transformé en texte, transformation dont Frame explicite les modalités qui lui sont propres. Elle conçoit le travail de l'écrivaine comme étant un travail de rangement, de placement des choses là où elles doivent être, comme dans la maison de poupée décrite à la fin de l'autobiographie. Dans *The Carpathians*, elle explicite le travail de la mémoire, qui accomplit un labeur de bonne ménagère. L'écriture, qui était durant toute sa carrière l'instrument de la triangulation se réduit à être une sorte de balai dans les mains de cette ménagère qui trie, ordonne, élimine, met en valeur. Les derniers mots de *The Carpathians*, et donc de l'œuvre publiée du vivant de Frame, son « dernier mot » en quelque sorte, sont une affirmation non modalisée :

[679] Boris Cyrulnik, *La nuit, j'écrirai des soleils*, p. 159.

> What exists, though, is the memory of events known and imagined, and the use of words to continue the memory through centuries, despite or with the Gravity Star to a future when Today, our Now, will be known as our past has been known as Ancient Springtime, while we, who treasure the Memory Flower, are the Housekeepers of Ancient Springtime[680]. (*TC*, p. 196)

Dans *The Carpathians*, la meilleure ménagère de toutes, c'est la femme qui vit une relation incestuelle avec son mari. Elle reçoit le prénom de « Renée », ce qui nous indique qu'une renaissance est possible. La façon dont elle s'y prend est la suivante, et nous pouvons imaginer que Frame se décrit elle-même : « to discern the true pattern of herself, she was forced to brush away, springclean the clutter of events and people, her feelings and the feelings of others, and begin again » (*TC*, p. 53). Le processus du ménage de printemps (terme qui sous-entend la périodicité) désigne à la fois le processus de renouveau qui se produit dans la psyché de l'enfant inces-tuée et le processus de l'écriture qui revitalise le langage, et crée du nouveau, par un travail d'ordonnancement en grande partie inconscient. Lacan utilisait la même métaphore ménagère pour indiquer qu'il s'évertuait à « éponger, à nettoyer tout ce sens pour faire valoir le réel, le noyau de réel[681].» Ayant renoncé à un rôle de démiurge, celui que s'attribue Joyce dans *Finnegan's Wake*[682], Frame se voit comme une modeste employée de maison, se contentant de la nettoyer périodiquement de ses scories. Elle est dans cette modestie bien plus proche de la position de Lacan sur la fin de la cure, qui rappelle celle de Freud et qui s'exprime par des formules comme « c'est bien assez » ou « la guérison vient de surcroît ».

Il nous reste à examiner l'articulation entre oubli et pardon. Il nous semble très fécond de confronter la pensée de Frame avec celle de Vladimir Jankélévitch, qui a consacré une grande partie de sa réflexion à la question des vertus et du pardon en particulier. Commençons par ce qu'il nomme les « simili-pardons » : « l'usure par le temps, l'excuse intellective, la liquidation,

---

[680] Si l'expression « Housekeeper » vient de Frame, comme elle l'a expliqué dans une interview (Marion McLeod, « Janet Frame in Reality Mode », interview publiée dans le *New Zealand Listener* le 24 septembre 1988, (*JFHOW*, p. 25), celle de « Ancient Springtime » vient de Rilke, dans *Vergers* :

Nom clair qui cache le printemps antique
tout aussi plein que transparent,
et qui dans ses syllabes symétriques
redouble tout et devient abondant.

[681] Jacques Lacan, « Les non-dupes errent ».

[682] Philippe Sollers : « Qu'est-ce qu'on entend là pour la première fois ? La flexibilité ; l'audace ; la multiplicité des rôles, du grave à l'aigu, du chuchoté au presque crié ; la parodie ; la stupéfaction renouvelée que ce soit aussi merveilleux et bête, l'histoire humaine ; l'émotion délicate ; l'imitation du soupir et du soupir du soupir ; la tombée de la nuit et l'écoulement des eaux et du temps ; la ténacité de la vie et la fatigue de la mort ; le grondement des fleuves et le roulement des cailloux de leurs fonds ; le vent dans les feuilles ; le gémissement d'envie enfantin ; la lubricité folle et contenue ; le maniérisme féminin… Flip ! Flep ! Flap ! Flop ! […] Le récitatif de Finnegans Wake lu par Joyce [est] une clef du monde futur. », « Comme si le vieil Homère… », *Le Nouvel Observateur*, 6 février 1982.

qui est ‘passage à la limite’ peuvent tenir lieu de pardon, c’est à dire font office de pardon[683]. » Le philosophe nous dit que ces « pardons apocryphes » mettent tout de même fin à une situation « critique, tendue, anormale[684] » et permettent dès lors de dénouer le nœud de la rancune.

Concernant l’« usure par le temps », nous constatons la convergence des deux pensées. Frame, tout en vivant dans sa chair les tourments de la mémoire, décide finalement de l’honorer sous la forme de la « Memory Flower » dans la « Note préliminaire » de *The Carpathians*. Pour Jankélévitch non plus, l’oubli, qu’il appelle « le pardon temporel » n’est pas une solution, car ce pardon fait l’impasse sur la puissance volitive. Dans l’oubli, c’est le temps qui décide à la place du sujet, qui efface l’offense à sa place. De plus, et ce point, comme nous le savons, n’est pas négligeable pour le psychisme framien, il est une force de séparation : chaque minute qui passe sépare le sujet du moment de la commission des faits, de sa collision avec l’autre, alors que le pardon cherche le rapport personnel, ce que nous pourrions nommer une rencontre. La question de l’oubli est résumée par Jake, à la fin de *The Carpathians*. Il se rend au Manuka Home, où une jeune femme en blouse blanche lui affirme que toutes les catastrophes sont oubliées, et ce, avec une rapidité confondante : « How quickly everything settles, is forgotten! » (*TC*, p. 190). Dans sa bouche, malgré la mention d’une grand-mère, on entend directement la voix de Frame à travers ses images idiosyncrasiques. Elle déplore tout d’abord l’oubli du naufrage du Wahine[685]. Elle fait ensuite une remarque grinçante sur le fait que quelques jours après le Déluge et l’arche de Noé, il s’était probablement trouvé des gens pour s’interroger : « Which flood? I don’t remember a flood » (*TC*, p. 190). Enfin, la jeune femme ironise sur le renversement des valeurs dû à l’oubli : « And they’re even naming a street after a general who killed our boys in the Second World War, or so Granny tells me, but what do I care. I don’t remember the war because I wasn’t even born then! » (*TC*, p. 190). C’est alors que Jake intervient et fait une distinction fondamentale entre le pardon (possible) et l’oubli (refusé) : « ‘Those things are not forgotten,’ Jake said harshly. ‘Forgiven, maybe but not forgotten.’ » (*TC*, p. 190). On voit que l’accent est sur la mémoire, qui ne peut rien cependant contre le temps-voleur de souvenirs. Il semblerait bien que Frame ici parle d’un simili-pardon, qui permet le « vivre-ensemble », tout en conservant la mémoire, parfois faussée, de ce qui fut.

[683] Vladimir Jankélévitch, *Le pardon*, p. 13.
[684] *Ibid*.
[685] Le Wahine était un ferry faisant la navette entre l’île du nord et l’île du sud, qui sombra en 1968 (donc 20 ans avant la parution de *The Carpathians*, exactement l’âge de la jeune fille) avec 734 personnes à bord, dont 53 moururent.

3.3. La « Gravity Star », la proximité à travers la distance

L'union des contraires, déjà désiré dans « Had Man No Memory » est un concept fort ancien. Il remonte à Platon[686], et inspirera en particulier Nicolas de Cues. En 1440, dans son traité *La Docte Ignorance*, ce dernier développe l'idée de *coincidentia oppositorum*. Dans cette pensée mystique, l'union des contraires est ce qui permet à la pensée de dépasser le stade logique et rationnel ; elle est le seul moyen de rejoindre la vérité divine. Pour Jakob Böhme (1575-1624), la gnose ne constitue pas une connaissance rationnelle produite par l'activité de notre entendement. Au contraire, elle est reçue d'en haut et nourrit notre imagination qui seule peut approcher ce qui surpasse infiniment notre raison.

Cues et Böhme sont cités par Jung dans *Ma Vie*, ouvrage dans lequel le psychanalyste réfléchit à la complémentarité des contraires d'une façon qui possède des similarités frappantes avec celle de Frame dans *The Carpathians*, même s'il faut tenir compte de son emploi du mot « Dieu[687] », inexistant chez Frame. Concernant l'origine des bouleversements qui leur sont contemporains, Jung, comme Frame, commence par évoquer les avancées de la science auxquelles il assiste, pour ensuite les considérer comme secondes par rapport aux bouleversements concomitants de l'âme humaine : « On est convaincu que nous sommes à un tournant important des âges, mais on pense que ce tournant est suscité par la fission ou la fusion de l'atome, ou par les fusées interplanétaires. On demeure aveugle, comme d'habitude, à ce qui, en même temps, se déroule dans l'âme humaine[688]. » C'est exactement le piège dans lequel Frame ne tombe pas. Elle voit parfaitement l'inversion des contraires que la science inflige à la psyché humaine, car la raison et l'irrationnel échangent leurs places : « the ferment of discoveries in space, of old and new stars, of moon walks and space weapons and satellites could overthrow reason into unreason and unreason into reason » (*TC*, p. 102). Comme Jung, Frame se focalise sur l'âme humaine. Il lui semble qu'elle est presque intemporelle : « the rediscovery of the old truth that human beings everywhere had not travelled very far from the heath in *Macbeth* » (*TC*, p. 102).

[686] Platon y fait notamment allusion dans ses dialogues *Des Lois* et dans le *Théétète*, lorsqu'il écrit « Ces premiers éléments (le feu, l'eau, la terre et l'air) emportés au hasard par la force propre à chacun d'eux, s'étant rencontrés, se sont arrangés ensemble conformément à leur nature, le chaud avec le froid, le sec avec l'humide, le mou avec le dur, et tout ce que le hasard a forcément mêlé ensemble par l'union des contraires ».
[687] « L'image de Dieu est, psychologiquement parlant, une illustration et une manifestation des tréfonds de l'âme » Carl Gustav Jung, *Ma Vie*, *op. cit.*, p. 524.
[688] *Ibid*., p. 524.

Pour Jung « l'imagination se libère du simple plan de l'objet et tente d'esquisser l'image d'une entité invisible existant derrière les apparences[689]. » Pour lui, c'est l'équivocité du langage qui est la racine de l'équivocité de toute chose :

> Le Verbe nous arrive ; nous le subissons, car nous sommes exposés à une profonde insécurité : avec Dieu en tant que complexio oppositorum – union des contraires – « toutes les choses sont possibles » dans le sens le plus plein de l'expression, c'est-à-dire vérité et erreur, bien et mal. Le mythe est peut-être équivoque comme l'oracle de Delphes ou comme un rêve[690].

Pour Frame, le schème de transformation ultime est celui de l'union des contraires, qui lui permet d'arriver à une synthèse des motions contradictoires de sa psyché, d'apaiser le champ de bataille sur lequel s'affrontent les forces de l'incestualité contre les forces de l'individuation. Le renversement framien ultime s'incarne dans la « Gravity Star », qui inverse tout en son contraire, comme nous le lisons dans *The Carpathians* :

> The coincidence of the rediscovery of the legend of the Memory Flower and the discovery of what I have called the Gravity Star, tended to make both memory and point of view (removed, overturned by the Gravity Star) the characters and the scene now of celebration, now of battle. (*TC*, Note hors pagination)

C'est le sens de la « Gravity Star » : le même événement peut être vu, interprété, de deux façons diamétralement opposées, selon le point de vue, selon la subjectivité qui voit cet événement. Frame nous dit ici tout simplement qu'après avoir bataillé toute sa vie pour se forger *son* point de vue, de zoomer pour ainsi dire sur *son* point de vue, elle est capable de reprendre de la distance, et de le considérer non comme une vérité absolue, mais comme *un* point de vue parmi tous les autres, auquel il peut être diamétralement opposé. C'est ce qui est symbolisé par l'image très parlante d'un homme qui voit les Carpates dans son jardin en regardant à travers des jumelles, vision rejetée au loin quand le personnage repose son instrument optique, et donc abandonne le prisme de sa subjectivité.

Éric Calamote rappelle que « dans les expériences traumatiques, tout est relatif, aucun point de vue n'a de sens à lui seul, ce relativisme devient absolu. Plus encore qu'ailleurs, il n'y a aucune vérité si on ne prend pas un point de vue, « un angle sous lequel cette vérité est possible[691]. » Il s'appuie sur ce que dit Gilles Deleuze : « ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation[692]. »

---

[689] *Ma vie*, *op. cit.*, p. 527.
[690] *Ibid*., p. 535.
[691] *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles*, *op. cit.*, p. 110.
[692] Gilles Deleuze, *Le Pli*, p. 27.

Jung donne une « solution », qui rejoint celle de Frame. Pour lui, l'unité des contraires à laquelle aspire Frame s'opère dans l'analyse, grâce au symbole, qui veut précisément dire « réunifier » en grec (« sumbolein ») :

> Dans la mesure où le traitement analytique rend l'« ombre » consciente, il crée une faille et une tension entre les contraires, qui, à leur tour, cherchent à s'équilibrer en une unité. Ce sont des symboles qui opéreront la liaison. […] La solution naissant de la confrontation et de la lutte des contraires est le plus souvent constituée par un mélange inextricable de données conscientes et inconscientes, et c'est pourquoi on peut la dire un « symbole » (une pièce de monnaie coupée en deux dont les moitiés s'encastrent exactement). Cette solution représente le résultat de la coopération du conscient et de l'inconscient[693].

La pensée du psychanalyste et de l'écrivaine se répondent exactement. Le nouveau langage que Frame appelle de ses vœux dans *The Carpathians* est celui qu'elle crée et invente après le tournant psychique qu'a constitué son analyse, un langage hautement symbolique, qui exprime l'indicible vécu par sa psyché. Elle illustre ainsi la théorie exposée par Jung. Ils donnent tous les deux le symbole comme « solution » à la tension des contraires. Au-delà du travail de mise en scène de sa constellation familiale, qui lui permit de retravailler les images fondamentales de sa vie, Frame tint constamment en éveil dans sa prose les symboles qu'elle crée dans sa poésie. Une fois identifiés (l'arbre, le soleil…), nous pouvons les suivre avec une confiance totale, ils sont totalement fiables, en partant de la première œuvre post analyse, et jusqu'à *The Carpathians*, le dernier roman, qui représente son dernier mot, sa dernière évolution. Ils donnent une image diachronique fidèle de sa psyché, de la souffrance à l'apaisement. Pour Jung, comme pour Frame, l'apaisement passe par la mise en forme grâce au symbole du sens que l'on donne à la vie :

> Le mythe doit laisser s'exprimer la complexio oppositorum – la complémentarité des contraires – philosophique d'un Nicolas de Cuse et l'ambivalence morale que l'on rencontre chez Jacob Boehme. […]. Les contraires, « du fait de leur nature », peuvent s'unifier grâce au symbole de telle manière qu'ils ne tendent plus à se disperser ni à se combattre, mais au contraire à se compléter réciproquement et à donner à la vie une forme pleine de sens[694].

Une autre importante ressemblance entre la pensée de Jung et celle de Frame concerne le changement d'échelle opéré souvent par cette dernière. Elle duplique comme avec un pantographe la souffrance individuelle et la met à l'échelle du monde. Jung a sa propre explication de ce changement d'échelle, en faisant le chemin inverse de celui de Frame. Il parait possible de considérer que cette explication sous-tend l'œuvre de l'écrivaine : « Car notre

[693] *Ma Vie, op. cit.*, p. 525-6.
[694] *Ibid.*, p. 530.

psyché est structurée à l'image de la structure du monde et ce qui se passe en grand se passe aussi dans la dimension la plus infime et la plus subjective de l'âme[695]. »

Dans son dernier roman, Frame nous livre sa façon insigne d'être un être humain, une façon paradoxale qui n'appartient qu'à elle, trouvant son expression singulière dans l'épanouissement d'un oxymore qui dit que, pour elle, la proximité se trouve dans la distance. L'oxymore à son tour devient le symbole de tout le message de Frame, car c'est dans l'unité des contraires que se trouve la semence du langage nouveau, le langage symbolique, né dans la poésie, qui ne condamnera pas d'avance à l'annihilation les « sans-parole » et qui donnera une voix permettant d'exprimer la souffrance indicible de l'inceste. De plus, l'oxymore en ce qu'il est le symbole de l'impossible, peut être considéré comme la figure dans laquelle est inscrite la structure œdipienne elle-même. Qu'est-ce que le symbole sinon ce dans quoi peut se manifester un sujet autre que le moi, un sujet désirant à son insu ? En renversant le sens de l'oxymore figure de l'inceste en figure de la création, Frame s'appuie sur ses structures psychiques pour créer du nouveau dans un espace qui semblait définitivement barré.

3.4. L'oxymore, figure de l'inceste

Selon Racamier, la paradoxalité est une caractéristique de l'incestualité. découlant de structures oppositionnelles collées ensemble. Il souligne l'effet d'inextricabilité du nœud incestuel :

> Ce qui est ici paradoxal, ce n'est pas le fait de cette combinaison [entre la mort et la vie], c'est qu'elle soit ficelée de sorte que toute perspective en est abolie. […] Autre propriété paradoxale : celle d'une forteresse imprenable et comme ceinte de murailles, qui cependant pratique le principe inverse de « l'illimitude » des êtres […]. N'y a-t-il pas quelque chose d'affolant, parce que foncièrement paradoxal dans cette façon d'exploiter la différence des sexes tout en niant celle des êtres ? Tel est bien l'un des paradoxes centraux de l'incestualité[696].

Sur le plan des schèmes linguistiques, Boris Cyrulnik considère l'oxymore comme étant l'image associée aux conséquences de l'inceste, dont la dissociation est une manifestation. Dans la droite ligne du titre de son concept princeps, Cyrulnik désigne l'oxymore comme figure canonique de la résilience :

> L'oxymore fait apparaitre le contraste de celui qui, recevant un grand coup, s'y adapte en se clivant. La partie de la personne qui a reçu le coup se gangrène et se nécrose, tandis qu'une autre mieux protégée, encore saine mais plus secrète, rassemble avec l'énergie du

[695] *Ibid.*, p. 526.
[696] *L'inceste et l'incestuel*, *op. cit.*, pp. 64-65.

> désespoir tout ce qui peut encore donner un peu de bonheur et de sens à vivre. La gangrène et la beauté, le fumier et la fleur se trouvent ainsi associés lors de l'adaptation au fracas[697].

La petite fille qui sera incestée dans *La porte du fond* de Christiane Rochefort apprend à la fois qu'elle n'a pas été désirée et que pourtant son père se déclare heureux de son existence, et apprend de ce fait la signification du mot « paradoxe ». Elle le reprend immédiatement à son compte : « – Je suis un paradoxe ! m'écriai-je, ravie. C'est un mot que je n'oublierai pas. J'en aurai beaucoup l'usage[698]. » Elle en fait la démonstration un peu plus loin : « Mort, il commande encore, et libre j'obéis[699]. »

Dans *Mona Minim*, les oxymores sont très sophistiqués : « the sun hitting her over the head with its strong yellow smell that had white streaks like snow, and a wet touch on one side and a burning touch on the other with the smell of danger blowing in a vapor between » (*IC*, p. 17). Il est vrai que Frame tente de démythifier les relations sexuelles dans l'esprit des enfants, en leur montrant leur paradoxalité : ce que les petites filles attendent comme le couronnement de leur vie ne leur apporte qu'une succession de grossesses et un enchaînement à leur biologie reproductrice. Frame généralise le paradoxe de l'inceste à toutes les relations sexuelles.

Dans l'expression poétique de Frame, l'oxymore apparait assez rarement sous sa forme de trope. On cherche en vain des oxymores dans sa poésie, qui est basée essentiellement sur la ressemblance inhérente à la métaphore, que ce soit visuellement (« the swollen moon-yolk », dans « New Year », (*PM*, p. 39)) ou phonétiquement (« what gilt, what guilt », dans « Leith Street », (*PM*, p. 9)). En revanche, nous pouvons remarquer que des oxymores accompagnent les pères incestueux, dans la fiction, comme par exemple Tom Livingstone dans *The Rainbirds*, dont le nom en lui-même est une alliance paradoxale de l'animé et de l'inanimé. C'est d'ailleurs le roman où l'on trouve d'autres personnifications (« A pet motor-mower » (*RB*, p.78)). Quand Tom rentre en Nouvelle Zélande, il y retrouve « the brilliant black and white night sky » (*RB*, p. 31). Les personnifications peuvent également se comprendre comme un effacement de limites : « robber thistles, highwaymen spiders » (*PM*, p. 84), « Beds of grass are beginning / to get the architect's idea » (*PM*, p. 6). En effet, la personnification implique un continuum fluide entre le monde végétal et le monde humain, sans délimitations.

Dans *A State of Siege*, à partir de l'opposition entre les deux images de père, se bâtit une métaphore filée reposant sur l'oxymore central de l'Œdipe, amour / haine. Suivons la façon

[697] *La nuit, j'écrirai des soleils*, *op. cit.*, p. 22.
[698] *La porte du fond*, *op. cit.*, p. 45.
[699] *Ibid*., p. 121.

fluide dont Frame joue avec les mots, en utilisant les éléments identiques et reliés de la chaine de montagne, de la colonne vertébrale du collier. Malfred pense aux Alpes, lieu des exploits de son père (alpiniste qui a donné son nom à plusieurs pics néo-zélandais) :

> I think I could take the Southern Alps, described as 'a mountain chain' – a chain of stones, of snow, of rock – described as 'the backbone' of the South Island – a backbone of stones – I think that I could thread the peaks together as if they were the spiral shells from the broken string of beads and wear them forever, like pearls – though whose disease, my treasure – about my throat. (*SS*, p. 192)

À partir d'un épisode biographique raconté dans l'autobiographie et dans un poème, le collier de perles est associé par Frame à la séduction. Elle travaillait dans un hôtel à Christchurch et ses collègues (qui n'ont pas de noms, qui forment un groupe indifférencié) ont tenté de lui faire acquérir un collier de perles pour aller danser, ce qui provoque en elle un profond malaise. Malfred part ici de l'image des montagnes, porteuses du signe de la chaîne associé à ceux de la dureté et du froid (« a chain of stones, of snow, of rock »). Elle remarque ensuite leur ressemblance avec une colonne vertébrale, partie du corps qui tient l'être humain debout, sans laquelle il s'écroulerait. Puis, elle fait une hypothèse, ouvrant le champ des possibles (« I think that I could ») et imagine que ces montagnes pourraient être des perles qu'elle enfilerait ensemble pour former un collier, qu'elle pourrait porter pour toujours (« forever »). Cet adverbe est un absolu temporel qui semble promettre des noces éternelles entre la fille et le père. Le plus énigmatique, et pourtant évocateur, concerne l'incise : « though whose disease, my treasure ». Cet énoncé agrammatical est un oxymore, figure de l'impossible, qui juxtapose la maladie (une névrose ?) et le trésor (le désir œdipien le plus précieux ?). Dans ce cas, la maladie, l'Œdipe, devient trésor, ce qui est l'oxymore figurant l'inceste. Il n'y a pas de verbe, comme pour signifier que ce n'est pas un processus, mais une consubstantialité. C'est la juxtaposition qui sert de lien, au lecteur d'imaginer de quelle nature il peut être. En fin de compte, Malfred peut porter sa maladie d'amour fièrement comme un collier autour du cou représentant son désir amoureux : le collier imaginé comme les montagnes qui sont la gloire du père représente leur indissoluble lien.

Le vortex tourmentant l'enfant œdipienne plongée dans un climat incestuel dans lequel ce qui est présenté comme de l'amour est en fait de la haine, dans lequel la chaleur apportée par le foyer est en fait le froid de la mort, entraine une incapacité structurelle à se connaitre soi et le monde, puisque tout est mouvant, tout est changé en son contraire. La pensée devient impossible puisque les structures de base ne sont pas constituées. Il est difficile de comprendre que la terre tourne, puisqu'on fait l'expérience de son apparente immobilité. De la même façon,

l'enfant inces-tuée met du temps à sortir de la gangue de l'incestuel et à trouver une terre suffisamment ferme sous ses pieds.

La question du lien entre opposés est cruciale. La plupart du temps, Frame laisse le lecteur décider de sa nature, comme dans « An Orange » (*GB*, p. 173) : « sweet and it stings ». Remarquons la conjonction de coordination « and » qui juxtapose les opposés, en en faisant deux concepts qui d'une certaine façon ne se touchent pas, n'ont pas de lien sémantique l'un avec l'autre hormis leur proximité sur la page. Mais dans le même poème, la fourmi (posée sut la tablette de la fenêtre comme le psychiatre) crie à l'aide, sans ponctuation, mais avec des majuscules : « Help Help ». Paradoxe suprême, l'aide va venir de la structure même de la paradoxalité, l'oxymore, figure de l'inceste mais également du renversement et de l'union des contraires.

3.5. L'oxymore, paradoxale figure de la création

En y regardant de plus près, ce paradoxe s'explique. Frame appelle de ses vœux une transformation en profondeur du langage, qui ne serait plus celui de l'imposture mais qui renverserait les catégories établies. Sauf que, comme le fait remarquer Freud par sa métaphore du cristal[700], les choses ne se cassent qu'en suivant leur structure interne. Si on jette un cristal au sol, il se brise selon les lignes de clivage en des morceaux dont la délimitation, bien qu'invisible, était cependant déterminée à l'avance par une structure préexistante. Frame, en voulant briser le magnétisme du langage, retrouve ses propres structures internes, constituées par l'incestualité qu'elle veut abolir. Ce sont les structures de l'impossible, c'est-à-dire de l'oxymore, dont l'emblème est la « Gravity Star ».

> A Gravity Star that destroyed the concept of nearness and distance as opposites, setting them side by side and thus overturning all thought. […] How did one know, how did one form the image of self and world if the possible were now the impossible, if distance were nearness; length were breadth, heavy were light, cold were hot and light were dark? (*TC*, p. 101)

Nous voyons à quel point le recours aux propriétés d'inversion de la « Gravity Star » est lié à un trajet de vie personnel quand Frame écrit, passant d'une façon fluide du pronom complément au pronom sujet : « How far away you have been, and now your death is near; I hold in my hand the most distant star; the dead of yesterday dine with me at my table » (*TC*, p. 14). Qui parle, et à qui ? La mention de la table, qui a donné son titre à l'autobiographie, ancre fermement la problématique de la distance dans la psyché même de l'écrivaine, qui s'adresse à elle-même. Notons également qu'une « inversion » est une « version », une des multiples

[700] Sigmund Freud, *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*.

versions de son histoire racontée par Frame. Il semble en fin de compte logique que toutes ces versions aboutissent au schème de l'inversion, sinon de la conversion.

Nous trouvons dans *Living in the Maniototo* une description du processus de création qui jaillit de l'inconscient pour créer une nouvelle dimension paradoxale :

> Those creatures and worlds that we know only in sleep and dream and mythology – of yesterday and of today – the magical technology – are emerging in usual reality in the new dimension of living and dying. And when the unreal has been accepted and made real, new realities will present themselves, forces which become gentlenesses, gentlenesses which become forces (*LM*, pp. 34-5)

En effet, fondamentalement, dans l'univers framien, le schème de transformation de la création repose sur la structure de l'oxymore :

> The Gravity Star irons all displayed meaning into nothingness, obliterates the significant signs and print of the alphabets of all language, leaves a smooth language of nothingness and also of possible impossibility for a new world to walk on, making new footprints, or talk of making with new tongue-prints. (*TC*, p. 57)

Au début de la création, il y a d'abord un processus d'annihilation qui conduit à un état de « rien », de vide, qui est celui ressenti par la victime de l'inceste, niée dans son existence même. C'est alors que s'ouvre la possibilité du « nouveau », d'un impensé qui ne soit pas un impensable, et d'une langue nouvelle. Puisque le monde est menteur, puisque le langage ostensible (« displayed meaning ») est trompeur et que les mots disent le contraire de ce qu'ils sont censés dire, il faut inventer un nouveau langage, dont la structure de base est un oxymore (« the impossible possible »), figure qui contient intrinsèquement un sens et son contraire. Notons que ce nouveau langage crée une topographie (« a new world to walk on »), une surface lisse sur laquelle peuvent s'imprimer des actions qui sont comme des empreintes de pas (« new footprints ») et que la parole a une capacité d'empreinte identique aux actions : « talk of making with new tongue-prints ».

La difficulté à créer son propre langage à partir de celui qui a été donné est réelle. Eve Ensler a une conscience aigüe de la difficulté à créer sa propre « version » de son père incesteur, avec les mots qu'il lui a transmis. Elle écrit un livre où elle s'adresse à elle-même une lettre de son père dans laquelle il lui demande pardon. Mais n'est-elle pas en train de parler le langage du père, c'est-à-dire de donner sa version à lui des événements ?

> Am I writing in a language I never spoke or understood which you have created inside both of our minds to bridge the gaps, the failures to connect? Maybe I'm writing as I truly am, as

> you have freed me by your witness. Or I'm not writing this at all, but simply being used as a vehicle to fulfil your own need and version of things[701].

Dans *The Carpathians*, le père, Jake, nourrit son fils en lui lisant des histoires, lui donnant une becquée de mots. Il faut donc dépasser cette difficulté. Pour Frame, c'est l'oxymore, par son emblème de la « Gravity Star », qui permet la reconstruction de sa réalité dans la fiction. On a le sentiment qu'ayant été victime des fantasmes de ses parents, elle tourne les tables contre eux, selon l'expression anglaise, transfigurant la fleur de la mémoire :

> […] use the persistence of memory to uncover the story, and perhaps rebuild, in fiction, the individual residents of the street, not to say, deifying the novelist, that the street vanished to reappear only in fiction but to hope that future artists […] would forever ensure new versions of Puamahara, with the Gravity Star, the light of unreasonable reason, shining on the petals of the Memory Flower. (*TC*, p. 151)

Frame refuse la déification du romancier, que sa fiction soit la seule vérité et prend la précaution de l'hypothèse (« perhaps »). Rappelons que l'omniscience divine était déjà récusée dans un roman précédent : « I cannot smooth away an easy resemblance between shadow on lungs and shadows on souls by trowelling with a God-cement … » (*AM*, p. 215). Il ne s'agit pour elle que de produire des « versions » de ce qui arrive dans le monde, et de ce qui lui est arrivé, grâce aux propriétés de retournement de l'oxymore (« unreasonable reason »). Elle s'extrait de la difficulté de créer une version alternative de son père en en créant plusieurs, tout au long de son œuvre. Notons tout de même que Frame utilise le pronom personnel défini « the » pour « story » et non pas la forme impersonnelle « a » qui laisserait davantage de place aux autres histoires possibles. Frame précise que ce phénomène de retournement, qui a l'apparence du chaos, a toujours été l'apanage des poètes :

> Poets who live in unimaginable reality have always known of the Gravity Star. […] Ordinary perceptions are denied, overturned, the mind is thrust into a channel of the formerly unknowable, because then unimaginable. […] In a time of discoveries that overturn unquestioned beliefs, then, in small pockets of the everyday world, an inexplicable chaos may reign. (*TC*, p. 12)

Notons l'importance pour Frame des « petites poches de réalité », ces endroits qui, de la poche du psychiatre contenant la mite-tigre à la poche contenant le miroir qui révèle les striures de lumière, sont des petites cavités proches d'une matrice donnant la vie, même si cette zone de retournement est aussi une zone de chaos. L'arrivée de la Gravity Star signale le début d'une nouvelle ère, celle de l'abolition des catégories spatiales et temporelles acceptées jusqu'à présent, provoquant un séisme dans le langage :

[701] Eve Ensler, *The Apology*, p. 1.

> The prospect of the sudden annihilation of the usual perception of distance and closeness, the bursting of the iron bands that once made rigid the container of knowledge, the trickling away of the perception of time and space. […] near and far, then and now, here and there, the homely words of the language of space and time appear useless, heaps of rubble. (*TC*, p. 14)

Frame suit ici les théories sur la relativité, formule qui apparaît en 1900 chez le mathématicien et physicien français Henri Poincaré dans un article, « La théorie de Lorentz et le principe de l'action et de la réaction », dans lequel il développe certains principes de déformation de l'espace-temps, formule qui sera reprise par Albert Einstein en 1905. Cette fonction signifie qu'une particule de masse *m* isolée et au repos dans un référentiel possède, du fait de cette masse, une énergie *E* appelée énergie de masse, dont la valeur est donnée par le produit de *m* par le carré de la vitesse de la lumière. Ce que Frame retient des découvertes de la physique moderne et ce qui la fascine, c'est la possibilité de l'existence d'une union des opposés, comme lorsqu'on annihile la matière par collision avec de l'antimatière, ce qui est la base de la fission nucléaire.

Avec le concept de « connaissance », elle étend l'effet de la « Gravity Star » à l'ensemble des catégories de la pensée : « the knowing that included but was not dependent on the Memory Flower or the Gravity Star; that by itself could banish distance, nearness, weight, lightness, up, down, today, yesterday, tomorrow … » (*TC*, p. 86). Qu'est-ce que cette « connaissance » qui inclut la mémoire et le renversement mais n'en n'est pas dépendante ? Il s'agit peut-être de la conviction, chèrement acquise au terme d'un long parcours narratif, symbolique et structurel, de posséder la qualité d'être humain, un être non réductible à sa biologie ni aux pressions de l'extérieur et détenteur d'une éthique. Labédan parle d'un désir dépassant l'enveloppe physique de nos corps. Les écrivains qui ont abordé l'inceste, d'Apollodore à Charles Perrault, disent que les êtres humains sont « dotés de quelque chose de plus qu'un temps de vie limité dans un sac de peau. Tous semblent donner crédit à l'idée que nous sommes reliés par des enjeux universels et intemporels ; une éthique[702]. »

3.6. L'oxymore, renaissance psychique

Le génie de Frame consiste dans l'exploit suivant : elle utilise sa structure profonde d'enfant œdipienne incestée pour en faire la structure de sa renaissance psychique, renaissance qui s'exprime par la façon dont le lien est envisagé dans *The Carpathians*. À Puamahara,

[702] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 143.

Mattina est une personne changée, ce qui nous semble refléter ce qui s'est opéré dans l'autrice elle-même :

> Although she was used to delving into abstractions, she had seldom been so concerned for weeks at a time, or so intent in her obsession with her neighbours. Her visit to Puamahara, unlike her visits to other regions of the world had become a crusade founded on love – for a person, a people, a cause. Like the Gravity Star, she had achieved closeness through distance. (*TC*, p. 131-2)

Le fait pour Frame d'utiliser le mot « amour » sans dérision, rejet ou douleur, ce qui est purement et simplement la première fois dans toute son œuvre, est bien un signe de guérison spirituelle. Nous considérons cela comme une immense victoire psychique sur les forces haineuses de l'incestualité. Et cet amour s'exerce envers des personnes en chair et en os, qui ne sont plus des abstractions. Le psychisme opère ici un décentrement salutaire, déplaçant le centre de gravité d'elle-même à l'autre, avec ou sans majuscule (que ce soit une personne, un peuple ou une cause), qui enfin, ne rerésente plus une menace.

Finalement, la profession de foi de Frame concernant la distance se trouve dans un oxymore très discret, qui résume sa position d'être humain et d'écrivaine : « she had achieved closeness through distance ». Voilà la singularité de Frame, qui est symbolisée par la « Gravity Star », qui change tout en son contraire. Loin de la tentation de la simplification, Frame revendique son appartenance à l'humanité avec des modalités qui lui sont propres. C'est grâce à la distance qu'elle atteint la proximité, comme dans sa relation avec Bill Brown, dont elle ne fut jamais plus proche que par lettres[703], et dont la rencontre dans la réalité se solda par un échec amoureux. Ce n'est ni par le contact direct de la communication verbale, ni par le contact des épidermes que Frame entend rencontrer ses semblables, c'est par l'oxymore de l'écriture.

Il s'agit de soutenir les paradoxes, de vivre dans un monde où coexistent les points de vue (de ceux qui en ont un), ce qui est symbolisé par la « Gravity Star », qui décolle les mots les uns des autres, détruit ce qui semble aller de soi, et remet en question les concepts fondamentaux de l'existence terrestre. Ce processus s'opère dans la psyché, dans laquelle la grande ménagère qu'est la mémoire présente toujours les mêmes plats, mais assaisonnés différemment. La vérité est une sorte de décor lointain, qui existe mais sert en quelque sorte de toile de fond à nos existences, ce que Frame exprime par un terme géographique, « the hinterland » : « [we are] fed by the spark, at times by the fire of the recognition of the hinterland of truth » (*TC*, p.51). La connaissance ici est une reconnaissance, reconnaissance de ce

[703] *From Jay to Bee, op. cit.*

sentiment fondamental de se sentir pleinement humain. Remarquons que cette reconnaissance se fait à la lueur d'un feu, image masculine devenue image de la création littéraire. Rimbaud ne voyait-il pas le poète comme le « voleur de feu » ? Cependant, le complexe d'Œdipe est toujours virulent et il donne de la voix à l'insu de celle qui a passé sa vie à l'explorer sous toutes les coutures ou béances de son vécu. Il est là, toujours aussi mordant, dans le désir même d'une langue singulière du sujet, puisque ce désir est celui d'une langue disant le ressenti de l'être avant le langage, désir qui signe le désir de fusion œdipien. Il a été congédié et il semble s'en être allé par la grande porte, mais le voilà qui revient par la fenêtre, ou pourrait-on dire par une conduite enterrée ou à ras du sol, pour reprendre l'image du pipeline freudien mentionné dans l'autobiographie[704].

Il se produit dans les entrailles de la terre un processus silencieux, invisible, qui couve comme le feu sous la glace (les volcans et les éruptions volcaniques sont mentionnés plusieurs fois). Dinny, l'écrivaine imposteure, dit à Mattina : « You know. Everything in apparent inactivity. Fermenting. The quiet yeast *proving*. Now that's a gigantic accomplishment in the midst of all this imposture and eating and being busy – something is being *proved* » (*TC*, p. 123). Tout en mettant en doute les notions de « réalité » et de « vérité », il y a quelque chose sur quoi se reposer, une confiance que l'on peut avoir dans les processus de la vie. Marc Delrez voit le processus de l'imagination créative dans le vers de Dylan Thomas, « The force that through the green fuse drives the flower ». On peut y voir également une célébration de la vie, désignant la force de vie à l'œuvre dans tous les organismes vivants, de la fleur à l'humain. Ce processus est un processus de réconciliation :

> More than in the splendour of many kinds of love, in the gifts of the orchards and the Memory Flower, it seemed that lost became found, death became life, all the anguished opposites reverted to their partner in peace yet did not vanish; one united with the other; each two were lost and found. (*TC*, p. 114)

Le monde vu comme un terrain de bataille a trouvé une certaine paix dans la coexistence des opposés, qui ne s'annulent pas. L'amour, la mémoire et les cadeaux du monde sont multiples. La conjonction des contraires est pacifique, les laissant tous simplement exister dans un processus de ce qui a été perdu est retrouvé, comme une harmonie fondamentale.

3.7. La réplique, l'autre et le multiple

Le schème de transformation à l'œuvre dans l'écriture est clairement énoncé dans *Living in the Maniototo* : « I was in bed and asleep, drawing dreams from the manifold, but holding

[704] Voir notre paragraphe « Passage à l'acte oedipien ».

no responsibility for them until I could interfere with or change their shape and direction » (*LM*, p. 26). Il y a une chaine de transformations qui va du réel (le « multiple » kantien) au rêve, puis à l'écriture, avec une insistance sur l'action, la responsabilité active du sujet. Le concept du « multiple » kantien correspond très bien à l'entreprise de Frame, qui illustre une même situation (une constellation familiale incestuelle) en l'incarnant dans différentes narrations, ou, à l'inverse, qui perçoit la même problématique dans les apparences diverses des événements. Dans *Critique de la raison pure*, Kant perçoit l'unité dans la diversité du réel :

> Le principe suprême de la possibilité de toute intuition, par rapport à la sensibilité, était, d'après l'esthétique transcendantale, que tout ce qu'elle contient de divers fût soumis aux conditions formelles de l'espace et du temps. Le principe suprême de cette même possibilité, par rapport à l'entendement, c'est que tout ce qu'il y a de divers dans l'intuition soit soumis aux conditions de l'unité originairement synthétique de l'aperception. Toutes les diverses représentations des intuitions sont soumises au premier de ces principes, en tant qu'elles nous sont données, et au second, en tant qu'elles doivent pouvoir s'unir en une seule conscience. (ch. 17)

Ce sont les identités multiples de la narratrice, et cette insistance sur la disparition de l'autrice qui ont fait qualifier les écrits framiens de « postmodernes ». Ces identités multiples ont aussi la vertu d'égarer les soupçons, car il nous semble que la motivation première de Frame repose sur la nécessité de la dissimulation, dans l'impératif de la honte et du secret. En effet, les textes framiens sont des cryptogrammes. Ces cryptogrammes sont ce que l'écrivaine possède dans sa conscience au moment d'écrire à propos d'elle-même, mais aussi à propos de l'ensemble de son système psychique. Frame ne se départit jamais de sa méthode, qui est de parler par énigmes et nous promet une autobiographie qui est toujours une énigme au moment où elle la projette : « And some day I will write my still-riddling memoir » (*LM*, p. 72). Seule l'écriture, comme un double ou un prolongement d'une cure psychanalytique, lui permet d'accomplir le processus de clarification de son passé.

L'importance de ce concept de l'unité dans la diversité est soulignée par sa reprise dans la dernière phrase de *Living in the Maniototo* : les différentes identités de la narratrice sont énumérées, et elle déclare sa détermination à continuer à écrire : « I, Violet Pansy Proudlock, Barwell, Halleton, Alice Thumb herself would continue to live in the house of replicas, usefully, having all in mind – the replica, the other and the manifold » (*LM*, p. 266). « House of replicas » est certainement « Mirror City ». Le « multiple » se réfère donc au multiple kantien. Cependant, le texte ne nous renseigne guère sur « l'autre ». S'agirait-il du double spéculaire lacanien ? Un « autre » comme un Mr. Hyde ? On peut se référer à Françoise Héritier pour qui « la prohibition de l'inceste n'est rien d'autre qu'une séparation du même, de

l'identique, dont le cumul, au contraire est redouté comme néfaste[705]. » On voit comment la formule de Frame permet à l'écriture (« house of replicas »), dans un paradoxe fécond, de sortir justement de l'identique, d'aller vers le différent (« the other, the manifold »). Nous avons trouvé dans les travaux d'Éric Calamote une compréhension profonde du travail psychique s'effectuant sous l'effet du trauma, qui nous permet d'avancer une interprétation de cet « autre », qui serait un « autre moi-même ». La modélisation qu'il propose des effets de l'expérience traumatique est extrêmement éclairante dans le cas de Frame. Dit autrement, on peut considérer que Frame illustre parfaitement le travail théorique du psychologue.

Dans *The Edge of the Alphabet*, Zoe exprime un désir de contention et de circonscription lorsqu'elle parle des corrections qu'elle faisait dans son métier d'institutrice, qui prennent une valeur symbolique : « I must encircle what is dead » (*EA*, p. 95). Le schéma de Calamote permet de visualiser la façon dont un psychisme traumatisé effectue cette opération. Ce schéma est formé de zones qui sont des « formes tendant à circonscrire l'expérience, à constituer un contenant : des plis plus que des cercles[706] ».

> Ces zones gardent un caractère encore un peu flou, sortes de terrains vagues mettant en forme des sensations (le plus souvent sous forme de couples opposables). En faisant ceci, elles régulent les flux chaotiques de l'expérience et donnent au sujet le sentiment d'exister[707].

Ce schéma est une lemniscate potentiellement mobile. Calamote insiste sur le fait que le mouvement d'inversion est bien une potentialité, et non une caractéristique systématique, ce qui rendrait les choses plus simples en fait, ajoute-t-il. Il s'agit d'une capacité à s'ajuster qui est essentielle pour un esprit blessé :

> L'expérience traumatique déforme les contenants psychiques ; l'appareil à penser se déforme pour la contenir ; il faut que le Moi se déforme, s'accommode, s'ajuste, mette le dedans au dehors, l'intérieur à l'extérieur, exhibe le caché, transforme le passif en actif, joue du conscient et de l'inconscient. C'est bien tout cet ajustement, cette manière de contenir le traumatique qui est à la base de ma représentation topique[708].

Calamote nous dote d'un schéma qui s'ajuste parfaitement à la paradoxalité framienne, qui est intensément singulière, faisant de son œuvre le hapax que nous avons décrit dans notre introduction. Il est remarquable de retrouver ici l'image de la chambre, toujours grâce à

[705] *De l'inceste, op. cit.*, p. 10.
[706] *L'expérience traumatique, cliniques des violences sexuelles, op. cit.*, p. 90.
[707] *Ibid.*
[708] *Ibid.*, p. 99.

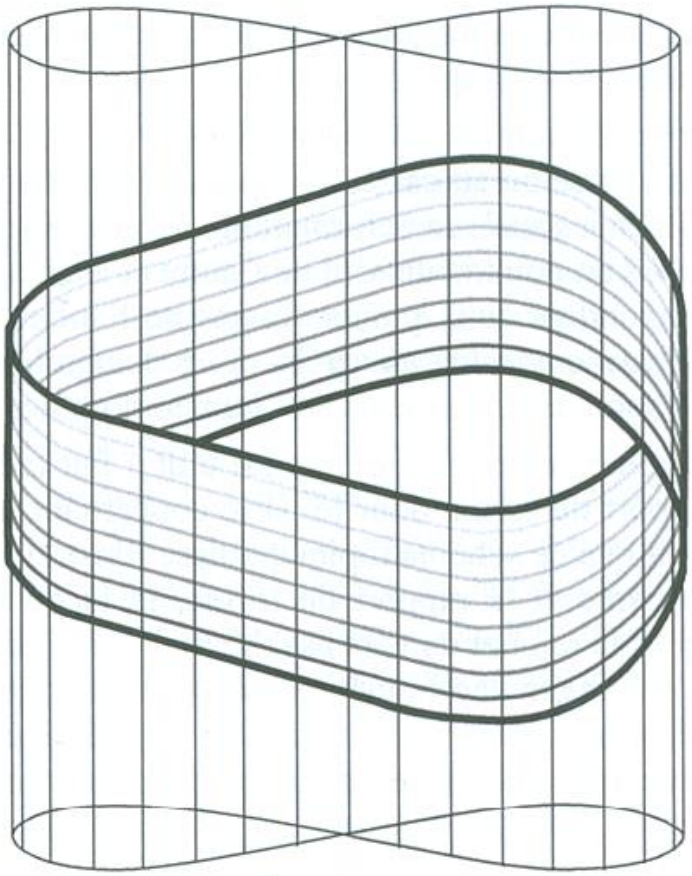
Calamote, lecteur de Deleuze. Selon ce dernier, nous lisons tous seulement une petite portion du monde :

> Cette petite lueur sur le monde, cette petite portion, cette petite région du monde, c'est notre *chambre*. […] Cette chambre, cette petite lueur, est une chambre pliée à la façon du sujet. Les variations de ses plis signent la particularité de la forme traumatique. […] Ces plis […] rappellent la particularité de son contact au monde à un moment où celui-ci ne lui était pas particulièrement compréhensible ni représentable étant donné la faiblesse du sujet[709].

Le point qui nous intéresse particulièrement dans notre étude de l'écriture framienne est parfaitement résumé par Calamote. En effet, le travail qui a consisté à bien comprendre dans toutes leurs nuances les différents concepts framiens a été des plus délicats. Une analyse plus superficielle a même conduit certains auteurs à en déduire que Frame se contredisait parfois. Cette caractéristique a probablement découragé toute tentative d'embrasser l'ensemble de l'œuvre framienne[710]. Il s'agit du paradoxe de la permutabilité des concepts, potentialité d'origine traumatique très perceptible chez Frame :

> L'intérêt [du schéma] est de faire apparaitre les aspects paradoxaux de l'expérience et notamment le fait que ses composants sont potentiellement (et non systématiquement) interchangeables, inversables, permutables ; ce potentiel paradoxal est une des raisons du traumatisme. Les éléments psychiques peuvent se superposer, se mettre en contact, se prendre l'un pour l'autre[711].

[709] *Ibid*., p. 112.
[710] La critique framienne se distingue par son atomisation : beaucoup d'articles, peu de monographies. Celle de Marc Delrez, tout en ne prenant pas l'ensemble de l'œuvre en compte, insiste sur sa diversité, comme l'indique le titre (*Manifold Utopia*). Judith Dell Panny dégage la structure allégorique des textes framiens, mais n'étudie que les textes fictionnels en prose.
[711] *L'expérience traumatique, cliniques des violences sexuelles*, *op. cit.*, p. 91.



Angoisses actuelles / Angoisses archaïques
Aspects dépressifs / Aspects maniaques
Dedans / Dehors
Exhibé / Caché
Répulsion / Attraction
Actif / Passif
Excès / Vide
Intrusion / Étouffement …

Figure 1 : Schéma tiré de CALAMOTE, Éric, *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles*.

Un poème de Frame s'intitule « Janus », une sentinelle chargée de faire le guet (« observing time ») pendant que nous festoyons, a un don d'ubiquité spatiale (« he never left or entered the room ») et temporelle (« past and future »). Remarquons le pluriel incluant la voix poétique dans le festin et le crime. La sentinelle en a trop vu :

> Yes, he spied for us. We killed him. He deserved his death
> who uncovered our past and future crime. (*PM*, p. 104)

« Snowman Snowman » passe par un narrateur « naïf » pour dénoncer la duplicité du père : « Two sides to him? What did it mean? And the picture of the sun puzzled me. […] The sun was portrayed as a semicircle with tentacles growing from it and a wide smiling mouth. » (*SSFF*, p. 79). Nous pouvons y voir le père qui fait bonne figure à l'extérieur du cercle familial, tout en étendant ses tentacules à l'intérieur de son foyer. Ce « double visage » de Janus est une caractéristique des hommes incesteurs, ce qui rend la révélation de leurs crimes encore plus difficile à croire par leur entourage professionnel et amical.

Un autre titre significatif est « A simple memory of a poet, a memory shuffled face upward » (*GB*, p. 34), qui est tout sauf simple. Ce poème présente une poète aveugle, qui écrit sur des thèmes qui sont un kaléidoscope mouvant, infirmant puis affirmant et finalement confirmant la notion de limite (« limitless themes in a limiting limited time »). Elle est reliée à la figure maternelle (« she wore dark glasses like eclipses of the moon »), qui apparait ensuite directement dans un jeu sémantique entre le privé et le public :

> My mother had never been privately printed.
> Yet perhaps one day her words would grow on the
> creviced public pages. (*GB*, p. 34)

Le poème « The Weapon » (*GB*, p. 76) fait du sentiment d'amour / haine un ruban de Mœbius : la flèche de Cupidon se voit transformée en arme redoutable, qui déclenche l'amour et la haine et qui blesse celui qui l'envoie :

> Now it is people. Meeting.
> How all our arrows of liking, disliking
> strike the same target
> – Ourselves, who feel the pain and pleasure
> but do not yet show it.
> It is a game we play
> to pierce all surfaces with love.
>
> Saintly, then we turn
> to embrace.
> The tagged arrows read
> *An end to loss.*
> (who reads fine print?)
> *Poison. Do not use*.

Dans la droite ligne de ces poèmes, nous pouvons proposer sans exhaustivité trois types de couples d'opposés apparaissant dans l'œuvre de Frame, avec chacun leurs modalités de permutabilité[712]. Ils sont donc « bifaces ». Il est à noter que l'une des deux faces, généralement

[712] Voir annexe 2.

la plus sombre, est fortement prévalente, ce qui rend le déchiffrage d'autant plus délicat. Tout un chacun peut retrouver ces couples dans les textes de Frame, sous une valence ou sous l'autre, et en ajouter d'autres. Il est certain qu'une œuvre dans laquelle les symboles seraient monovalents tout du long serait particulièrement plate et ennuyeuse. C'est la fragilité même de la liaison signifiant / signifié, et les renversements qu'elle permet, qui, comme le montre l'exemple de la bivalence de l'oxymore chez elle, rend l'œuvre de Frame créative et fascinante.

Au milieu des décombres (« rubble ») de l'ancien langage, voyons à présent les modalités d'apparition et d'utilisation du nouveau langage correspondant à cette renaissance psychique. Les mots « victoire » ou « guérison » ne font pas partie du vocabulaire framien, nous lui préférons donc, en opposition avec la mouvance des territoires framiens, celui de « solidification », également apparent dans l'expression « on the rock of her self » utilisée par King pour titrer un chapitre de *Wrestling with the Angel*.

4. Nouvelles perspectives psychiques

4.1. L'art, un monde sans rupture

Le schème devient schéma dans *The Carpathians*. Mattina détecte une présence à la fois abstraite, géométrique, et très animale dans sa chambre. Cette présence est en deux dimensions seulement, ce qui rappelle les « stick figures » asservies aux collocations.

> The breathing presence in the bedroom added a density of time to the darkness. The presence was now so clearly defined that Mattina could have drawn a map of the room with a blank two-dimensional triangular space as if it were the outline of space furniture not anchored within the room. She felt that the presence, contained within two dimensions like a flat shape upon a map, might indicate not a breaking in the fabric of space and time but a levelling of the present, the beginning of the reduction of the room, Mattina, the house, the street, and its people, perhaps Puamahara, Maharawhenua, to a two-dimensional existence, people-shapes and house-shapes, town-scapes, street-scapes, a world-scape without volume with their present image of themselves an illusion only. The realisation of the possibility of such an existence, as if all were framed within a painting – Mattina, her bedroom, her house and old George Coker's house and goods and their buyers – caused Mattina to gasp […] 'We may in the end be mere photographs', she thought. 'Walking photographs'. (*TC*, pp. 100-1)

Remarquons tout d'abord que cette présence animale a pris des contours bien définis, ceux d'un triangle. Mattina pourrait dessiner une carte de la pièce où elle se trouve. Victoire ? Non. L'impression de non-arrimage demeure, couplée à un manque de profondeur, d'une troisième dimension. Toutes ces formes perçues, enveloppantes (« people shapes and house shapes, town-scapes, street-scapes, a world-scape ») pourraient bien n'être que des surfaces plates. Frame s'inclut dans le tableau, si l'on peut dire, en incluant le personnage de Mattina

dans ce phénomène et en s'y représentant par le vocable « framed ». Un terrible doute assaille Mattina : au lieu d'une déchirure dans l'espace-temps, cette présence signifie peut-être « un nivellement » du présent, une « réduction » de l'espace dans lequel elle se trouve, une transformation des êtres et des choses en figures à deux dimensions, comme des peintures ou des photographies. Le phénomène rappelle l'aplatissement qui a lieu dans l'incestuel, le fait que toute perspective en est abolie, comme le dit Carole Labédan : « Il est très significatif des familles incestuelles que l'avenir y semble irrémédiablement condamné d'avance[713]. » L'angoisse du manque de la troisième dimension serait donc un retour à cette vie dans un climat incestuel, sans avenir. Les nombreuses mentions d'un avenir dans l'autobiographie, comme celle se situant à la fin du premier volume (« I travelled south on the Sunday slow train to Dunedin and my Future » (*A*, p. 167)) pourraient être des façons de conjurer cette angoisse essentielle. La majuscule elle-même signale le manque de sincérité du mot, les majuscules exprimant souvent le poids des désirs et injonctions des autres.

Il existe une voie vers la troisième dimension, celle de la profondeur ; c'est celle qui est donnée par les artistes, comme à New York :

> Artists, once strangers from a strange land, who created a new dimension for the city, gave it depth, shape, and even were the city in reality a flat two-dimensional world, a scrap of paper or cardboard that could be torn to pieces, the shape and density given it by the artists lay unbroken in the world of the imagination, so that when outsiders looked at New York they saw not paper people in paper buildings under paper skies but real people of flesh and blood and depth in an adamantine city of height and strength, in all dimensions. (*TC*, p. 104)

La réalité peut bien être d'une platitude affligeante, le regard des gens sur la ville change avec la troisième dimension apportée par les artistes. Cette troisième dimension est la véritable enveloppe, qui rend les choses solides, indéchirables, sans cassure (« unbroken »), ce qui se traduit par une longue phrase ponctuée par des virgules. Il semblerait bien que Frame ait renversé son symptôme : d'une peur de l'invasion due à la perception d'un monde sans séparations, elle passe sans coup férir à la représentation d'un monde sans rupture, solidifié par l'imagination des artistes.

4.2. Mettre en perspective

Nous nous souvenons que dans *Towards Another Summer*, le roman de la fin de la cure, l'image que choisit la narratrice pour exprimer le changement qui s'est opéré en elle est celle d'un oiseau migrateur. La dernière phrase du roman, en italiques, reprend cette image :

[713] *Inceste, la réalité volée, op. cit.*, p. 99.

« *Distance looks our way; the godwits vanish towards another summer and none knows where he will lie down at night* » (*TAS*, p. 213). Pour Frame, la distance n'est plus un élément incontrôlable. Elle a appris à la parcourir, comme un oiseau effectue une migration. De plus, elle se rend compte que le fait de ne pas connaitre l'avenir est le lot commun de l'humanité toute entière. Cette image de la migration est celle qui est appliquée à la mère de Frame dans *Beginnings*, un texte qui a été par la suite renié par son autrice, car trop « misérabiliste » selon elle, et qui ne figure généralement pas dans les listes de ses œuvres : « My mother had come from a home where there were many books to one where there were few; in a way, her marriage was a migration[714]. » Son mariage a signifié un exil pour Lottie, loin du paradis perdu des livres. La migration de sa fille s'opère en sens inverse, vers les livres, la parole, l'écriture. Frame opère un renversement symbolique, elle annule le mouvement de la génération précédente, qui allait vers une privation, un renoncement.

Souvenons-nous que Racamier souligne que la fonction de l'Œdipe est d'être « une perspective entre l'inconscient et le conscient, le fantasme et l'agir[715]. » Une façon dont Frame se réapproprie la perspective, c'est justement en écrivant des romans qui varient les points de vue, ce qui n'est pas possible dans le cas d'une autobiographie, forcément limitée (sauf expérimentations stylistiques) à la focalisation interne de la première personne. C'est une question qui est discutée dans *Living in the Maniototo*. Mavis se rend à un cours d'écriture dispensé par un auteur au nom d'escroc, « Conway », qui a une règle absolue, celle de ne jamais utiliser le pronom « I ». Mavis fait part du malaise que provoque en elle le maniement de la première personne lorsqu'elle écrit :

> I was invariably uneasy, especially since I began writing, at the separation between the 'I' and the characters of the story, and the enormous burden upon the 'I' to 'tell all' while viewing through the narrow I-shaped window that restricted the vision and allowed only occasional arrows to be fired with no guarantee that they would pierce the armour of 'otherness' worn by the characters of the book. (*LM*, p. 60)

Rejoignant d'une certaine manière Frame et son miroir de poche, Anzieu compare le changement de perspective à la réfraction de la lumière :

> Au dédoublement de la conscience et à la projection des « idées » dans les choses s'ajoutent un retournement et un recentrement de l'esprit sur lui-même, non plus seulement réflexion mais détour nécessaire par un processus analogue à la réfraction : Spinoza ne polissait pas par hasard des verres de lunettes. L'activité de l'esprit consiste en ce changement de perspective (ou « *shifting* » des attitudes épistémiques selon les psychologues actuels). Pour reprendre le terme de Spinoza, l'activité mentale de la dispositio conditionne celle de

[714] Cité par Patrick Evans, *Janet Frame*, p. 21.
[715] *L'inceste et l'incestuel*, *op. cit.*, p. 60.

> l'explicatio. « L'esprit se dispose lui-même à considérer ensemble plusieurs objets, à comprendre leurs ressemblances, leurs différences et leurs oppositions ; chaque fois en effet que c'est de *l'intérieur* que l'Esprit est disposé selon telle ou telle modalité, il considère les choses clairement et distinctement. (*Éthique*, II, 29)[716]

Prenons l'exemple de *Intensive Care* pour tenter de mettre en lumière ce changement de perspective. Colin Monk trouve le journal de Milly et lit l'histoire de la victime, mais cette fois c'est trop tard, elle a déjà été sacrifiée. L'écriture ne l'a pas sauvée. Ce scénario est le contraire de ce qui s'est passé réellement pour Frame, sauvée d'une leucotomie par l'attribution d'un prix littéraire. Par ce roman, Frame écrit donc un scénario alternatif à sa vraie vie, une « exploration », comme elle le dit elle-même. Le fait que l'écriture l'ait sauvée dans sa vraie vie n'efface pas la réalité alternative possible : la révélation d'une capacité à s'exprimer (« intellectual grasp, power of recall » (*IC*, p. 335)) vient ici trop tard pour sauver l'autrice. C'est comme si Frame jouait à se faire peur, rejouait une scène de son passé en prenant conscience d'une possible issue fatale. C'est une façon de revivre le passé, et d'en comprendre l'importance. En vivant par l'écriture l'alternative défavorable, la vraie vie prend des allures de miracle. C'est bien le mot employé par le bourreau : « [Milly] did not go as docilely as we thought she would. Seemed to be expecting a miracle » (*IC*, p.335).

4.3. La construction de la maison par l'écriture

La maison, et donc le Moi, est le symbole topographique principal de *A State of Siege*. Elle est le double projectif de la psyché de l'héroïne, subissant dans la réalité diégétique ce qui se produit à l'intérieur de son cerveau, fort malmené. Dans *Living in the Maniototo*, ce qui est souligné par l'étymologie, c'est le déplacement et la cohabitation des contraires dans l'appellation « dwelling place », employée par Zita, la réfugiée hongroise :

> [Zita] who as once an officially Displaced Person could feel the full meaning of the word and its history, knowing or sensing the derivation – the old Teutonic gedwolen, gone astray, the old Sanskrit dhwr, dhur, to mislead, deceive, stun, stupefy, to hinder, delay, tarry – and abide, remain. (*LM*, p. 242)

Il est intéressant de noter que la symbolisation de la construction du Moi par celle d'une maison a été pratiquée dans la réalité par Jung, qui décida de construire une maison sur un terrain qu'il avait acheté à Bollingen (Suisse). Dans la tradition freudienne, sa topique est verticale. Dans son autobiographie, il identifie clairement l'usage symbolique qu'il en fait :

> La conscience était caractérisée par la salle de séjour […]. Au rez de chaussée commençait déjà l'inconscient, […] d'autres couches de conscience : la cave romaine et enfin la grotte préhistorique. Elles représentaient des époques révolues et des états de conscience dépassés.

[716] « la fonction contenante de la peau, du moi, et de la pensée », *Les contenants de pensée*, *op. cit.*, p.19.

> […]. En langage de la maison de Bollingen : je découvris soudain que la partie centrale du bâtiment, jusque-là très basse et ramassée entre les deux tours, me représentait, pourrait-on dire, moi-même, ou, plus précisément, représentait mon moi. Alors, je l'élevai en lui ajoutant un étage. Plus tôt, je n'aurais pas été à même de le faire : je l'aurais considéré comme une présomptueuse affirmation de moi-même. En vérité, cela traduisait la supériorité de l'ego acquise avec l'âge, ou celle de la conscience[717].

Jung rapporte une expérience qu'il vécut dans cette maison, qui le frappa particulièrement : il s'y trouvait seul pendant l'hiver 1923-24. Il écouta avec ravissement le son produit par une marmite d'eau bouillante, qui ressemblait à de la musique polyphonique, avec la même caractéristique de confusion du dehors et du dedans que le récit de Frame : « On eût dit qu'un orchestre se trouvait à l'intérieur de la tour et un autre à l'extérieur[718]. » Mais la ressemblance ne s'arrête pas là :

> Au début du printemps de 1924, je me trouvais à nouveau à Bollingen. J'étais seul et avais allumé mon poêle. C'était un soir de silence comme celui dont je viens de parler. Pendant la nuit, des pas légers me réveillèrent : on marchait autour de la tour. […] J'allai à la fenêtre, j'ouvris les volets : tout était silencieux, personne, aucun bruit, rien, pas de vent, rien, rien, absolument rien[719].

Se rendormant, Jung refait le même rêve, « des pas, des conversations, des rires, de la musique ». Il vit un moment d'une grande confusion : « Cette nuit-là, tout était – ou du moins semblait être – si parfaitement réel que j'avais peine à m'y retrouver entre les deux réalités[720]. » C'est en prenant connaissance d'une vieille chronique médiévale, décrivant une procession de jeunes gens, qu'il pensa qu'il pouvait s'agir d'un phénomène de synchronicité, des événements que nous percevons au moyen d'un sens intérieur ayant des correspondances dans la réalité extérieure.

L'image de la reconstruction est présente à l'esprit des thérapeutes ayant à traiter les traumatismes. Pour Boris Cyrulnik, l'activité artistique permet de construire la maison intérieure en réparant les dommages faits à ses murs :

> La souffrance du manque, la douleur de la perte nous contraignent au symbole […] l'acte de création colmate la brèche, répare la meurtrissure, et permet de redevenir soi-même totalement. Deuil et créativité sont liés puisque celui qui a perdu est contraint à se représenter ce qu'il ne perçoit plus. […]. Le blessé-créateur doit, pour se préserver, restaurer l'objet perdu, 'se réconcilier avec la mort' disait Freud[721].

---

[717] *Ma Vie*, *op. cit.*, p. 358-9.
[718] *Ibid.*, p. 365.
[719] *Ibid.*, p. 366.
[720] *Ibid.*, p. 367.
[721] *Un merveilleux malheur*, *op. cit.*, p. 192.

L'action de (re)bâtir est au cœur de l'écriture. Nous nous appuyons ici sur Lacan, lisant Freud : « Le fait que le sujet se remémore les événements formateurs de son existence, n'est pas en soi-même le plus important : ce qui compte, c'est ce qu'il en reconstruit[722]**. »** Lacan donne l'exemple des rêves, qui sont une façon de se souvenir des faits en les reconstruisant. Il nous dit que lors de la restitution du passé (qui permet la restitution de l'intégralité du sujet), l'essentiel est la reconstruction, et non pas la reviviscence.

Gaston Bachelard, tout au long de ses œuvres, rejoint intuitivement ce processus. Pour lui aussi « notre inconscient [est] terré dans des demeures primitives[723] ». La différence entre le territoire de Frame et celui du philosophe est que ce dernier habite le monde avec bonheur. Sa devise est à la fois libre et sécure : « Logé partout, enfermé nulle part[724] », qui se situe à l'exact opposé de l'expérience framienne, car on pourrait pour la lui appliquer se contenter d'inverser les termes : logée nulle part, enfermée partout. Se situant aux deux extrêmes de la relation émotionnelle avec le monde, les deux auteurs n'en partagent pas moins une psyché structurée comme un territoire. Pour Bachelard comme pour Frame, l'espace n'est pas un donné : « On ne trouve pas l'espace, il faut toujours le construire[725] ». Pour lui également, l'espace est un milieu dynamique orienté et polarisé, sujet à des changements d'échelle. Les deux livres sur la Terre[726] montrent le caractère structurant de la polarité dedans / dehors. Bachelard s'intéresse à différents abris, la coquille, le nid (dans lesquels se love notre part animale), et surtout à ce qu'il nomme « la maison onirique », qui nous semble très proche de la « chambre située à cinq centimètres derrière les yeux » de Frame.

L'œuvre de Frame elle-même ne cesse d'insister sur la chaine métaphorique psychisme / territoire / maison / langage. Dans son œuvre, le psychisme est un territoire, qui prend la forme d'une maison plus ou moins habitable. En fin de compte, pour elle, la maison véritable est le langage, comme l'exprime une de ses avatars, une écrivaine, Mavis : « my real artistry is to enter the speech of another » (*LM*, p. 5). Le sens manifeste de cette phrase décrivant le travail de l'écrivaine semble se cantonner à la description de cette dernière comme ventriloque, qualificatif donné par le texte, donc une personne particulièrement douée pour entendre les cadences du langage chez autrui. Mais de quelle manière Frame exprime-t-elle cette idée ? Elle aurait pu utiliser les notions d'imitation, par exemple. Mais elle l'a fait en utilisant le verbe

[722] *Les écrits techniques de Freud*, *op. cit.*, p. 27.
[723] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 61.
[724] *Ibid*., p. 121.
[725] Gaston Bachelard, « L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine », dans *La poétique de l'espace*, p. 122-123.
[726] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté* et *La Terre et les rêveries du repos*.

« enter », puisque son esprit est structuré spatialement et l'opposition dedans / dehors y est prégnante.

Dans une astucieuse métaphore filée, elle se rapproche encore de la structure intime de la psyché, car la langue française est vue comme une maison construite par l'acquisition patiente de chaque élément de langage, et cette maison, Lance, devenu recouvreur de dettes, en sera séparé : « separated from that warm intellectual house built so patiently verb by verb, conjunction interior, mood-sliders, tea-terrace of adjectives, all comforts » (*LM*, p. 43).

Dans *Intensive Care*, le bourreau a paradoxalement la même préoccupation de compréhension que le têtard devenu grenouille, incapable de « s'expliquer à lui-même ». Après avoir partagé un verre qui fait du sang un liquide doucereux (« blood and rose syrup ») avec les autres cadres du nouveau régime, le bourreau s'endort et cauchemarde. Malgré tous ses efforts, son entreprise a été vaine : « I had not explained Milly Galbraith to anyone. I had not explained myself. » Sa seule façon de comprendre ce qu'a fait Milly en parlant et en organisant son échappatoire, est de le comprendre comme une reconstruction : «The more she talked and planned her rescue, the deeper her dream of survival became, so deep that she made first a reconstruction of herself, and then of a, of x, of y, of Sandy, the reconstructed human being. » Il s'agit ici de l'entreprise de Frame elle-même, une entreprise de reconstruction après le démembrement subi par le traumatisme, entreprise de reconstruction de la cure psychanalytique. Mais dans le roman, cette entreprise est vouée à l'échec : « yet in her last-known dream she sacrificed both her death and her life. Nothing remained, nothing was allowed to remain » (*IC*, p. 339). Frame rejoint Freud, qui explique la pulsion de mort ainsi : « tout ce qui est vivant doit nécessairement mourir pour des causes internes[727]. » Frame, dans la bouche du bourreau, appelle Thanatos et Éros « le chevalier noir » et « le chevalier blanc » :

> 'But there are only two knights,' I murmured drowsily. The black knight and the white knight. And now the man of the future, the Golden Knight. How Milly must have longed to die, I thought. That was the answer. She had longed to die. Some backwardness, trick of speech and thought, had branded her from an early age, and she had become what she had believed to be. (*IC*, p. 338)

Le chevalier du futur est paré de majuscules et de l'attribut paternel, l'or du soleil. Il est le double reconstruit du bourreau : « my golden twin brother, the Reconstructed Man. » (*IC*, p. 338). On peut supposer qu'il s'agit du double reconstruit par la cure analytique, puis par l'écriture. Pourquoi Milly n'a-t-elle pas échappé, elle, à la mort ? Les causes du désir de mourir

[727] *Au-delà du principe de plaisir*, *op. cit.*, p. 316.

de Milly (nous retrouvons là le vocable de « longing ») sont bien internes, comme un défaut de fabrication (« some backwardness »), et une internalisation de la tromperie du langage (« some trick of speech and thought »). Elle était condamnée, « marquée » (« branded ») depuis son plus jeune âge, ce qui fait remonter ce « destin » au complexe d'Œdipe. Son grand malheur est d'avoir cru à une image d'elle-même, et alors d'être devenue cette image (« she had become what she had believed to be »). Frame, elle, a pu se débarrasser de ces fausses versions d'elle-même (« unreal notions of myself, fed to me by myself and others » (*A*, p. 457)), grâce à la cure.

Nous pouvons remarquer que si Frame donne une explication freudienne de la pulsion de mort, elle n'en donne pas de la pulsion de vie qui lui a permis, au contraire de ses personnages, de survivre. On peut faire l'hypothèse que la mise à mort répétée de ses personnages qui sont ses doubles fictionnels contribua, comme une sorte de sacrifice propitiatoire, à la maintenir en vie. En les « tuant », elle obtient une satisfaction libidinale masochiste, comme le dit Freud : « comme [le masochisme moral] a la signification d'une composante érotique, même l'autodestruction de la personne ne peut se produire sans satisfaction libidinale[728]. » Pour nommer ce que Frame ne nomme pas, nous pouvons donc suivre Freud quand il divise la pulsion de mort en deux manifestations. D'une part, il y a, dirigée vers l'extérieur, « la pulsion d'emprise, volonté de puissance », aussi nommée sadisme. Le masochisme, dont une des manifestations est la « culpabilité inconsciente », se maintient dans le sujet :

> Une autre part ne participe pas à ce report vers l'extérieur ; elle demeure dans l'organisme, et là elle est liée libidinalement, à l'aide de la co-excitation sexuelle déjà mentionnée ; en elle nous avons à reconnaître le masochisme érogène originel[729].

Si Jung a accompli dans le réel la construction de la maison intérieure, Frame n'investit jamais un lieu particulier dans la réalité. C'est dans son œuvre qu'elle donna une place au masochisme qui loge dans le cœur de l'enfant oedipienne incestée. On peut dire que Frame, qui changea de domicile si souvent, fit de son œuvre sa maison intérieure, aux chambres multiples, dont la construction s'étendit tout au long de quatre décennies.

4.4. Un sentiment nouveau : la compassion

Dans *The Carpathians*, Frame aménage une chambre nouvelle, proche de l'humanisme de Jankélévitch, qui affirme : « Ce qui est humain, c'est la mémoire, la vigilance et la

[728] Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme », p.23.
[729] *Ibid*.,p.16.

fidélité[730]. » Jankélévitch pense à une nécessaire vigilance au sujet des démons totalitaires qui nous guettent. Dans la pensée ultime framienne, la vigilance comme forme d'attention au monde, accolée à la mémoire, est centrale. Frame met en regard les concepts d'évitement (« avoidance ») et d'attention (« attendance »), considérant l'évitement comme la cause de tous les maux psychiques, et l'attention comme la meilleure façon de vivre. Nous utilisons ce terme d'« attention » pour traduire « attendance », et Frame l'utilise justement pour parler de ce qui manque cruellement aux enfants en souffrance du Manuka Home : « the group that still danced and clamoured for giant-sized attention and love » (*TC*, p.191). Qui sait, peut-être que cette attention qui leur fait défaut car ils sont parqués loin de la vue des gens « normaux », c'est aussi ce qui leur a manqué au départ et qui les a réduits à leur triste état d'enfant « anormaux » ? Pour la jeune soignante de ce foyer, c'est parce que les parents de Decima n'étaient pas capables de regarder l'insupportable vérité en face qu'ils ont fui. Elle explique ainsi la disparition de tous les habitants de Kowhai Street :

> [people] who happened to be up to their ears in debt or wanting to escape personal problems or people – as in the case of Decima's parents, who couldn't face having such a daughter and caring for her. I'm told the people disappeared because all were at odds with their daily life. (*TC*, p. 190)

Il nous semble que toute l'œuvre de Frame pourrait être vue comme une sorte d'« excuse intellective », puisqu'elle cherche à comprendre les tenants et les aboutissants de ce qui a causé son début de vie gâchée. Pour Jankélévitch, l'intellection « pénètre profondément dans le mécanisme des intentions[731]. » Cependant, le philosophe fait remarquer que ce mécanisme aboutit à nier l'existence même du crime :

> Ce sont les intellectualistes qui nient la méchanceté du méchant. […] si la source du mal est un contre-principe, une hypostase transcendante ou je ne sais quel archée diabolique, le coupable n'est plus tellement responsable ! Il n'y a donc plus tellement de raisons d'en vouloir à celui qui est lui-même victime d'un corrupteur[732].

Pour Frame, point d'essentialisation du mal, même si parfois sa croyance dans une sorte de malédiction familiale, quasi génétique, peut y faire penser. C'est probablement en explorant la figure du soldat qui rentre brisé de la guerre que Frame donne ce qui se rapproche le plus d'une intellection de son malheur familial. Dans *A State of Siege*, la succession de deux tableaux, le bonheur sexuel dans la serre suivi de l'asséchement de tous les ruisseaux quand

[730] Vladimir Jankélévitch, « La presse nouvelle hebdomadaire », 15 juin 79 repris dans *L'esprit de résistance*, p. 224.
[731] *Le pardon*, *op. cit.*, p. 101.
[732] *Ibid*., pp. 101-102.

Wilfred part à la guerre, est déjà très parlante. S'y rajoute l'image dégoûtante du vieux soldat et de son mégot enduit de salive. Cette figure en dit long sur les ravages psychiques de la guerre, qui, par le désir universel de domination, pourrait être l'« archée diabolique » de Jankélévitch.

La caractéristique principale de cette chambre nouvelle est d'avoir une fenêtre grande ouverte sur l'extérieur. Le renversement opéré par Frame dans *The Carpathians* est de l'ordre d'un décentrement. *Faces in the Water* racontait le quotidien des internés, étant en quelque sorte un « tombeau », ce genre littéraire rendant hommage aux morts. *The Carpathians* accomplit la même opération sous la forme d'une parabole, mais avec une différence de taille. Son identité ayant trouvé un territoire solide dans l'écriture, l'autrice peut étendre son domaine, et ressentir un sentiment nouveau, la compassion

Au chapitre 22, dans une scène apocalyptique, les habitants de Puamahara, que Mattina a appris à connaitre (« she had *known, invested* in each family » (*TC*, p. 126)), sortent la nuit de leur maison, poussant des cris désarticulés : « screaming and shrieking », « from each house came a succession of horrifying human cries as if from someone trapped within the walls. Listening, Mattina realised that no part of the chorus had words of any recognizable language. » Ces sons expriment un désir effréné de communiquer : « the sounds were primitive like the first cries of those who had never known or spoken words but whose urgency to communicate becomes a mixture of isolated syllables vowels, consonants. » On se souvient des borborygmes émis par Erlene dans *The Edge of the Alphabet*. Nous pouvons identifier ces personnages hurlants aux internés dans les asiles que Frame a connus. La comparaison avec les aliénés des asiles est faite directement :

> The people of Kowhai street had experienced the disaster of unbeing, unknowing that accompanies death […]. The only judgement likely to be made about them, should their plight be discovered, was a diagnosis of mass hysteria or insanity. They were alive, yet on the other side of the barrier of knowing and being. There might be those who would judge them as better dead, who might even wish to induce a 'merciful' death. (*TC*, p. 129)

Dans le roman, la scène d'horreur continue, avec une pluie qui s'abat sur les habitants de la rue. Cette pluie est comparée plusieurs fois à des semences (« carrot seed », « bean seed »), mêlées à des déjections (« dung ») et à des diamants : « every raindrop a mixture of jewels and waste, in shapes of the 'old' punctuation and language » (*TC*, p. 127). Le terme de « dung » nous rappelle celui de « dungbeetle », qui représentait le psychiatre dans un roman antérieur (celui qui s'occupe des excréments associés au père, donc à l'Œdipe et à l'incestuel). Cette pluie a une signification universelle : « all the spoken and written language of the world fallen as rain about them » (*TC*, p. 129). Puis, les habitants trouvent leur nouveau langage. Une toute petite

mélodie est perceptible dans cette cacophonie : « a hint, an inkling of order, a small strain recognizable as music, not a replacement of what had been lost, but a new music. ». Les malheureux réussissent à en prendre le contrôle : « having found their new voice, they accepted it and soon began to control it ». Et pourtant, ils ne comprennent pas Mattina, (qui ainsi que Dinny, l'écrivaine, n'a pas subi la transformation) et qui essaie de leur parler. Elle rentre dans sa maison et pleure. Sauf erreur de notre part, cette manifestation de chagrin et de compassion par les pleurs se produit ici pour la première fois dans l'œuvre de Frame. Elle est en tout cas rarissime et témoigne d'une libération des affects. Frame représente pour la première fois quelqu'un capable de pleurer sur le sort des autres, d'éprouver de la compassion.

Le lendemain matin, Mattina trouve un petit tas de signes desséchés en tas sur sa table. Cet ancien langage est à nouveau comparé à des graines, qui doivent mourir pour qu'apparaisse une vie nouvelle : « like the old gods and goddesses who no longer could change or accept new growth and must perish to feed the birth of the new » (*TC*, p. 131). Apparaissent ensuite des hommes et des femmes en blanc qui emportent les habitants dans des housses et sur des civières. Peut-être que la pluie les a tués, ou peut-être y a t il une explication plus sinistre encore : « Or perhaps the stretcher-bearers had quietly put them to death to advance a process of change: a people without a language was a lost people, a burden to the state » (*TC*, p. 148). Ne pas avoir de langage, c'est être déshumanisé, avec le risque d'être éliminé de la communauté humaine. La vision que Jake a de John Henry bébé (ce qui est probablement la première mention d'un bébé dans les romans de Frame) le montre comme être de langage, même s'il s'agit simplement de ponctuation : « a small dark comma or a full stop on a small exclamation mark » (*TC*, p. 134).

Pour compléter ce tableau, à la fin du roman, Frame nous fait une description d'un centre pour jeunes « intellectuellement handicapés ». Ce sont des jeunes sans parole, et dont personne de parle. Il y a là une inversion incroyable des valeurs. L'autrice pour qui la famille était « a cluster of poisonous berries » écrit ceci : « I shall visit the Manuka Home and see the residents, many of whom will never be *spoken for*, that is, wanted within a close family » (*TC*, p. 185). La proximité à l'intérieur de la famille est présentée pour la première fois comme un état désirable. Notons la polysémie de « spoken for » et ses connotations d'appartenance, concept ressenti enfin comme positif. Jake entend leurs cris, qui sont des demandes d'amour : « Jake looked guiltily back at the group who still danced and clamoured for giant-sized attention and love » (*TC*, p. 191).

La personne réellement inconnaissable et hors d'atteinte dans le texte, c'est Decima, la jeune fille muette vivant dans le centre Manuka. Relevons le nom de ce centre, qui est celui

d'une plante d'où l'on tire un miel emblématique de la Nouvelle-Zélande, ce qui donne à ce lieu des connotations de viscosité gluante. Le miel est une métaphore de ce qui est collé, comme dans la scène mémorable de *Faces in the Water*, dans laquelle Istina se colle des tranches de pain barbouillées de miel sous les aisselles. Decima est donc une victime de l'incestualité, ce qui se traduit, exactement comme pour la mère et la grand-mère dans l'autobiographie, par le fait que son esprit est dans un ailleurs : « she could be thousands of miles away, in the Andes or the Carpathians » (*TC*, p. 106). Mattina énonce ensuite le paradoxe de la « Gravity Star » :

> Decima's country may be distant or next door
> Or both, Mattina said
> Both?
> Like the Gravity Star, Mattina said […] it's a real discovery. (*TC*, p. 107)

Nous retrouvons ici l'idée jungienne du vertige de se rendre compte que peut être les mécanismes de la psyché se retrouvent dans l'univers en dehors d'elle, que tout est dans tout, qu'il y a une continuité entre la psyché humaine, tout ce qui vit, et l'univers lui- même.

Nous voyons ainsi que la quête de Frame pour un nouveau langage pour exprimer le paradoxe de son traumatisme s'ouvre enfin aux autres, exprimant sa compassion pour ceux qui ont comme elle été victimes des effets délétères de l'incestualité, que l'on parque dans des institutions en dehors de la ville, et qu'on torture à coups d'électrochocs.

4.5. En se créant un sinthome

On l'a vu, la reconstruction permettant d'accéder à des émotions nouvelles s'appuie sur les structures psychiques propres à l'autrice. Ce faisant, en suivant la terminologie lacanienne, on peut dire que Frame s'est servie de son symptôme, consciemment et inconsciemment, pour en faire un sinthome au lieu de rester captive d'un certain mode de jouissance. Pour Lacan, l'écriture permit à James Joyce de « faire avec » son symptôme, d'en faire un sinthome, et il nous semble que la même chose peut être dite de Frame. Gérard Haddad, pour sa part, rappelle que selon Lacan, Joyce, « a pallié sa psychose en faisant de son nom un nom qui fasse date », et ainsi, « le travail analytique tel que Lacan nous l'a enseigné consiste souvent en une réparation sous la forme de sinthome, de la faute du père[733]. »

Rappelons ce que Lacan nomme « sinthome » dans le cas de Joyce. Le mot vient du verbe grec « suntithémi » qui veut dire « mettre ensemble[734] ». C'est ce qui chez un sujet réussit

[733] Gérard Haddad, « La guérison, retrouver son chemin », dans *Qu'est-ce que la guérison pour la psychanalyse ?* (sous la direction de Houchang Guilyardi), p.147.
[734] dictionnaire de Bloch et von Wartburg.

à faire tenir ensemble les trois ronds de l'imaginaire, du réel et du symbolique, en l'occurrence l'ego de Joyce est ce quatrième élément qui a fonction réparatoire grâce à l'écriture. En effet, celle-ci lui a permis de se faire un nom dans le public par sa réussite sociale. Joyce a pu valoriser son nom propre aux dépens de son père dont la carence avait marqué son psychisme. On peut penser que Frame fit la même opération, en changeant de nom pour sa vie personnelle, mais en conservant celui de son père pour écrire. Le nœud borroméen, choisi par Lacan car il a été utilisé pour symboliser la force et l'unité dans l'art et la religion représente également le rôle de l'écriture pour Frame. Pour Lacan, le quatrième élément étant compensatoire, il a fonction de suppléance dans la mesure où le nœud à trois (imaginaire, symbolique, réel) ne tient pas de lui-même. L'écriture est cette suppléance qui permet à l'architecture framienne de tenir ensemble, de ne pas sombrer dans la psychose. Le sinthome est ce qui permet de donner dans l'imaginaire quelque consistance au réel du symbolique, fonction que Marc-Léopold Lévy assigne à la cure :

> [L'analysant doit trouver] une autre façon de nouer ce qui ne s'est pas noué ou ce qui s'est mal noué dans son enfance. Il s'agit donc pour le sujet de trouver grâce à la cure un autre sinthome plus praticable moins douloureux, apportant peut-être moins de jouissances, mais en tout cas plus de plaisir et permettant une insertion du sujet moins problématique dans le monde[735].

Le sinthome est le lieu d'un inconscient qui laisse coexister les contraires dans une sorte de ciel dont les limites s'éloignent au fur et à mesure qu'on s'en approche, image de la possible impossibilité du pardon.

4.6. Le pardon framien : le pardon textuel

Eve Ensler a trouvé la forme nécessaire pour aborder les rives du pardon. Elle a elle-même écrit la lettre de demande de pardon qu'elle aurait aimé recevoir de son père, en la dédiant à toutes les femmes qui attendent toujours cette demande. Les derniers mots de cette lettre du père à la fille sont :

> Eve
> Let me say these words:
> I am sorry. I am sorry. […] Let me not occupy or oppress. Let me not conquer or destroy.
> Let me bathe in the rapture. Let me be the father.
> Let me be the father who mirrors back your kindheartedness to you. Let me lay no claims.
> Let me bear witness and not invade.
> Eve
> I free you from the covenant. I revoke the lie. I lift the curse.

[735] Marc-Léopold Lévy, « Freud, Lacan, la guérison et la thérapie », dans *Qu'est-ce que la guérison pour la psychanalyse ?* (sous la direction de Houchang Guilyardi), p. 125-6.

Old man, be gone[736].

Nous voyons que cette demande de pardon est une prière, une intercession (« let me ») qu'il adresse autant à lui-même qu'à sa fille. Ce que Ensler met dans sa bouche, c'est le souhait d'être un meilleur père, un père véritable, qui se tient respectueusement à distance de sa fille. Ces paroles ont la capacité de libérer la fille de la malédiction, le « dit » maléfique du père qui possède sa fille.

Grâce à l'écriture littéraire, Frame va encore plus loin. Ce qu'elle accomplit, c'est la forme littéraire du pardon que nous pouvons nommer « le pardon textuel ». Ses textes ne sont pas une dénonciation directe, ils sont tout entier dénonciation, par leur existence même, par la nécessité du langage, par le travail de la littérature. Ses textes témoignent de ce qu'accomplit la littérature de plus que les témoignages, comme l'œuvre d'art plastique accomplit davantage que la perception de l'œil humain. Parce qu'elle prend forme, parce qu'elle scénarise, parce qu'elle métaphorise, parce qu'elle utilise les structures du langage, l'œuvre de Frame parle d'une façon unique d'une épouvantable menace existant pour l'esprit humain : que son sentiment d'amour œdipien soit exploité et incesté. Et ce faisant, plus qu'aucun autre discours ne peut le faire, elle nous rend cette catastrophe sensible et proche, puisque nous l'appréhendons par les récits, les images et les structures de sa langue. Dans le brouillon d'une lettre à son éditeur au sujet de l'écriture de son autobiographie, elle insiste sur la puissance d'évocation de chaque mot qu'elle choisit. Remarquons avec le verbe « bristle » combien chaque mot est comme un hérisson dardant ses piquants de significations sur le monde, se roulant en boule comme une pierre, amassant d'autres significations en chemin :

> My integrity as a writer has been threatened even by well-meaning suggestions that I change, for instance, my choice of words which (I feel) bristle with meaning and gather further meaning by use to words which (I feel) are real 'smoothies', collecting little in their path. (*JFHOW*, p. 212)

Cette forme littéraire du pardon se trouve dans la troisième partie de *Intensive Care*, rédigée par le bourreau. Jankélévitch lui aussi a une pensée pour le bourreau. Comme pour les malheureux enfants du Manuka Home, la question se pose : et si toute la misère et la méchanceté du monde relevaient d'un manque d'amour ?

> 'Comprenez-moi', nous dit parfois, dans un regard, l'inexcusable … Or cette supplication n'est pas en vérité un appel à l'impossible compréhension, elle est plutôt un désir d'être aimé. Qui sait ? Peut-être le méchant est-il méchant parce qu'il n'a pas été assez aimé… [737]

[736] *The Apology*, *op. cit.*, p. 112.
[737] *Le pardon*, *op. cit.*, p. 265.

Mais ce pardon pose problème, c'est l'« équivoque du méchant-misérable », qui revient à « pardonner au misérable quitte à instaurer pour mille ans le règne des bourreaux. » Pardonner, peut équivaloir à accepter, et à encourager la propagation du mal. C'est pourquoi, l'attitude ne peut être que ferme : « pour que l'avenir soit sauvé et que les valeurs essentielles survivent, nous acceptons de préférer la violence et la force sans amour plutôt qu'un amour sans force[738].»

Le pardon textuel résout ce dilemme car il laisse coexister la violence et ce que Jankélévitch, inspiré par la théologie chrétienne, appelle l'amour. Quel serait le mot ou l'expression que Frame utiliserait ? Comme nous le savons, elle se contente de faire le ménage, c'est-à-dire place nette, et c'est déjà suffisant, au sens winnicottien du terme[739]. Voyons à présent en quoi consiste le pardon textuel framien.

Colin, le bourreau, parle – ou en l'occurrence, écrit – à la première personne et présente ainsi son entreprise : « I write to seize a place for myself and my memory » (*IC*, p. 213). Rappelons que cette revendication d'une place pour soi et pour sa mémoire se trouve tout au long de l'autobiographie de Frame. En mettant ces mots dans la bouche du bourreau, elle accepte l'idée que tout le monde a droit à une place et à un point de vue cristallisé dans la mémoire, même les bourreaux. Elle a très précisément illustré cette conviction dans la première partie du roman, dans laquelle le père est autorisé à exprimer ses douleurs, ses peurs, sa folie.

Un autre fonctionnaire de la mort se met à parler et Colin lui impose le silence par un simple geste, inversant le rapport de pouvoir : « I had a strange sense of overturning, *renversé*; I think I looked gratefully at my fellow murderers whom I had silenced simply by touching my nicotine-stained crack-nailed worn index finger to my lips. » (*IC*, p. 334). On pourrait dire que son pouvoir nouveau est celui de nommer. En disant « fellow murderers », il les désigne comme meurtriers en s'incluant dans la dénomination.

Frame utilise également une mise en abyme : le bourreau fait lire les écrits de Milly à d'autres cadres du nouveau régime, ce qui leur fait partager le psychisme de la victime. On peut voir là le désir d'être lue et comprise par ses bourreaux à elle, qu'il s'agisse de ses parents ou des médecins néo-zélandais qui l'ont internée. Symboliquement, c'est comme si elle leur tendait son œuvre, en leur disant : « lisez ! ». Peut-être y a-t-il même le désir de les transformer par cette lecture ? Ce qui est notable, c'est que cet acte de donner à lire est escamoté. Il n'existe pas

[738] *Ibid*., p. 270.
[739] Donald Winnicott parle d'une mère « suffisamment bonne » (« a good enough mother »).

sur la page. Colin quitte la pièce et quand il revient, deux heures plus tard, ses acolytes ont lu le journal de Milly, ce qui lui rend la vie, et ses doutes : « when the reading was finished they called to me, and when I returned to the sitting room I could feel the spring of being and feeling and moving as it was released and I questioned my wisdom in showing them the manuscript. » (*IC*, p. 334). On voit que l'ellipse du geste de donner à lire envoie celui-ci en quelque sorte dans les coulisses, dans un ailleurs inconcevable. Cela confirme ce que pense Jankélévitch du pardon pur et sans arrière-pensée, qui est pour lui une impossibilité : « le pardon au sens strict est effectivement un cas-limite […] Le pardon est […] un événement qui n'est jamais advenu dans l'histoire, un acte qui n'a lieu nulle part dans l'espace[740]. »

Pour donner une idée de ce que peut être le pardon, Jankélévitch, comme Frame, fait appel à un paradoxe, ce qu'il nomme *coincidentia oppositorum*. Dans une « tension extrême et presque déchirante[741] », il rappelle les mots du *Cantique des Cantiques* en italicisant la conjonction : « l'amour est fort *comme* la mort ». Il conclut son ouvrage par ces mots : « Le mystère de l'irréductible et inconcevable méchanceté est à la fois plus fort et plus faible, plus faible et plus fort que l'amour. Aussi le pardon est-il fort comme la méchanceté ; mais il n'est pas plus fort qu'elle[742]. »

Les doutes du bourreau s'accentuent : « Why had I staged this evening, risking everything ? » (*IC*, p. 336). Le verbe « stage » nous rappelle la théâtralité de l'œuvre framienne. Il est possible que ce « risking everything » puisse s'appliquer également à Frame. En suivant sa pulsion, qui est impulsion de rejouer son passé, elle court le risque de dévoiler sa situation d'enfant œdipienne incestée, ce qu'elle ne veut à aucun prix, comme nous le montre entre autres la forclusion de la psychanalyse. Il y a dans l'écriture le désir d'être connue, reconnue, comprise, acceptée dans son aséité. Le conflit est violent. Si se dévoiler, c'est tout risquer, cela signifie que l'on risque son être même, qui doit résister aux assauts des subjectivités extérieures et exister par lui-même.

Le reste du discours du bourreau sonne comme une profession de foi que Frame pourrait reprendre à son compte : « I wanted to declare my own innocence; I wanted to stay alive; I thought that a declaration and acceptance by my friends of my humanity would abolish many of the fears that haunted me. » Cette reconnaissance de son humanité, c'est bien ce que sa relation avec le Dr Cawley a apporté à Frame. C'est une guérison de la triple négation de son

[740] *Le pardon*, *op. cit.*, pp. 7-8.
[741] *Ibid.*, p. 272.
[742] *Ibid.*, p. 273.

humanité, d'abord par ses parents incestualisants, puis par les médecins des hôpitaux psychiatriques et enfin, peut-être, par elle-même, qui resta si longtemps dans le déni et la crainte de son amour œdipien. La magnanimité dont Frame fait preuve, en mettant ces mots, ceux que la victime est fondée à prononcer, dans la bouche du bourreau est la phase ultime d'un processus de pardon, que l'on peut nommer « textuel ». Ayant reçu d'un autre être humain la « déclaration et acceptation » de sa propre humanité, elle en fait à son tour cadeau au bourreau.

La grande angoisse de déshumanisation de Frame, née dans la confusion de l'incestualité de sa constellation familiale et répétée dans l'expérience asilaire perdure jusqu'au moment de l'écriture de son autobiographie. Elle déclare lors d'une interview en 1983, tout en se maudissant pour sa naïveté[743] : « I think the way I am writing the story of my life might at least show that I'm not – well, that I *am* a human being » (*JFHOW*, p. 107). Le fait d'être capable d'étendre au bourreau cette reconnaissance d'une humanité partagée, cette supériorité de la civilisation sur la barbarie, représente un pardon véritable. C'est le pardon que formulent les personnes à qui l'on a arraché leur être même et qui sont capables de ne pas demander l'anéantissement de l'autre.

[743] « How I wish I were not so unprotected in my guilelessness », lettre à Bill Brown, 1983 (*JFHOW*, p. 107).

CONCLUSION

La fécondité de l'approche psychanalytique

Prenant acte de la teneur hautement autobiographique de l'œuvre de Janet Frame, nous avons tout d'abord identifié les acteurs de son conflit psychique, amour œdipien d'une part, incestualité, voire inceste de l'autre. Une étude psycho-biographique de l'autobiographie nous a permis de révéler le motif œdipien dans la vie de l'autrice, induit par un père dont la tyrannie est peut-être allée jusqu'à l'inceste et par une mère soumise, ressentie à la fois comme envahissante et insuffisamment présente dans la réalité. Sur le versant fictionnel, les manifestations psychologiques du traumatisme, comme la mutité, sont des thèmes récurrents. Ce que nous avons mis au jour, c'est le travail de configuration du traumatisme incestuel effectué par Frame grâce à la nature hautement topographique de son écriture dans des scénarios visant à le mettre en scène sous différents avatars. La topographisation de l'écriture framienne est à la fois un outil et un remède dans la quête identitaire d'une enfant œdipienne incestée, au Moi incertain, dont l'itinérance est encapsulée dans l'expression « homelessness of self ». C'est une réponse active au désir de « trouver sa place », « où suis-je ? » répondant à la question « qui suis-je ? » C'est en étant capable de varier la distance qu'elle entretient avec son écriture qu'elle peut également passer de l'étude au microscope des constellations incestuelles au décorticage des phénomènes plus généraux menant à l'asservissement des femmes par les hommes, phénomènes largement inconscients comme le refoulement ou les fausses représentations que les deux sexes ont d'eux-mêmes. Ce faisant, elle dramatise les phénomènes névrotiques qu'elle a découverts en elle-même lors de sa cure, qu'elle résume en quelques mots : « my existence since [my long stay in hospital] on unreal notions of myself, fed to me by myself and others » (*A*, p. 457).

La métaphore est un excellent véhicule pour l'inconscient. Elle est, comme la topographisation, un outil d'exploration et un moyen de guérison pour Frame, qui, murée dans l'impossibilité de dévoiler son traumatisme d'enfant œdipienne incestée, le sublime grâce au langage poétique, créant un réseau de métaphores qui sont les témoins, roman après roman, poème après poème, de son évolution psychique, allant de la douleur du traumatisme et de l'errance du désêtre à la résilience et à la création. Frame se réfère également à d'autres langages symboliques parlant à l'inconscient. Les contes de fées préférés de la jeune Janet comblent les désirs œdipiens, puis l'adulte Frame se forge dans son autobiographie son mythe personnel imprégné du sentiment du tragique et écrit son propre conte pour mettre en garde les enfants contre les désirs sexuels, forcément dirigés vers le père-soleil. De plus, nous remarquons les

convergences du code symbolique framien avec les récits d'inceste d'autres femmes, artistes ou non, et avec les arts visuels. Les nœuds du drame sont représentés dans des métaphores filées de la longueur d'un poème, métaphores qui peuvent aussi s'étirer à la dimension d'un roman ou de l'œuvre toute entière. L'inceste est représenté comme une effraction, modèle sur lequel se vivent pour la traumatisée toutes les autres interactions humaines, aussi bienveillantes soient-elles, des plus banales à la plus spécifique, celle du dialogue psychanalytique. Les protagonistes du triangle œdipien s'inscrivent, eux, dans une cosmogonie intime enjambant également les poèmes et les romans, créant une continuité qui peut être vue comme un socle identitaire : ayant une mère débordée et débordante, en proie aux exactions du père-soleil, l'arbre-fille subit les pires avanies, mais résiste. Nous trouvons l'explication de cette résilience dans un roman caché du vivant de Frame, dans lequel la fille se mue en oiseau migrateur volant vers un nouvel été, reprenant à son compte les connotations de chaleur du soleil. Finalement, par l'image du pantalon, l'écrivaine s'approprie la puissance et les prérogatives paternelles. En effet, la quête de Frame d'une identité propre par le symbole a trouvé peut-être son expression la plus lumineuse dans le processus de nomination, sinon de la psychanalyse qui est forclose, mais dans son propre changement d'état-civil et dans la symbolique des noms de ses différents personnages. Finalement, l'œuvre, par ce que nous pouvons appeler sa duplicité, ou plus communément sa roublardise, parcourue par l'inquiétude de la tromperie, et émaillée d'images d'escrocs, est bel et bien une prise de pouvoir, celui de dire et d'être.

Plus profondément encore, nous décelons que les images dont nous venons de parler sont conditionnées par le fantasme framien de la peau commune avec la mère. Frame, sujet féminin, s'identifie par son genre à sa mère dont l'imago textuel est la vache, avec ses attributs traditionnels de docilité nourricière. L'imago du père, le taureau, possède une puissance fascinante, celle de la séduction œdipienne, et en même temps provoque la crainte que sa force brute n'entraine l'annihilation du sujet-femelle, par violence directe, ou par l'exploitation de ses facultés reproductrices. Le conflit qui résulte de l'amour-haine menace de trouer la continuité du Moi-peau de la fille, ce qui se traduit par des lésions au niveau des schèmes d'enveloppe présents dans la langue framienne. Nous constatons que l'atteinte incestuelle ou incestueuse aux structures psychiques en construction les endommage durablement, sinon irréversiblement, et se répercute sur l'expression langagière, et donc sur le style lui-même. Éternellement piégée entre le trop proche et le trop lointain, la faiblesse du Moi provoque des sensations d'inondations, de porosité et de confusion entre l'extérieur et l'intérieur. Cependant, chez Frame se produit un phénomène singulier, la transmutation littéraire : le traumatisme,

généralement source d'insuffisances de parole et de conceptualisation, a été inversé en matrice de création langagière. D'un point de vue clinique, le tableau que nous dressons du psychisme framien a des similarités avec les personnalités appelées « états-limites », qui sont structurellement instables, et, de fait, c'est bien l'instabilité qui est au cœur de la création framienne, et qui explique l'effet de kaléidoscope que l'on éprouve à sa lecture. Cette labilité devient pour elle un principe de création basé sur la possibilité de permutation des opposés, et sur la possibilité de les réconcilier en trouvant une forme, l'oxymore, qui s'adapte à cette tension des contraires. Dans cette liberté langagière, on ressent à la fois que tout est contraint par le traumatisme, mais que tout est possible, ce qui est le rêve œdipien ultime. Et en effet, tout est possible, même une sorte de pardon textuel : la souffrance du bourreau égale peut-être celle de la victime. En tout cas, la voix narrative framienne lui donne le droit d'exister. C'est ainsi que l'écriture permet à Frame d'accomplir un des impossibles œdipiens cités par McDougall, qui est de contrôler les pensées des autres. Comment mieux les contrôler qu'en les créant ?

Frame dans le cadre des « trauma studies »

Nous sommes en mesure, au terme de nos travaux actuels, de signaler comment l'écriture framienne peut dialoguer avec la réflexion très vivace des « trauma studies », qui l'ont pour l'instant négligée. Il existe plusieurs points d'insertion de cette œuvre dans leurs paradigmes énoncés – et débattus –, au premier rang desquels se trouve le paradoxe intrinsèque de l'indicible, trope omniprésent d'une expérience, le traumatisme, qui est un défi aux limites du langage.

Remontons tout d'abord aux enseignements de Freud, que l'on peut considérer comme étant le pionnier des « trauma studies ». Dans *Au-delà du principe de plaisir*, il s'interroge sur la contradiction apportée au principe de plaisir par les pénibles répétitions engendrées par les traumatismes événementiels tels que « collisions ferroviaires, guerre effroyable[744] ». Le fondateur de la psychanalyse commence par énoncer que « tout déplaisir névrotique [est] du plaisir qui ne peut être ressenti comme tel[745] ». Dans une incise, Freud précise : « la répétition – le fait de retrouver l'identité – constitue en elle-même une source de plaisir[746]. » Freud explique ainsi le mécanisme de la répétition : « la vie de rêve de la névrose traumatique se caractérise en ceci qu'elle ramène sans cesse le malade à la situation de son accident, situation

[744] *Au-delà du principe de plaisir*, *op. cit.*, p. 282.
[745] *Ibid.*, p. 281.
[746] *Ibid.*, p. 307.

dont il se réveille avec un nouvel effroi; […] le malade serait pour ainsi dire psychiquement fixé au trauma[747] ». C'est cette fixation qui expliquerait la fixité du monde incestueux, tel qu'il est ressenti par Frame. Pour se guérir lui-même, le psychisme recourt, comme nous l'avons vu, à des mises en scène du traumatisme. C'est ce que fait le jeune enfant lançant une bobine et la ramenant à lui pour rejouer la disparition et le retour de sa mère. Il s'agit là de « la grande performance culturelle de l'enfant », « permettre sans se rebeller le départ de sa mère. Il s'en dédommageait pour ainsi dire en se mettant lui-même en scène, avec les objets qui lui étaient accessibles, le même disparaître et revenir[748]. » Le gain est clairement l'acquisition de l'autonomie, et d'une mesure de maitrise psychique des événements extérieurs : « [dans l'expérience vécue] il fut passif […] et voici qu'il s'engage dans un rôle actif en répétant celle-ci en tant que jeu, bien qu'elle soit empreinte de déplaisir[749]. »

Pendant très longtemps, pour Frame, son identité, ce fut le traumatisme. Dans son autobiographie, elle décrit d'ailleurs combien cela fut difficile de se passer de son identité de schizophrène, une fois que les psychiatres du Maudsley (très divisés sur la question) la déclarèrent exempte de psychose. L'écriture lui permit, par la jouissance de la répétition maîtrisée, de trouver une autre identité, plus saine, tournée vers la pulsion de vie, et de ne pas être définie par le traumatisme et ses répétitions subies. Elle qui exhibait les symptômes de la névrose traumatique[750], métaphorise le passage du névrotique à la création en ressentant la jouissance de l'expression langagière, quand elle dit que « les phrases sont les petites chambres à coucher du langage », des unités closes, bornées par une majuscule au début et un point à la fin, permettant de rêver ses propres rêves, les rendant « étanches » au désir de l'autre.

Propulsons-nous à la fin du XXème siècle pour écouter ce que Cathy Caruth, qui se situe toujours dans cette mouvance freudienne, nous dit du traumatisme, en examinant en parallèle pour le cas de Frame les critiques et amendements apportés à sa pensée depuis la publication de *Unclaimed Experience* en 1996. Dans ce modèle, le traumatisme est un événement non assimilé, non historicisé, qui fragmente la conscience, fait voler en éclats l'identité et empêche la représentation langagière directe. L'intensité de la peur détruit la capacité de la psyché à comprendre et à coder linguistiquement l'événement traumatique. Une de ses phrases les plus

[747] *Ibid*., p. 283.
[748] *Ibid*., p. 285.
[749] *Ibid*., p. 286.
[750] « Le tableau de la névrose d'état traumatique se rapproche de celui de l'hystérie par sa richesse en symptômes moteurs analogues, mais en général il la surpasse par les signes de souffrance subjective fortement marqués […], et par les signes d'un affaiblissement ou d'un délabrement généraux bien plus étendus des opérations animiques », *ibid*., p. 282.

reprises est le paradoxe suivant : « Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox : the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness[751]. » Cette latence crée une lacune temporelle qui empêche de déterminer la signification et la valeur de l'événement : « a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time[752]. » Le traumatisme s'exprime donc dans des événements psychiques dissociatifs tels que le refoulement, l'amnésie et la répétition : « history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence[753]. » Il ne peut être saisi directement, ce qui correspond à toutes les stratégies d'indirection et d'évitement mises en place par Frame, éclairant ainsi l'incapacité inhérente du langage à être un équivalent du réel. C'est pourquoi Caruth insiste sur des phénomènes linguistiques tels que l'indétermination, la référentialité ambigüe, l'aporie et l'indicible.

Caruth signale donc l'incapacité du langage à situer le traumatisme dans le passé. Il y a rupture dans l'expérience psychique du temps, il y a un trou. Le passé refoulé, irreprésentable, continue à orbiter autour de la conscience, créant un type d'absence qui pointe vers le traumatisme sans le localiser. Frame fait ressentir au bourreau le retour du refoulé : « the present had split, like the earth beneath me, and the past and its people and seasons surged like a fountain, and then it was Now again, a season with pear blossom, and the fires of the dead were burning over Waipori City » (*IC*, p. 339). Nous voyons que dans la vision framienne, c'est le symbole (« pear blossom ») qui permet la représentation. Cette difficulté de localisation est un paramètre dont nous avons souligné l'ubiquité dans l'écriture framienne, et qui signe sa fonction d'opérateur psychique de premier plan, essentiel dans les fonctions structurantes de la psyché, que nous retrouvons dans la variation de l'échelle (de l'individuel au collectif dans *Intensive Care*, à sa traduction optique dans *The Carpathians*, avec l'image de la longue vue), et dans la nécessité de trouver « une place », un endroit à soien commençant par une chambre[754]. Cet enjeu est compris par exemple par Paul Arthur qui voit dans les « digital memorials » sur internet le nouveau lieu de mémoire pour pleurer et commémorer les disparus[755].

---

[751] *Unclaimed Experience, op. cit.*, p. 92.
[752] *Ibid.*, p. 61.
[753] *Ibid.*, p. 18.
[754] Virginia Woolf, *A Room of One's Own* : le corps; la sexualité, le désir de Woolf est symbolisé par une chambre. L'autrice fut une enfant incestée par ses demi-frères, ce désir d'un endroit à soi peut alors être lu comme désir que son corps ne soit pas envahi.
[755] Paul Arthur, « Memory and Commemoration in the Digital Present », dans *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, pp.152-175.

C'est là, entre la lacune de représentabilité et de localisation, que se noue la grande critique adressée à Caruth, que nous comprenons ainsi : le psychique donnant une impression d'infini, les « révisionistes pluralistes » ressentent le besoin d'un amarrage plus serré aux réalités courantes dans lesquelles baignent les êtres humains. Cette approche permet selon eux de mieux « situer le sens » en l'ancrant dans les contextes dans lesquels s'est produit le traumatisme : « [pluralistic models move away from] the focus of trauma as unrepresentable and toward a focus on the specificity of trauma that locates meaning through a greater consideration of the social and cultural contexts of traumatic experience[756]. »

Pour examiner les mérites de cette assertion dans un exemple littéraire proche des situations framiennes, il nous semble intéressant de nous pencher sur l'étude par Laurie Vickroy[757], d'un texte qui met en scène un père abusif et incestueux, et des filles qui luttent pour se désengluer de son « amour », dans le roman de Jane Smiley, *A Thousand Acres*, au titre résolument ancré dans la réalité topographique mesurable. Vickroy insiste sur l'importance des lieux : « Smiley contextualises trauma in a particular geographical and cultural setting. Place becomes the locus to organize memories and feelings as Ginny nostalgically remembers enjoying with Rose the hidden places on their land, like the pond, before her father drains it for more farmland and riches[758]. » Mais, ayant lu Frame, nous pouvons dire que le lieu (le Canada des années cinquante et soixante) et l'action du roman (l'acquisition de nouveaux champs), au-delà de leur aspect sociologique et économique peuvent être vus comme étant symboliques de l'inceste que le père a commis sur ces filles : en asséchant l'étang, il assèche leurs désirs et capacités de jouissance physiques, comme c'est le cas pour Malfred dans *A State of Siege*. Il a mis leurs corps en coupe réglée, il en a fait des lieux exploitables et exploités pour sa propre avidité et jouissance de pouvoir économique, comme les hommes de *The Adaptable Man*. Vickroy cite d'autres commentatrices, qui voient bien sûr l'analogie, elles parlent de « connexion » entre l'endroit et le traumatisme, d'« inscription » de l'abus paternel dans ce lieu, mais la psychanalyse et la lecture de Frame permet d'aller encore plus loin. Plus qu'un « lieu de mémoire », un lieu qui provoque les souvenirs, l'étang *est* le corps des jeunes filles, comme l'hostie *est* le corps du Christ dans la psyché des chrétiens. C'est ce qu'exprimait Frame quand elle se disait « amoureuse d'un paysage ». Puisqu'il n'y avait pas d'amour humain dans sa vie,

[756] Michelle Balaev, « Literary Trauma Theory Reconsidered », dans *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, *op. cit.*, p. 3.
[757] Laurie Vickroy, « Voices of Survivors in Contemporary Fiction », dans *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, *op. cit.*, pp. 130-51.
[758] *Ibid*., p. 141.

elle avait rempli le vide avec une rivière. Dans la vision framienne, les symboles sont les habitants du psychisme, ils ont une existence et une action tout comme les éléments de la réalité, une action moins évidente, plus difficile à discerner. La littérature nous y aide, tout comme la psychanalyse.

Dans ce roman, nous trouvons encore un portrait psychologique de la victime du traumatisme incestueux, détaillé par Vickroy, dont nous pouvons faire une liste : mentalité défensive, psychisme en mode survie, sentiments de honte au sujet du corps, souvenirs involontaires torturants. Les mêmes remarques sont faites par Louise Desalvo[759] en ce qui concerne les personnages de Virginia Woolf. L'œuvre de Frame est le pendant dans l'inconscient de ces conséquences psychologiques du traumatisme sexuel décrites par Smiley, Woolf, et d'autres. Pratiquement tout se passe dans les profondeurs de la psyché des personnages. Elle ne s'intéresse pas, ou peu, au niveau « psychologique » de la psyché humaine, tout comme elle parle très peu du contexte social dans ses romans. Mais le fait que les phénomènes psychiques soient invisibles ne les rend pas pour autant inexistants[760].

L'incapacité à se vivre comme dominante, héritière de ce qu'on appelle « le privilège blanc » pourrait bien être une autre séquelle du traumatisme de Frame. Il est à noter que le sort des Maoris n'a pas été un sujet pour elle, malgré ses relations avec l'un ou l'autre intellectuel issu de la population maorie (Jacquie Sturm[761], poète et nouvelliste maorie) ou défendant leur cause (James Baxter, mari de Jacquie, poète et dramaturge). Son œuvre ne contient aucune réflexion sur la colonisation dont elle est issue. Il n'a peut-être pas été possible pour elle de se voir comme faisant partie des dominants, les Britanniques, s'appropriant un lieu, la Nouvelle-Zélande, occupé par une autre ethnie et maintenant cette dernière dans un état de soumission et d'infériorité sociale. Il est frappant de constater cette cécité et cette surdité, phénomènes dont elle a pourtant si bien analysé les processus inconscients. On peut la rapporter à l'insensibilité de l'époque, quoiqu'il y ait eu d'improbables consciences même en ce temps-là[762]. Tout ce qu'on trouve relevant de cet ordre-là dans son œuvre est l'une ou l'autre évocation du statut social inférieur des immigrés. Dans *The Adaptable Man*, un immigré est tué par Alwyn. Dans

[759] Louise Desalvo, *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on her Life and Work*.
[760] Inversons la phrase de Jean-Martin Charcot à propos de la théorie, que Freud aimait citer : « ça n'empêche pas d'exister… ».
[761] Dont le prénom apparait dans le poème « The Reply » (*PM*, pp.54-6).
[762] James Baxter fonda une sorte de communauté dans un village maori, dont les règles s'énonçaient ainsi : « To share one's goods. To speak the truth, not hiding one's heart from others. To love one another and show it by the embrace. To take no job where one has to lick the boss's arse. To learn from the Maori side of the fence. » À cause de son manque d'organisation, cette expérience fut rapidement un échec.

Living in the Maniototo, il y a quelques phrases pour décrire le parcours de Zita, la jeune immigrante hongroise.

Pour Vickroy, « understanding responses to trauma requires examining aspects of psychological functioning within the social environment, that might suppress acknowledgement of trauma[763]. » On peut ici se reposer la question de la distinction entre l'intérieur et l'extérieur : d'où vient l'incapacité de parler ressentie par les victimes ? D'une nécessité intérieure ou d'un diktat extérieur ? Le contexte politique est totalement absent de l'œuvre, et le contexte culturel se résume presque à la littérature, avec un saupoudrage de musique et de cinéma. Le contexte économique, vécu dans l'intensité du mode de la pauvreté, se réduit à quelques remarques sur l'élevage de moutons, et un rejet de la société de consommation[764]. Ce désintérêt explique, comme nous l'avons dit, celui des études post-coloniales. L'écriture de Frame existe dans une sorte de vide assez impressionnant, son œuvre ne contenant pratiquement aucune allusion aux grands mouvements macro-économiques et historiques qui façonnèrent son environnement. Pour Frame, les événements ne relèvent jamais des circonstances sociales et historiques. Prenons l'exemple de la façon dont son milieu a réagi à ses troubles psychiques. Il n'y a dans l'œuvre framienne aucune réflexion sur le fait qu'elle ait été enfermée et quasiment annihilée par les médecins néo-zélandais et en revanche, écoutée et ramenée à la vie par les médecins britanniques. Elle n'observe rien de l'état d'arriération généralisé de la psychiatrie de son pays, qui, si éloigné géographiquement du reste du monde, se trouvait dans une sorte de capsule temporelle, une sorte de bulle victorienne dans laquelle les pratiques d'un autre âge avaient encore cours alors que la science avait avancé dans la « mère-patrie ».

Pour sortir de cette binarité simplificatrice, on peut aussi, comme Frame, considérer que les phénomènes culturels et sociaux sont des émanations des mécanismes psychiques inconscients. Dans *Intensive Care*, elle fait le parallèle entre la maltraitance d'une jeune fille handicapée mentale et l'extermination à grande échelle d'êtres humains. On peut donc voir par exemple la colonisation sous un autre jour, comme une application dans le monde réel et à l'échelle de la planète des mouvements inconscients de pulsions de domination et d'appropriation dont le paradigme serait les relations parent abusif / enfant abusé. Les caractéristiques du paradigme se retrouvent donc dans différents contextes. Des tentatives

[763] « Voices of Survivors in Contemporary Fiction »,.*op. cit.*, p. 130.
[764] Un poème, « Talk of Economy » (*GB*, p. 142) est une liste accumulant toutes les « richesses » de la Nouvelle-Zélande, en face desquelles la mort est fort reposante.

existent pour articuler le psychique et le contexte au sens large. Citons-en deux, très différentes l'une de l'autre. Pour Christian Ferrié[765], « tout mouvement politique est habité par des pulsions inconscientes ». Pour lui, l'institution du politique est présidée par une dynamique inconsciente relevant de la pulsion de vie. Il analyse les ressorts inconscients du pivot central, le refus de l'État par les sociétés sauvages, en termes d'une dialectique des pulsions de vie et de mort, se traduisant par une migration prophétique. Greg Forter[766] pour sa part trouve une façon d'articuler les deux pensées quand il analyse la dialectique entre le personnel et le collectif, le psychique et l'historique en comparant deux infanticides maternels, commis par une mère et sa fille dans *Beloved*, de Toni Morrison. Sethe, sur le point d'être reprise par les chasseurs d'esclaves, tue son enfant pour qu'elle ne subisse pas ce qu'elle a subi : « Sethe's infanticide is an act of agency performed in the context of a dominative history by this particular person at this particular moment in time and in this geographical location[767]. » Forter pense que l'infanticide commis par la mère de Sethe est radicalement différent, car elle avait, elle, tué un enfant né du viol d'un homme blanc durant le « passage du milieu » entre l'Afrique et l'Amérique. La violence maternelle dans le contexte de l'esclavage est la même, mais Forter affirme que pour Morrison, le sens en est différent, car les circonstances sont différentes. De même, il concilie le psychique et l'historique quand il parle de ce que produit le paradigme de Caruth : « accounts of historical violence that are both socially specific and psychologically astute[768] ». Il va également dans le sens de Frame quand il fait remonter tout traumatisme à celui, originaire, de la vision de la scène primitive, dont nous avons vu qu'elle était présente dans l'autobiographie. Pour lui, cette vision est la confrontation plus ou moins pathogène que chacun d'entre nous doit faire : « the emphatically social inscription in the psyche of power relations that precede any given self[769] ». C'est pour lui un modèle de traumatisme qui dépeint l'initiation de tout individu dans des systèmes d'oppression patriarcale et raciale, qui ne correspondent pas au schéma freudien de Caruth (« a punctual blow to the psyche that overwhelms its functioning, disables its defences and absents it from direct contact with the brutalizing blow itself[770]»). Forter s'intéresse, lui, à ce qu'on pourrait appeler des « traumatismes chroniques », au rang desquels nous pensons qu'on peut compter l'inceste : « those forms of trauma that are not punctual, that are more mundanely catastrophic that such

[765] Christian Ferrié, *Le mouvement inconscient du politique : Essai à partir de Pierre Clastres*.
[766] Greg. Forter, « Colonial Trauma, Utopian Carnality, Modernist Form: Toni Morrison's *Beloved* and Arundhati Roy's *The God of Small Things* », dans *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, pp.70-105.
[767] *Ibid*., p. 82.
[768] Greg. Forter, « Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form », p. 259.
[769] *Ibid*., p. 266.
[770] *Ibid*., p. 259.

spectacular instances as the Holocaust[771] ». La vie avec un père-tyran, une atmosphère incestuelle et un inceste répété peuvent constituer ce que Rothberg appelle « ongoing everyday forms of traumatizing violence[772] ».

Il nous semble que l'inceste additionne les deux types de traumatisme : les viols constituent un traumatisme ponctuel, et leur répétition sur des années constitue un traumatisme chronique. On peut également penser que le traumatisme du racisme[773], diffus, accumulation d'humiliations quotidiennes peut ressembler à celui de l'incestualité. Les deux climats peuvent, ou non, déboucher sur une attaque raciste ponctuelle ou un passage à l'acte incestueux. Catherine Allégret donne une description du traumatisme chronique dans son court volume, *Un monde à l'envers*[774].

L'œuvre de Frame, existe donc dans une sorte de non-référentialité, qui peut sembler être un défaut aux yeux des « pluralistes ». Mais c'est ceci précisément qui leur donne la distance et l'abstraction universelle qui décrit le cœur psychique de tout être humain. Une femme victime des avances de son père (comme Sophie Chauveau[775]) pourra s'exclamer qu'il lui est arrivé la même chose qu'à Allégret. Ce qui est différent avec les textes framiens, c'est qu'au-delà des témoignages individuels, la bataille qu'ils décrivent entre l'Œdipe et le monde extérieur[776] est la figuration d'une bataille que doivent livrer tous les êtres humains, nos psychés se chargeant de convertir nos désirs œdipiens en ressentis incestueux, comme le montre l'expérience du transfert pendant une psychanalyse. C'est en effet une hypothèse extrême, celle de considérer toute l'œuvre de Frame comme un délire œdipien. Entre l'inceste consommé, le climat d'incestualité et de tyrannie et le délire œdipien, il existe un continuum d'interprétations que nous nous garderons de débiter en tranches. Ce qui demeure, c'est le traumatisme provoqué par la collision de l'Œdipe et de l'inceste.

On peut aussi considérer que la façon de faire de Frame, celle de l'écriture littéraire, est différente de la façon de voir habituelle. L'écriture littéraire se sert de stratégies formelles qui expriment la tension éthique qui existe quand on dépeint l'oppression d'un pouvoir

---

[771] *Ibid*., p. 260.
[772] Michael Rothberg, « Decolonizing Trauma Studies: A response », p. 226.
[773] Sur le versant somatique, dans la série américaine *New Amsterdam*, le psychiatre de l'hôpital donne les micro-agressions racistes comme cause des tumeurs d'un jeune garçon (saison 2, épisode 14).
[774] Voir annexe 4C.
[775] Sophie Chauveau, *La fabrique des pervers*. Elle y décrit la même pression incestueuse de la part de son père qu'Allégret, et le même flou concernant une possible attaque réelle.
[776] Pensons également à la tension chez l'homme entre le « courant tendre », provenant de l'Œdipe, et le « courant sensuel » de la génitalité adulte (Sigmund Freud, « Du rabaissement généralisé de la vie amoureuse »).

hégémonique d'une façon qui vise à faire taire le sujet. C'est ce que l'on appelle couramment « trouver des excuses » au criminel, en vertu de son « enfance malheureuse », procédé dont on craint qu'il supprime la voix de la victime, et le châtiment. C'est bien la position d'Éribon, dont nous parlions dans notre introduction, qui craignait que la réalité des abus, et le désir d'y remédier, ne soient balayés par l'approche psychanalytique.

Ce que nous constatons, c'est que la littérature et les autres sciences humaines procèdent différemment les unes des autres, mais dans un même but, celui de toucher le lecteur. Vickroy termine son étude en faisant exister également le lieu de la lectrice : « Smiley s fiction tries to produce in the reader a locus of understanding[777]. » Remarquons que Caruth ne parle pas de détourner les yeux, mais évoque une écoute très particulière, qui ressemble au simple « être là » de l'analyste qui crée ce « lieu de compréhension ». Dans son étude du film d'Alain Resnais, Caruth écrit : « What we see and hear, in *Hiroshima mon amour*, resonates beyond what we can know and understand, but it is in the event of this incomprehension and in our departure from sense and understanding that our own witnessing may indeed begin to take place[778]. » Ce que les « pluralistes » ne saisissent pas, c'est la même chose que ne comprennent pas ceux qui n'ont pas fait d'analyse : la puissance de transformation de la psychanalyse, qui commence par l'analysant et s'étend à son entourage. Il faut pour cela être prêt à affronter le traumatisme que constitue la libération viv à vis des anciennes croyances et les idées nouvelles sur soi. La littérature peut être l'effet de cette transformation, comme l'œuvre de Frame en est le témoignage. Peut-elle la provoquer chez les lecteurs ? En tout cas, elle peut accompagner cette transformation. La lecture de Frame en parallèle avec une analyse peut faire naitre des résonances insoupçonnées entre les deux activités.

Donnons deux exemples d'expression littéraire de l'indicible du traumatisme. Le premier roman, comportant plusieurs ressemblances avec l'œuvre de Frame, *The White Hotel* de D.M. Thomas, nous plonge dans le malheur. En 1919, une certaine Anna G. est en analyse avec Sigmund Freud. La jeune femme souffre de douleurs psychosomatiques au sein et à l'ovaire, et elle se souvient d'avoir assisté enfant à une relation incestueuse entre sa mère et son beau-frère[779]. Plusieurs années après l'analyse, ayant perdu son mari dans les purges communistes, elle sera assassinée à Babi Yar avec son jeune fils. Dans la parole de Anna G,

[777] « Voices of Survivors in Contemporary Fiction », dans *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, *op. cit.*, p. 148.
[778] *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 56.
[779] « Now the embrace of a single afternoon became the incest of many summer houses and many summers. », *The White Hotel*, p. 121.

narratrice non fiable qui change des détails importants dans ses récits, Thomas enchevêtre la poésie et l'histoire de cas, la fiction et la vérité historique, l'érotisme et la violence, la vie individuelle et la destinée d'un peuple. Il fait dire à son Sigmund Freud fictionnel : « what secret trauma in the mind of the creator ha[s] been converted to the symptoms of pain everywhere around us?[780] », ce qui ressemble fort au prisme framien, interprétant les moindres détails du monde réel comme symbolisant ses problématiques internes. Le titre se réfère au désir de retourner dans l'utérus maternel : « Frau Anna's document expressed her yearning to return to the haven of security, the original white hotel – we have all stayed there – the mother's womb[781]. » Pour Frau Anna G. comme pour Frame, la matrice représente un retour à un monde prélapsaire : « It is a place without sin, without our load of remorse ; for the patient tells us she has mislaid her suitcase on the way[782]. »

Pour une version plus heureuse du traumatisme, on peut relire le sonnet 18 de Shakespeare. Le poète s'interroge sur l'indicible de l'amour, les comparaisons lui semblent faibles et inadéquates : « Shall I compare thee to a summer's day? ». La réponse, c'est la littérature qui la donne : « Thy eternal summer shall not fade […] so long lives this and this gives life to thee. » Le quelque chose en plus de la littérature par rapport au langage courant, c'est un art d'agencer les mots et les sons pour créer de la beauté, de l'euphonie, sentiments entrant en résonance avec l'amour. La dernière phrase du sonnet est un effleurement par les liquides et les fricatives voisées. Au-delà des mots, ce sont les ricochets sur les voyelles qui donnent un sentiment de clarté et de joie. Frame se désolait car elle n'était pas satisfaite de ses poèmes. C'est l'ensemble de son œuvre, poèmes compris, qui accomplit la même chose que le sonnet de Shakespeare, touchant l'être humain à tous ses niveaux de perception.

Ce qui semblait être une gageure au début de la vie d'écrivaine, et de la vie tout court de Frame se révèle être un pari gagné à la fin. D'une situation qui semblait sans issue, elle a créé sa propre échappée belle, en ne niant pas ses idiosyncrasies mais en s'appuyant sur elles, en trouvant ses propres solutions, qui lui ont permis d'épanouir son style et de s'épanouir comme personne individuelle, dans une synergie féconde entre la vie et l'œuvre, sans qu'il faille tomber dans une vision idéalisée : sa vie entière, Frame continua à se protéger de l'extérieur, et des autres.

---

[780] *Ibid*., p. 110.
[781] *Ibid*., p. 129.
[782] *Ibid.*, p. 105. Dans son autobiographie, Frame arrive aussi « sans bagages » à Ibiza, ce qu'elle ressent comme le moment le plus heureux de son voyage.

Lire Frame : une ressource précieuse

Ce qu'il importe de dire, c'est que la situation de Frame est une variation extrême de ce que tout être humain doit affronter car nous sommes tous des Œdipes ayant à tracer notre route à différents carrefours, habités de questionnements sans réponse ou aux réponses sphyngiennes. L'œuvre framienne peut nous instruire sur la façon de cheminer et de comprendre quelques enjeux. Son traumatisme lui a rendu la tâche de vivre plus ardue qu'à d'autres, ce qui s'est traduit par la production d'œuvres qui portent témoignage de cet effort, des œuvres qui ont par là même vocation à guider le chemin d'autres égarés, bien que ce but n'ait jamais été formulé par l'autrice. Ensuite, cette condition très particulière met en relief le travail universellement humain de l'indissocié, du fusionnel, vers le personnel et le singulier, le vrai défi étant l'acquisition de contours qui ne soient pas des barrières étanches, une gageure répétée chaque jour que nous vivons tous, humain parmi les humains. Frame traite des questions psychiques auxquelles tout être humain, s'il veut se développer, doit trouver ses réponses, non figées, en flux. Il s'agit de l'Œdipe, bien sûr, mais également de la relation que nous entretenons avec notre inconscient, qui est selon Frame une relation principalement d'évitement entre clivages et refoulements, dont elle n'est pas elle-même indemne. Elle nous permet de nous interroger sur la distance entre soi et les autres, et en premier lieu les parents, avec les incontournables questions de dette, de culpabilité et de pardon, duplicables sur nos autres relations. Elle nous permet de reconnaître tout ce qui opprime les esprits, et les empêche de jouir librement de la vie, suivant ainsi le précepte de Samuel Johnson : « Clear your mind of cant », et qu'elle-même exprime ainsi : « that superglue of self-deception (which every writer – person – has), except that I know it's there and I can see the cracks[783]. » On est touché par la peinture des névroses féminines et masculines, estompant les délimitations entre le psychique et la réalité, un rappel fort pour nous garder de n'exercer aucun totalitarisme de la pensée sur autrui, qui serait basé sur nos propres fonctionnements psychiques.

Envisagé ainsi, l'inceste représente un comble, qui a les qualités d'un raisonnement *ab absurdo*, permettant d'explorer cette situation de domination extrême et de constater les dégâts irrémédiables mais non irréparables (pour soutenir un paradoxe qui ne dépare pas dans l'univers framien) qu'elle occasionne sur le fonctionnement psychique. Ses effets effroyables, en termes de souffrance et de dépersonnalisation, devraient pouvoir faire ranger l'inceste au rang des crimes contre l'esprit, des crimes contre l'humanité, causant des dommages pouvant entrainer

[783] *Janet Frame in Her Own Words, op. cit.*, p. 123.

par la suite toutes sortes de comportements destructeurs, soit sur le mode féminin, tournés vers le soi (anorexie, suicide) soit sur le mode masculin, infligés à l'autre (violence, meurtre, torture). Rappelons que l'inceste est montré par Frame comme étant la conséquence de quelque chose de « mal tricoté » chez l'agresseur, trace d'un traumatisme qui lui aurait été infligé en amont. Pouvoir repérer l'inceste, qui passe si souvent inaperçu, équivaudrait à sauver des lignées entières du malheur.

En conclusion, nous aimerions plaider pour un renouveau de la lecture des œuvres de Janet Frame. Un lecteur non averti feuilletant un roman de Janet Frame dans une librairie risque fort d'être déconcerté par les quelques lignes qu'il lira au hasard, car l'écriture framienne est d'une densité qui confine à l'hermétisme. Encore faudrait-il qu'il en ait l'occasion, car lors il ne s'en trouve plus guère dans les rayons des librairies générales en Nouvelle-Zélande[784]. Elle a trouvé refuge sur les étagères des bibliothèques universitaires et ce confinement est une véritable perte pour le grand public. Pour la lectrice entreprenant un travail universitaire, cette écriture est séduisante par la vitalité de ses images, s'appuyant sur un vocabulaire à la simplicité quasi enfantine, mais qui n'offre que peu de sûreté de compréhension quand on cherche à l'analyser. C'est pourtant ce sentiment d'un vertigineux tourbillon, ajouté à ses connotations quelque peu effrayantes lui donnant une inquiétante étrangeté, qui est comme un reflet de soi renvoyé par un miroir inattendu.

Et la vie d'après ?

Quand il surgit dans une vie, le traumatisme en est sans conteste le point focal, car il fracasse tout, laissant des séquelles indélébiles. La vie d'après n'est que rarement mentionnée dans les récits de vie, parfois simplement par quelques éléments qui servent de repère, mariage ou non, enfants, etc., l'accent étant souvent mis sur les réussites, comme pour contrebalancer et conjurer le malheur. Car quel est le but de ces récits ? Pouvoir affirmer la survie, ce qui n'est pas une chance donnée à toutes, comme le montre le cas d'Albertine Sarrazin[785]. La vie de Frame se poursuivit, étayée par le travail littéraire qui constitua sa modalité d'être au monde, à la fois un filtre de sa violence et un prisme sans cesse changeant et pourtant intensément personnel. Nous disposons de quelques éléments pour nous donner une idée de la teneur de son existence vers la fin de sa vie.

[784] Constatation personnelle en 2016.
[785] Sur « le paradis qui passe par l'utérus » dans son écriture, voir Philippe Willemart, « Corps du texte, corps vivant, balancement d'une lecture ».

Dans le rapport qu'elle écrit en 1987 sur son séjour au centre Frank Sargeson, elle remercie longuement les « petites mains » qui l'ont soulagée des tâches matérielles, les décrivant dans sa veine typique, comme des créatures de contes de fées : « I would only need to consult a code poem and lo, the groceries would appear on my table. », phrase immédiatement suivie d'une autre, dans laquelle elle sent ce que ces mots ont d'inadéquat : « I have valued, however, the time I have spent with members of the Trust not in code-poems but in person[786]. » Ces deux phrases nous semblent bien illustrer ce qu'a pu représenter la « guérison » de Frame, pour qui les rapports humains n'allèrent jamais de soi, mais qui apprit à en apprécier quelques-uns. Les témoignages sur les dernières trente années de la vie de Frame nous la présentent en effet comme étant toujours extrêmement craintive vis-à-vis des gens qu'elle n'avait pas appris à connaître, et toujours aussi vulnérable au bruit en particulier. Que ce soit en 1982 ou en 2002, Jane Campion et Nadine Ribault ont fait la même expérience en rencontrant Frame chez elle. Cette dernière décrit l'approche intrigante du pavillon de St Kilda, situé dans une banlieue de Dunedin : « No flowers. No movement. No sound. No sign of life. No door. Nothing[787]. » Le devant de la maison ne présente qu'une porte-fenêtre fermée à laquelle Ribault frappe. Puis, elle entend la voix de Frame derrière elle, et se retourne. Elle est frappée par ses yeux bleus lumineux et le paradoxe de sa personnalité : « she was both extraordinarily shy and attentive at the same time[788]. » Elles entrent dans la maison par une porte de côté et l'odeur indique que Frame vit en recluse avec son chat : « a musty smell of animals and cooking ». La cuisine est en désordre, ce qu'avait noté également Campion (« the kitchen was cluttered with dishes[789]. ») La maison que Campion avait visitée à Levin était entourée d'un double mur de briques et Frame lui avait désigné les protèges-oreilles (« earmuffs ») qu'elle devait utiliser pour se garder du bruit, et elle lui avait confié qu'elle allait passer Noël avec « des amies très chères », avant de dévoiler leur nom : les sœurs Brontë. Pour la visite de Ribault, Frame appelle sa sœur et son beau-frère à la rescousse et le quatuor va visiter les jardins botaniques et se rendent sur la plage de St Clair, où Frame déclare venir souvent pour sentir le vent de l'Antarctique. De retour en tête à tête chez Frame, les silences s'allongent, mais l'écrivaine confie à la Française quelques phrases que nous avons pu lire ailleurs, et lui fait visiter sa remise, qui est tapissée de livres, les siens et ceux de ses auteurs préférés. Campion et Ribault disent toutes les deux que Frame vivait pour écrire, ce qui était

[786] *Janet Frame In Her Own Words*, *op. cit.*, p. 196.
[787] Nadine Ribault, « Visiting Janet Frame », *The Colour of Distance*, p. 130.
[788] *Ibid*., p. 131.
[789] Jane Campion, introduction à l'autobiographie, p. XII.

son accomplissement et sa liberté. Toutes deux témoignent de son enjouement. A la fin de son article, Ribault s'adresse à elle, reprenant ses mots qui expriment le bonheur d'écrire : « you smiled repeatedly, joyful smiles, your expression lit up with pleasure […] assuring me that whatever our dramas and torments, life is still the most fascinating subject for us to explore[790]. »

Rappelons ici que les psychanalystes, Lacan en tête, se défendent vigoureusement de vouloir effacer les symptômes. Comme le dit Marie-Claude Baïetto :

> Le symptôme tel que le considère Lacan avec le nœud borroméen comporte sa part de jouissance et de réel. C'est le sinthome, nouveau nom du symptôme, mais qui recèle une part d'irréductible. Mais de quel symptôme s'agit-il ? Il semble qu'il s'agisse du symptôme, si l'on peut dire, « fondamental », celui du « parlêtre », de cette « maladie » dont est marqué l'être humain du fait de parler, donc du langage dont nous sommes affectés[791].

Et puis, finalement, quel intérêt y-a-t-il à se débarrasser de nos symptômes ? Pour Lacan, « non seulement, ce qu'on lui demande (à l'analyste), le Souverain Bien, il ne l'a pas, bien sûr, mais il sait qu'il n'y en n'a pas[792]. » Comme le dit pour sa part Lucien Israël à la suite de Freud, il n'y a pas de honte à boiter[793]. Au contraire, Frame a fait de sa boiterie son principe littéraire. Elle nous livre un extraordinaire parcours psychique et littéraire qui retrace une lutte de tous les instants, de tous les mots, pour acquérir le droit et la puissance d'exister, que sa condition d'enfant œdipienne incestée lui avait dénié. On mesure l'importance de l'art pour « la vie bonne » aristotélicienne en lisant le rapport du Dr Henry Krystal sur le vieillissement des survivants de l'Holocauste : souffrant d'anhédonie et d'alexithymie, incapables de ressentir de l'empathie et d'accorder leur confiance, se dévalorisant, ils sont chroniquement déprimés, somatisent, et meurent jeunes. Ils ne peuvent être traités qu'à deux conditions :

> Survivors were treatable if we could work patiently for many years – or in exceptional cases, if they were especially endowed with literary or artistic talents that permitted them to develop or reconstruct damaged functions. […]These exceptional ones can recover from their post traumatic problems, can integrate and can heal themselves to a significant degree[794].

Nous avons mené notre travail dans une attention constante à l'entreprise littéraire sans équivalent de Janet Frame, et notre reconnaissance est immense pour l'enrichissement personnel qui en a découlé, à la fois intellectuel et humain. Il est très émouvant d'arriver au terme du parcours qu'elle a accompli. Le ruban de sa machine à écrire a été trempé dans le sang,

---

[790] « Visiting Janet Frame », *The Colour of Distance*, *op. cit.*, p. 137.
[791] Marie-Claude Baïetto, « Sur la guérison et la fin de l'analyse ».
[792] *Le Séminaire*, *op. cit.*, Livre VII, p. 347.
[793] Lucien Israël, *Boîter n'est pas pécher,* vers de Friedrich Rückert cité dans *Au-delà du principe de plaisir*, *op. cit.*
[794] « Trauma and aging », *op. cit.* dans *Trauma*, *op. cit.*

pour reprendre une expression de *The Carpathians*. Nous ne pouvons qu'admirer l'extraordinaire cohérence de son paysage intérieur, dont les qualités kaléidoscopiques lui permirent d'évoluer en même temps que sa psyché, de la souffrance à l'apaisement. Les textes de Frame sont si cohérents que tout lecteur pourra, grâce aux clefs fournies par notre travail, suivre pour son propre compte les méandres du psychisme d'une enfant œdipienne incestée et déchiffrer à son tour, selon cette lecture, une œuvre qui représente un exploit psychique et littéraire, car chaque page de son œuvre contient des variations des thèmes et des schèmes dont nous n'avons donné qu'un aperçu forcément limité. Notre travail a visé à mettre au jour quelques aspects de ce qui peut être communiqué à travers une langue écrite très spécifique, une langue littéraire. Ce qui passe d'inconscient à inconscient ne peut par définition jamais être totalement excavé. Dans le cas de Frame, c'est la persistance tout le long de l'œuvre des différents phénomènes que nous avons décrits qui nous permet de nous assurer de leur existence, due à un mélange inconnaissable de volonté consciente et de processus inconscients. N'imitons pas les enfants de « The Lagoon », qui font faire des ricochets sur l'eau aux pierres qu'ils lancent (« we used to skim thin white stones over the water » (*LOS*, p. 7)). Il appartient au lecteur de déceler les cailloux que l'autrice a placés juste en dessous de la surface de l'eau. Ces cailloux sont comme des petites plates-formes encourageant chacun et chacune à se trouver un chemin dans l'œuvre. Notre travail représente un de ces chemins.

C'est par leur plasticité que la narration, la métaphorisation et les schèmes sous-jacents accompagnent la trajectoire d'une psyché sur toute une vie, à la fois signes, signaux et signalisation. Signes d'une réalité psychique, signaux de souffrance tournés vers les autres, signalisation d'un parcours. Ce parcours, en tant qu'il concerne au premier chef la question de la relation à soi et à autrui, nous concerne également tous. Pour Paul Ricœur, dans *Soi comme un autre*, l'autobiographie, sous n'importe quelle forme (les arts plastiques en sont une) est indispensable pour se constituer une « identité narrative[795] », bien qu'il soit « toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées[796]. » Malgré cette possibilité dont elle fit grand usage, Frame, dans l'une de ses rares interviews[797], indique que pour elle l'écriture, qu'elle soit autobiographique ou fictionnelle, est une recherche de « motifs », accomplissant ainsi ce que Ricœur nomme « la vie rassemblée ». Ceci étant accompli, le philosophe propose la définition suivante de l'éthique : « le souhait d'une vie accomplie – avec et pour les autres – au sein d'institutions justes. » Cette dernière composante

[795] *Soi comme un autre, op. cit.*, p. 137.
[796] Paul Ricœur, *Temps et récit* III, Le temps raconté.
[797] *Janet Frame In her Own Words, op. cit.*, p. 124 et 128.

ne rentre pas dans l'envergure de nos travaux. Contentons-nous de saluer les progrès faits dans les hôpitaux psychiatriques pour prendre en charge les patients autrement qu'à coups d'électrochocs. Ce qui nous intéresse, ce sont les deux prépositions citées par Ricœur utilisées avec des verbes de liaison : « avec » et « pour ». Comment être « avec » les autres, comment œuvrer « pour » les autres ? Comme toujours très perceptif, King termine son autobiographie en dépeignant Frame assise devant son ordinateur, le visage éclairé par sa lumière, comme étant sa façon d'être connectée au monde, d'être « avec » les autres et d'écrire « pour » eux. C'est ainsi qu'elle ouvre les portes de sa chambre à coucher mentale, laissant les manifestations de l'inconscient se faufiler vers la lumière et trouver place dans les mots, non pas seulement par la parole et le récit oral, mais par une alchimie subtilement différente, l'acte d'écrire.

Bibliographie

I ŒUVRES DE JANET FRAME

- A= autobiographie, R= roman, N= nouvelles, L= Lettres
- La date entre crochets est celle de la première publication

The Lagoon and Other Stories (N), Bloomsbury Publishing Ltd, Londres, 1991 [1951].

Owls Do Cry (R), Virago Press, Londres, 2015 [1957].

Faces in the Water (R), Virago Press, Londres, 2009 [1961].

The Edge of the Alphabet (R), George Braziller Inc., New York, 1991 [1962].

The Reservoir: Stories and Sketches (N), George Braziller Inc., New York, 1963 [1963].

Snowman, Snowman, Fables and Fantasies (N), George Braziller Inc., New York, 1963 [1963].

Scented Gardens for the Blind (R), George Braziller Inc., New York, 1982 [1963].

Beginnings (A), (pp.26-34), Oxford University Press, Wellington NZ, 1980 [1965].

The Adaptable Man (R), George Braziller Inc., 2000 [1965].

A State of Siege (R), George Braziller Inc., New York, 1980 [1966].

The Pocket Mirror (P), George Braziller Inc., New York, 1967 [1967].

The Rainbirds / Yellow Flowers in the Antipodean Room (R), The Garden City Press Limited pour W. H. Allen, Londres, 1968 [1968].

Mona Minim and the Smell of the Sun (1 N), George Braziller Inc., New York, 1993 [1969].

Intensive Care (R), George Braziller Inc, New York, 1994 [1970].

Daughter Buffalo (R), Flamingo, an imprint of HarperCollins*Publishers*, Londres, 1993 [1972].

Living in the Maniototo (R), Virago Press, Londres, 2009 [1979].

You Are Now Entering the Human Heart (N), The Women's Press Ltd, Londres, 1984 [1983].

The Carpathians (R), George Braziller Inc., New York, 1988 [1988].

An Angel at My Table (A), (composé de *To the Is-land* (A) [1982], *An Angel at My Table* (A) [1984] et *The Envoy from Mirror City* (A) [1985]), Virago Press, Londres, 2010 [1989].

Publications posthumes

Towards Another Summer (R), Virago Press, Londres, 2008 [écrit en 1963].

In the Memorial Room (R), Counterpoint, Berkeley CA, 2013 [écrit en 1974].

The Mijo Tree (1 N pour enfants), Penguin, 2013 [ouvrage indisponible, date inconnue].

Compilations posthumes

The Goose Bath (P), Random House NZ, Auckland, 2006 [2006].

Storms Will Tell (P), (compilation de tous les poèmes de *The Goose Bath* et de certains poèmes de *The Pocket Mirror*), Bloodaxe Books, Ltd, Northumberland, England, 2008 [2008].

The Daylight and the Dust 2009 (N), Virago Press, Londres, 2010 [2009] (Compilation de nouvelles de *The Lagoon and Other Stories, Snowman Snowman, Fables and Fantasies, The Reservoir: Stories and Sketches* et *You are Now Entering the Human Heart*). Publié aux USA sous le titre *Prizes: Selected Short Stories,* Counterpoint, Berkeley, CA, 2009.

Janet Frame In Her Own Words, Penguin Group NZ, 2011 [2011].

Between My Father and the King (N), 2012 (compilation de nouvelles inédites ou parues dans des magazines), Counterpoint, Berkely CA, 2012 [2012]. Publié en NZ sous le titre *Gorse is not People*, Penguin Group NZ, 2012 [2012].

Jay to Bee (L), Counterpoint, Berkeley CA, 2016 [lettres de 1969-71].

II CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR JANET FRAME

Livres

ALLEY, Elizabeth, (ed.), *The Inward Sun: Celebrating the Life and Work of Janet Frame*, Allen and Unwin, Sydney, 1994.

BAISNÉE Valérie, *Gendered Resistance : Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam, 1997.

BAZIN, Claire, *Janet Frame*, Northcote House Publishers Ltd, Horndon, Royaume Uni, 2011.

BORNHOLDT, Jenny and O'BRIEN, Gregory (eds.), *The Colour of Distance, New Zealand Writers in France. French writers in New Zealand*, Victoria University Press, Wellington, 2005.

CRONIN, Jan, *The Frame Function, An Inside Out Guide to the Novels of Janet Frame*, Auckland University Press, Auckland, 2011.

CRONIN, Jan, DRICHEL Simone (eds), *Frameworks, Contemporary Criticism on Janet Frame*, Rodopi, Amsterdam, 2009.

DELBAERE, Jeanne (ed.) *The Ring of Fire, Essays on Janet Frame*, Dangaroo Press, Sydney, 1992).

DELREZ, Marc, *Manifold Utopia, The Novels of Janet Frame*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2002.

EVANS, Patrick, *Janet Frame*, Twayne Publishers, Boston, 1977.

PANNY, Judith Dell, *I Have What I Gave, The Fiction of Janet Frame*, George Braziller Inc., New York, 1993.

ST. PIERRE, Paul Matthew, *Janet Frame, Semiotics and Biosemiotics in Her Early Fiction*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver BC, Madison NJ, 2011.

Thèses de doctorat

BARRY, Brigitte, *De l'autobiographie à la fiction, la poétique de Janet Frame*, Paris 10-Nanterre, 1999.

BOILEAU, Nicolas, *Une expérience de l'impossible, l'écriture autobiographique dans Moments of Being de Virginia Woolf, The Bell Jar de Sylvia Plath, An Autobiography de Janet Frame*, Rennes 2, 2008.

BRAUN, Alice, *Janet Frame, le féminin et la marge*, Paris 10-Nanterre, 2008.

MORTELETTE, Ivane, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Janet Frame*, Paris 10, 2004.

Articles

ABRAHAMSON, Sarah « Did Janet Frame Have High Functioning Autism? », *Journal of NZ Medical Association*, 12 oct 2007.

ASH, Susan, « 'The Absolute, Distanced Image': Janet Frame's Autobiography », *Journal of New Zealand Literature*, no. 11, 1993, pp. 21-40.

BAISNÉE, Valérie, « A Home in Language. The (Meta)physical World of Janet Frame's Poetry », dans *Frameworks*, p. 99.

BAISNÉE, Valérie, « To Ibiza: Separation and Recreation in Janet Frame's Island Narrative », *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, no. 26, 2008, pp. 59–72.

BAZIN, Claire, « From the Rim of the Farthest Circle », *Journal of New Zealand Literature (JNZL)*, 2006, No. 24, Part 1, pp. 115-129.

BAZIN, Claire, « Sea, Sex and Sun: Janet Frame's Experience(s) in Ibiza », *Journal of New Zealand Literature (JNZL)*, 2011, No. 29, Part 1, pp. 32-45.

COWMAN, Colleen, «The Wounded Spectrum: Colour-Coding and the Value of Harm in Janet Frame's *Owls Do Cry*. », *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, no. 14, 1996, pp. 61–7.

DELREZ, Marc, « The Missing Chapter in Janet Frame's *Living in the Maniototo* », *Journal of New Zealand Literature (JNZL)*, 2006, No 24, Part 1, pp.73-93.

EVANS, Patrick, « 'The Uncreating Word', Janet Frame and 'Mystical Naming'», *Journal of New Zealand Literature*, 2010, no.28, pp. 61-85.

EVANS, P. D., « 'Farthest from the Heart': The Autobiographical Parables of Janet Frame », *Modern Fiction Studies*, vol. 27, no. 1, 1981, pp. 31–40.

HAARHAUS, Isabel, « 'Migrant Poetics' in New Zealand Literature: Janet Frame and Riemke Ensing Unsettle the Settlers », 4InConfHaarhaus.pdf (asu.edu)

KING, Michael, « Janet Frame: Antipodean Phoenix in the American Chicken Coop. », *Antipodes*, vol. 15, no. 2, 2001, pp. 86–87.

KING, Michael, « Biography and Compassionate Truth: Writing a Life of Janet Frame », *Meanjin Quarterly* 61.1, 2002.

MAZLIN, Cyrena, « Returned Soldiers in *Owls Do Cry, A State of Siege* and *The Carpathians*: Janet Frame's Subversive Representations », *Antipodes*, décembre 2014, vol 28, no. 2, pp 327-338, Wayne State University Press, USA.

MERCER, Gina, « Exploring 'The Secret Caves of Language', Janet Frame's Poetry » *Meanjin* 44, septembre 1985, p. 384-90.

MITCHELL, Isabel, « The Maternal as Site of Possibility in Janet Frame's 'Fictional Exploration'», *Journal of New Zealand Literature*, 2009, no. 27, pp. 90-110.

MORTELETTE, Ivane. « 'A Proof That I Did Exist': Janet Frame and Photography », *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, no. 24, 2006, pp. 94–114.

RIBAULT, Nadine, « Visiting Janet Frame », *The Colour of Distance*, Jenny Bornholt et Gregory O'Brien (eds.), Victoria University Press, Wellington NZ, 2005.

SMAILL, Anna. « The Apocalyptic Imagination of Janet Frame », *Journal of New Zealand Literature (JNZL)*, no. 36:2, 2018, pp. 70–83.

STEAD, C.K., « Janet Frame and Me », i.stuff.co.nz, 7 juin 2020.

WEST, Patrick, « The Lacanian Real and Janet Frame's *Living in the Maniototo* », *New Zealand Literature Today*, pp 86-101.

WEST, Patrick, « Theoretical Allegory / Allegorical Theory: (Post-)Colonial Spatializations in Janet Frame's *The Carpathians* and Julia Kristeva's *The Old Man and the Wolves* », *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, no. 26, 2008, pp. 73–94.

III AUTOBIOGRAPHIES ET BIOGRAPHIES

ALLÉGRET, Catherine, *Un monde à l'envers*, Fayard, Paris, 2004.

ANONYME, *The Incest Diary*, Bloomsbury Circus, Londres, 2017.

ANGOT, Christine, *Le voyage dans l'Est*, Flammarion, Paris, 2021.

ANGOT, Christine, *Un amour impossible*, Flammarion, Paris, 2015.

AUBRY Isabelle, *La première fois, j'avais six ans*, Pocket, Paris, 2010.

BAIR, Deirdre, *Jung, A Biography*, Little, Brown and Company, New York, 2003.

BARBARA, *Il était un piano noir…mémoires interrompus*, Fayart, Paris, 1998.

BOLDUC, Lise (avec BÉDARD, Christian), *La poupée aux yeux crevés, Journal d'une délivrance de l'inceste*, Louise Courteau, Québec, 1999.

CHAUVEAU, Sophie, *La fabrique des pervers*, Gallimard, 2016.

DALLAS, Ruth, *Curved Horizon*, The University of Otago Press, Dunedin NZ,1991.

DESALVO, Louise A., *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on her Life and Work*, Ballantine, New York, 1989.

ENSLER, Eve, *The Apology*, Bloomsbury Publishing, New York, 2019.

ÉRIBON, Didier, *Retour à Reims*, Flammarion, Paris, 2018.

FAURE, Alain, *Champollion, le savant déchiffré*, Fayart, Paris, 2020.

FREUD, Sigmund, *Autoprésentation, textes autobiographiques*, PUF, Paris, 2011.

GALLOWAY, Janice, *This is not about me*, Granta Books, Londres, 2008.

JACOB, François, *La statue intérieure*, Odile Jacob, Paris, 2016.

KING, Michael, *Wrestling with the Angel, a Life of Janet Frame*, Penguin Books New Zealand Ltd, Auckland, 2000.

KING, Michael, *Frank Sargeson, a Life*, Penguin Books, Auckland, 1995.

KLUGER, Ruth, *Landscapes of Memory: A Holocaust Childhood Remembered*, Bloomsbury, Londres, 2003.

KOUCHNER, Camille, *La familia grande*, Seuil, Paris, 2021.

LOZEREC'H, Brigitte, *L'intérimaire*, Édition du club France Loisirs, Julliard et Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1982.

MENAHEM, Ruth, *Joyce McDougall*, PUF, Paris, 2000.

MILLOT, Catherine, *La vie avec Lacan*, Gallimard, Paris, 2016.

NIN, Anaïs, *Inceste, Journal inédit et non expurgé des années 1932-1934*, Stock, Paris, 1995.

ROCHEFORT, Christiane, *La porte du fond*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1988.

SAINT PHALLE, Niki (de), *Mon Secret*, La Différence, Paris, 2010.

SANDORI, Claudie, *Le soleil aveugle*, L'Harmattan, Paris, 1992.

SARGESON, Frank, *Beginnings*, Oxford University Press, 1980, Oxford, 1980.

SECHEHAYE, M-A, *Journal d'une schizophrène* [Journal de « Renée »], PUF, Paris,1950.

SEZIONALE BASILICATO, Isabelle, *La poupée d'Archimède,* Au Pays Rêvé, Nice, 2013.

SPENDER, Stephen, *World Within World*, Faber and Faber, Londres, 1977.

SPRINGORA, Vanessa, *Le consentement*, Grasset, Paris, 2020.

STEAD, C.K., *South-West of Eden, A Memoir, 1932-1956*, Auckland University Press, Auckland, 2010.

STEAD, C.K., *You Have A Lot To Lose, A Memoir, 1956-1986*, Auckland University Press, Auckland, 2020.

THOMAS, Eva, *Le viol du silence*, Aubier Montaigne, Paris, 1986.

IV PSYCHANALYSE

Livres

ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria, *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris, 1987.

ADAMSON, Joseph and CLARK, Hilary, *Scenes of Shame, Psychoanalysis, Shame and Writing*, State University of New York Press, Albany, 1999.

ALFANDARY, Isabelle, *Derrida, Lacan. L'écriture entre psychanalyse et déconstruction*, Hermann, Paris, 2016.

ALFANDARY, Isabelle, *Science et fiction chez Freud. Quelle épistémologie pour la psychanalyse ?* Ithaque, Paris, 2021.

ANDRÉ, Jacques (sous la direction de), *Les états limites*, PUF, Paris, 1999.

ANDRÉ, Jacques (sous la direction de), *Transfert et états limites*, PUF, Paris, 2002.

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981.

ANZIEU, Didier, *Une peau pour les pensées, entretiens avec Gilbert Tarrab*, Clancier-Guénaud, Paris 1986.

ANZIEU, Didier, *L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1988.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.

ANZIEU, Didier, *Psychanalyse des limites*, Érès, Toulouse, 2007 [textes réunis par Catherine Chabert].

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Ellipses, Paris, 2014.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, PUF, Paris, 1978.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1979.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Gradiva, au pied de la lettre*, PUF, Paris, 1983.

BERNE, Eric, *Games People Play*, Grove Press, New York, 1964.

BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage Books, New York, 1989.

BOTELLA, César et Sara, *La figurabilité psychique*, Delachaux, Lausanne, 2001.

BOUVET, Maurice, *La relation d'objet, névrose obsessionnelle, dépersonnalisation*, Payot, Paris, 1967.

BRITTON, Ronald (et al.), *The Oedipus Complex Today, Clinical Implications*, Routledge, New York, 2018.

BYDLOWSKI, Monique, *La dette de vie, itinéraire psychanalytique de la maternité*, PUF, Paris, 1997.

CAILLOT, Jean-Pierre, *Le meurtriel, l'incestuel et le traumatique*, Dunod, Paris 2015.

CALAMOTE, Éric, *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles*, Dunod, Paris, 2014.

CAMPBELL, Joseph, *The Power of Myth*, Doubleday, New York, 1988.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New World Library, CA, 2008.

CARUTH, Cathy (ed), *Trauma. Explorations in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*, (20th Anniversary Edition), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2016.

CHARRIER, Patrick, HIRSCHELMANN, Astrid, *Les états limites*, Armand Colin, Paris, 2015.

CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique*, Champ Vallon, Seyssel, 1995.

CHIANTARETTO, Jean-François, (ed.) *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Ed Economica, Paris, 2005.

CHIANTARETTO, Jean-François, *Trouver en soi la force d'exister, clinique et écriture*, Campagne première, Paris, 2011.

CICCONE, Albert et FERRANT, Alain, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Dunod, Paris, 2015.

CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, Paris, 1999.

CYRULNIK, Boris, *La nuit, j'écrirai des soleils*, Odile Jacob, Paris, 2019.

DOLTO, Françoise, *Au jeu du désir, essais cliniques*, Seuil, Paris, 1981.

DOLTO, Françoise, *Sexualité féminine*, Gallimard, Paris, 1996.

ELLMAN, Paula L et GOODMAN, Nancy R (eds.), *Finding Unconscious Fantasy in Narrative, Trauma, and Body Pain*, Routledge, UK, 2017.

FENICHEL, Otto, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, Norton, New York, 1996.

FREUD, Sigmund, *Études sur l'hystérie, Œuvres complètes,* vol. II, PUF, Paris, 2009.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve, Œuvres complètes*, vol. IV, PUF, Paris, 2003.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle, Œuvres complètes*, vol. VI, PUF, Paris, 2006.

FREUD, Sigmund, *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne, Œuvres complètes*, vol. V, PUF, Paris, 2012.

FREUD, Sigmund, *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient, Œuvres complètes*, vol. VII, PUF, Paris, 2014.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou, Œuvres complètes*, vol. XI, PUF, Paris, 1998.

FREUD, Sigmund, *Leçons d'introduction à la psychanalyse, Œuvres complètes*, vol. XIV, PUF, Paris, 2000.

FREUD, Sigmund, *Psychologie des masses et analyse du moi, Œuvres complètes*, vol. XVI, PUF, Paris, 2010.

FREUD, Sigmund, *L'avenir d'une illusion, Œuvres complètes*, vol. XVIII, PUF, Paris, 1994.

FREUD, Sigmund, *Le malaise dans la culture*, *Œuvres complètes*, vol. XVIII, PUF, Paris, 1994.

FREUD, Sigmund, *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, *Œuvres complètes*, vol. XIX, PUF, Paris, 2004.

FREUD, Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, *Œuvres complètes*, vol. XX, PUF, Paris, 2010.

FREUD, Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fliess*, PUF, Paris, 2006.

FERENCZI, Sandor, *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, Payot, Paris, 2016.

FERENCZI, Sandor, *Le traumatisme*, Payot, Paris, 1982.

FRANZ, Marie Louise (von), *L'animus et l'anima dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, 2004.

FRISCHER, Dominique, *Les analysés parlent*, Stock, Paris, 1977.

GEARY, James, *I Is an Other, the Secret Life of Metaphors and How It Shapes the Way We See the World*, Harper Collins, New York, 2011.

GREEN, André, *La folie privée*, Gallimard, Paris, 1990.

GREEN, André, *Le discours vivant*, PUF, Quadrige, Paris, 2004.

GREEN, André, *Illusions et désillusions du travail psychanalytique*, Odile Jacob, Paris, 2010.

GREENSON, Ralph R., *The technique and practice of psychoanalysis*, International Universities Press, Madison USA, 1967.

GREENSON, Ralph R., *A Memorial Volume to Ralph R. Greenson*, International Universities Press, Madison USA, 1992.

GUILYARDI, Houchang (sous la direction de), *Qu'est-ce que la guérison pour la psychanalyse*, EDP Sciences, APM Éditions, Paris, 2016.

HAESEVOET, Yves-Hiram, *L'enfant victime d'inceste*, De Boeck Supérieur, Louvain-la-Neuve, 2015.

HANNAH, Barbara, *Le symbolisme des animaux*, La Fontaine de Pierre, Vincennes, 2013.

HÉRITIER, Françoise, CYRULNIK, Boris, NAOURI Aldo, *De l'inceste*, Odile Jacob, Paris, 2000.

HORNEY, Karen, *Self-Analysis*, Norton, New York , 1968.

ISRAËL, Lucien, *Boiter n'est pas pécher,* Denoël, Paris, 1989.

JANET, Pierre, *Les obsessions et la psychasthénie*, t. 1, L'Harmattan, Paris, 2005.

JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Montaigne, Paris, 1927 remanié en *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*.

JUNG, Carl Gustav, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, Gallimard, Paris, 1991.

JUNG, Carl Gustav, *L'âme et la vie*, Le Livre de Poche, Paris, 1995.

JUNG, Carl Gustav, *Les racines de la conscience*, Le Livre de Poche, Paris, 1995.

JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Le Livre de Poche, Paris, 1996.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Georg, Genève, 1997.

JUNG, Carl Gustav, *Sur l'interprétation des rêves*, Albin Michel, Paris, 1998.

KLEIN, Melanie, *The Psychoanalysis of Children*, Vintage Books, Londres, 1997.

KLEIN, Melanie, RIVIERE, Joan, *L'amour et la haine*, Payot et Rivages, Paris, 2001.

LABÉDAN, Carole, *Inceste, la réalité volée*, Bréal, Paris, 2012.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, l'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, les écrits techniques de Freud*, Points Essais, Paris, 1998.

LACAN, Jacques, *Autres Écrits*, Seuil, Paris, 2001.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Quadrige, Paris, 2007.

LAWRENCE, D.H., *Fantasia of the Unconscious, Psychoanalysis and the Unconscious*, William Heineman Ltd, Londres, 1923.

LECLAIRE, Serge, *On tue un enfant*, Seuil, Paris 1975.

LEMAIRE, Anika, *Jacques Lacan*, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1981.

LE POULICHET, Sylvie, *Psychanalyse de l'informe, dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, Flammarion, Coll. « Champs », Paris, 2009.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 1989.

McADAMS, Dan, P., *The Stories We Live by: Personal Myths and the Making of the Self*, Guilford Press, New York, 1997.

McDOUGALL, Joyce, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Gallimard, Paris, 1978.

McDOUGALL, Joyce, *Théâtres du corps*, Gallimard, Paris, 1989.

McDOUGALL, Joyce, *Theaters of the Mind. Illusion and Truth on the Psychoanalytical Stage*, Brunner / Mazel, New York, 1991.

McDOUGALL, Joyce, *Éros aux mille et un visages*, Gallimard, Paris, 1996.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie (de), *Le choix de la sublimation*, PUF, Paris, 2009.

NABATI, Moussa, *Ces interdits qui nous libèrent, la Bible sur le divan*, Dervy, Paris, 2007.

NACCACHE, Lionel, *Nous sommes tous des femmes savantes*, Odile Jacob, Paris, 2019.

PARAT, Hélène, *L'inceste*, PUF, Paris, 2004.

PENG, Jenyu, *À l'épreuve de l'inceste*, PUF, Paris, 2009.

PRADELLES DE LATOUR, Charles-Henry, *La dette symbolique, thérapies traditionnelles et psychanalyse*, EPEL, Paris, 2014.

RACAMIER, Paul-Claude, *L'inceste et l'incestuel*, Dunod, Paris, 2010.

RAIMBAULT, Ginette (et al), *Questions d'inceste*, Odile Jacob, Paris, 2005.

RAIMBAULT, Ginette, *Parlons du deuil*, Payot, Paris, 2004.

RANK, Otto, *The Incest Theme in Literature and Legend*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Londres, 1992.

RANK, Otto, *Le Double*, Payot, Paris, 2020.

REDFEARN, J.W.T. *My Self, My Many Selves*, Academic Press Inc., Londres, 1985.

RIVIERE, Joan (ed), contributions par Melanie Klein, Paula Heiman, Susan Isaacs, Joan Riviere, *Developments in Psychoanalysis*, Routlege, Londres et New York, 2018.

ROSOLATO, Guy, *Éléments de l'interprétation*, Gallimard, Paris, 1985.

ROUSSILLON, René, *Logiques et archéologiques du cadre psychanalytique*, PUF, Paris, 1995.

ROUSSILLON, René, *Agonie, clivage et symbolisation*, PUF, Paris, 2012.

SEARLES, Harold, *My Work with Borderline Patients*, Jason Aronson Inc., New Jersey, 1994.

SIEGEL, Allen, M., *Heinz Kohut and the Psychology of the Self*, Routledge, New York, 1996.

STEINER, Claude, *Scripts People Live*, Grove Press, New York, 1974.

TESONE, Juan Eduardo, *In the Traces of our Name*, Karnak Books Ltd, Londres, 2011.

TISSERON, Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Flammarion, Paris, 2000.

TISSERON, Serge, *Les secrets de famille*, PUF, Paris, 2011.

TISSERON, Serge, *Fragments d'une psychanalyse empathique*, Albin Michel, Paris, 2013.

TISSERON, Serge, *La Honte, psychanalyse d'un lien social*, Dunod, Paris, 2014.

WINNICOTT, D.W., *Home is Where We Start From*, Penguin, Londres, 1990.

WINNICOTT, D.W., *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*, Karnak Books, Ltd, Londres, 1990.

WINNICOTT, D.W., *Playing and Reality*, Routledge Classics, Londres et New York, 2005.

ZALTZMAN, Nathalie, *De la guérison psychanalytique*, PUF, Paris 1998.

Articles

ALLENDY, René, « Éléments affectifs en rapport avec la dentition », *Revue Française de Psychanalyse*, Première année, T. I, n° 1, Éd. G. Doin et Cie, 1927, pp. 82-86.

ANZIEU, Didier, « Les traces du corps dans l'écriture, une étude psychanalytique du style narratif » dans *Psychanalyse et langage, du corps à la parole*, Bordas, Paris, 1977.

ASSOUN, Paul-Laurent, « On apeure un enfant, l'inconscient de la peur », *Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2 (n°56), pp.11-20.

BAÏETTO, Marie-Claude, « Sur la guérison et la fin de l'analyse », *Analyse freudienne presse*, 2011/1 (n° 18), pages 31-43.

FORTER, Greg, « Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form », *Narrative* 15, 2007, pp. 259-85.

FREUD, Sigmund, « Personnages psychopathiques à la scène », *Œuvres complètes*, vol. VI, PUF, Paris, 2006.

FREUD, Sigmund, « Fragments d'une analyse d'hystérie », *Œuvres complètes*, vol. VI, PUF, Paris, 2006.

FREUD, Sigmund, « Le délire et les rêves dans la 'Gradiva' de W. Jensen », *Œuvres complètes*, vol. VIII, PUF, Paris, 2007.

FREUD, Sigmund, « Actions de contrainte et exercices religieux », *Œuvres complètes*, vol. VIII, PUF, Paris, 2007.

FREUD, Sigmund, « Le poète et l'activité de fantaisie », *Œuvres complètes*, vol. VIII, PUF, Paris, 2007.

FREUD, Sigmund, « Des théories sexuelles infantiles », *Œuvres complètes*, vol. VIII, PUF, Paris, 2007.

FREUD, Sigmund, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci », *Œuvres complètes*, vol. X, PUF, Paris, 1993.

FREUD, Sigmund, « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (Dementia paranoides) décrit sous forme autobiographique », *Œuvres complètes*, vol. X, PUF, Paris, 1993.

FREUD, Sigmund, « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique », *Œuvres complètes*, vol. XI, PUF, Paris, 1998.

FREUD, Sigmund, « Des types d'entrée dans la maladie névrotique », *Œuvres complètes,* vol. XI, PUF, Paris, 1998.

FREUD, Sigmund, « Du rabaissement généralisé de la vie amoureuse », *Œuvres complètes*, vol. XI, PUF, Paris, 1998.

FREUD, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », *Œuvres complètes*, vol. XII, PUF, Paris, 2005.

FREUD, Sigmund, « Remarques sur l'amour de transfert », *Œuvres complètes*, vol. XII, PUF, Paris, 2005.

FREUD, Sigmund, « Métapsychologie », *Œuvres complètes*, vol. XIII, PUF, Paris, 1988.

FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins de pulsion », *Œuvres complètes*, vol. XIII, PUF, Paris, 1988.

FREUD, Sigmund, « L'inconscient », *Œuvres complètes*, vol. XIV, PUF, Paris, 2000.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétant », *Œuvres complètes*, vol. XV, PUF, Paris, 2002.

FREUD, Sigmund, « Le problème économique du masochisme », *Œuvres complètes*, vol. XVII, PUF, Paris, 1992.

FREUD, Sigmund, « La disparition du complexe d'Œdipe », *Œuvres complètes*, vol. XVII, PUF, Paris, 1992.

FREUD, Sigmund, « Note sur le 'bloc magique' », *Œuvres complètes*, vol. XVII, PUF, Paris, 1992.

FREUD, Sigmund, « La négation », *Œuvres complètes*, vol. XVII, PUF, Paris, 1992.

FREUD, Sigmund, « Inhibition, symptôme et angoisse », *Œuvres complètes*, vol. XVII, PUF, Paris, 1992.

FREUD, Sigmund, « L'humour », *Œuvres complètes*, vol. XIV, PUF, Paris, 2000.

FREUD, Sigmund, « L'avenir d'une illusion », *Œuvres complètes*, vol. XIV, PUF, Paris, 2000.

FREUD, Sigmund, « L'analyse finie et l'analyse infinie », *Œuvres complètes*, vol. XX, PUF, Paris, 2010.

FREUD, Sigmund, « La construction dans l'analyse », *Œuvres complètes*, vol. XX, PUF, Paris, 2010.

KAMENIAK, Jean-Pierre, « Accident, hasard et destin chez Freud », *Le Coq-Héron*, 2008/4, p. 66.

LACAN, Jacques, « Discours de Rome », *La Psychanalyse*, Numéro 1, 1956.

LEVERT, Isabelle, « Le rôle du complexe d'Œdipe », http://www.la-psychologie.com/complexe_oedipe.htm.

LOBO, Ana Lúcia, « Freud face à l'antiquité grecque : le cas du complexe d'Œdipe », *Anabases*, 8 | 2008, 153-185.

NEMIAH, John, SIFNEOS, Peter, « Affect and Fantasy in Patients with Psychosomatic Disorders », O.W. Hill (director), *Modern Trends in Psychosomatic Medicine*, Butterworth, 1970.

PIGOTT, Claude, « Le Mythe et l'Inconscient, Etude psychanalytique et topique originaire », *Imaginaire et Inconscient, L'Esprit du temps*, 2002/3.

ROUSSILLON, René, « La perlaboration et ses modèles », *Revue française de psychanalyse*, 2008/3 (no. 72).

SÉCHAUD, Evelyne, « La névrose, perspectives psychanalytiques », *Psychologie clinique et projective*, 1998, 4, pp 5-2.1.

SÉDAT, Jacques, « La pulsion de mort, hypothèse ou croyance ? » *Cliniques méditerranéennes*, 2008/1 (n°77).

SUBLON, Roland, « Freud et la religion ou le choix du commencement », *Revue des sciences religieuses*, 82/1 | 2008, pp. 65-79.

TYLER, Lisa. « Nameless Atrocities' and the Name of the Father: Literary Allusion and Incest in Virginia Woolf's 'The Voyage Out.' », *Woolf Studies Annual*, vol. 1, 1995, pp. 26–46.

WILLEMART, Philippe, « Corps du texte, corps vivant, balancement d'une lecture ». https://core.ac.uk/download/pdf/268361865.pdf.

V LITTÉRATURE

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, Carocci, Rome, 2016.

AUDEN, W.H., *Poems*, Alfred A. Knopf, New York, 1995.

BALZAC, Honoré (de), *La Comédie humaine*, Œuvres Complètes, Pléiade, Gallimard, Paris, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Belin-Gallimard, Paris, 2019.

BLACKMORE, Richard D., *Lorna Doone*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Scholastic, New York, 2014.

CARROLL, Lewis, *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass*, Penguin Classics, Londres, 2003.

DICKENS, Charles, *David Copperfield*, Penguin Classics, Londres, 2004.

ELIOT, T.S., *Collected Poems*, Faber and Faber, Londres, 2002.

GARY, Romain, *La promesse de l'aube*, Folio, Gallimard, Paris, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang (von), *Le second Faust, Faust der Tragödie, zweiter Teil*, Aubier, Paris, 1992.

GRIMM, The Brothers, *The Complete First Edition, The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*, translated and edited by Jack Zipes, Princeton University Press, Princeton, 2014.

HOFMANNSTHAL Hugo (von), *La femme sans ombre*, Verdier, Lagrasse, France, 1992.

HARTLEY, L.P., *The Go-Between*, Penguin Classics, Londres, 2004.

HUGO, Victor, *Hernani*, Flammarion, Paris, 2019.

MALLARMÉ, Stéphane, *La Musique et les Lettres, Crise de vers*, Ivréa, Paris, 1999.

MAPES DODGE, Mary, *Hans Brinker or The Silver Skates*, Cornell University Library, Ithaca, NY, 2009.

MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, Vintage, Londres, 2019.

MORRISON, Toni, *Beloved*, Vintage, Londres, 2007.

RILKE, Rainer Maria, *Vergers et autres poèmes français*, Gallimard, Paris, 1978.

SHAKESPEARE, William, *Cymbeline*, Penguin, Londres, 2005.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Penguin Classics, Londres, 2015.

SHAKESPEARE, William, *Henry IV, Part II*, Penguin Classics, Londres, 2015.

SHAKESPEARE, William, *The Oxford Shakespeare: The Complete Sonnets and Poems*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

SMILEY, Jane, *A Thousand Acres*, Anchor Books, New York, 2003.

STERNE, Lawrence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Penguin Classics, 2003.

THOMAS D. M., *The White Hotel*, Phoenix, Montréal, 1999.

THOMAS Dylan, *The Collected Poems of Dylan Thomas. The Original Edition*, New Directions, New York, 2010.

VOLTAIRE, *Candide*, Gallimard, Paris, 1992.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Penguin Classics, Londres, 2014.

YEATS, W.B., *Poems*, Everyman, Londres, 1992.

VI THÉORIE DE LA LITTÉRATURE

Livres

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Points, Paris, 2014.

BUELENS, Gert, DURRANT, Sam, EAGLESTONE, Robert (eds), *The Future of Trauma Theory, Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Routledge, Londres, 2014.

BALAEV (ed), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, Londres, 2014.

GORNICK, Vivian, *The Situation and the Story*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001.

LAKOFF, George, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

LAKOFF, George, *Women, Fire and Other Dangerous Things*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

LEECH, Geoffrey, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, Londres, 1969.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

NOVARINA, *Lumières du corps*, POL, Paris, 2006.

ROTHBERG, Michael, *Traumatic Realism, The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, PUF, Paris, 2012.

SMITH, Sidonie, WATSON, Julia, *Reading Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.

STURROCK, John, *The Language of Autobiography*: *Studies in the First Person Singular*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Articles

BAISNÉE Valérie, « ‘Through the long corridor of distance’, Space and Self in Contemporary New Zealand Women’s Autobiographies », Cross / Cultures 175.

FORTER, Greg, « Colonial Trauma, Utopian Carnality, Modernist Form: Toni Morrison’s Beloved and Arundhati Roy’s The God of Small Things », dans Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory, pp.70-105.

ROTHBERG, Michael, « Decolonizing Trauma Studies: A Response », Studies in the Novel, 40, 1-2, pp. 225-234, 2008.

VII PHILOSOPHIE

BACHELARD, Gaston, *L’eau et les rêves : essai sur l’imagination de la matière*, Le Livre de Poche, 1993.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Les massicotés, 2010.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Les massicotés, Paris, 2010.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, PUF, Paris, 2020.

BACHELARD, Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, PUF, Paris, 2020.

CUES, Nicolas (de), *La Docte Ignorance*, Flammarion, Paris, 2013.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988.

ECO, Umberto, *Les limites de l’interprétation*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1992.

FERRIÉ, Christian, *Le mouvement inconscient du politique : Essai à partir de Pierre Clastres*, Nouvelles éditions Lignes, Paris, 2017.

FLEURY, Cynthia, *Ci-gît l’amer*, Gallimard, Paris, 2020

FOUCAULT, Michel, *Dire vrai sur soi-même*, Vrin, Paris, 2017

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l’horreur*, Seuil, Paris, 1980.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L’imprescriptible. Pardonner ? Dans l’honneur et la dignité*, Seuil, Paris, 1986.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L’esprit de résistance, textes inédits 1943-1983*, Albin Michel, Paris, 2015

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le pardon*, Flammarion, Paris, 2019.

LA BOÉTIE, Étienne (de), *Discours de la servitude volontaire*, Flammarion, Paris, 2016.

MARX, Karl, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel, Allia, Paris, 1998.*

PLATON *Théétète, Œuvres complètes*, t.8, Les Belles Lettres, Paris, 1976.

RICŒUR, PAUL, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

RICŒUR, PAUL, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga et paralipomena*, CODA, Paris, 2005.

VIII SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE

Livres

COULMONT, Baptiste, *Sociologie des prénoms*, La Découverte, Paris, 2011.

DUSSY, Dorothée, *Le berceau des dominations*. *Anthropologie de l'inceste*, Pocket, Paris, 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Mouton et Co et Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1967.

Article

BROOKES, Barbara, TENNANT, Margaret, « Making Girls Modern: Pakeha Women and Menstruation in New Zealand, 1930-70 », *Women's history review*, vol.7, 1998.

XIX ARTS

Livres

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art*. *Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, 1974.

PESAPANE, Lucia, *Niki de Saint Phalle en 49 symboles*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2014.

Articles

UDDIN, Zakia, « Louise Bourgeois at the Freud Museum », *Whitehot Magazine of Contemporary Art*, mai 2012.

TURNER, Christopher, « Analysing Louise Bourgeois : Art, Therapy and Freud », *The Guardian*, 6 avril 2012.

WALLACH, Amel, « Louise Bourgeois at 90, Weaving Complexities », *The New York Times*, 25 décembre 2001.

Documents vidéo

CAMPION, Jane (scénariste et réalisatrice), *The Piano*, Miramax Films, USA and Australia, 1993.

CAMPION, Jane (réalisatrice), JONES, Laura (scénariste), *An Angel at my Table*, New Zealand Film Commission, 1990.

LAUGHTON, Charles, *The Night of the Hunter*, Warner Home video, 2001.

MARTIN HERNANDEZ, Laure, SOTÉS, Vianney, *Scolopendres et papillons ou comment parler de l'indicible, l'inceste en Martinique* (film documentaire), Production Bérénice média corp.2019.

X JOURNALISME

Articles

CANARD, Jérôme (pseudonyme collectif), « Les propos complètement inconscients de la psychanalyste Françoise Dolto », *Le Canard enchaîné*, nº 5174, 8 janvier 2020),

COLAPINTO, John, « As Nature Made Him: The Boy Who Was Raised as a Girl », Harper Collins Publishers, New York, 2000.

GAETANO, Phil, « David Reimer and John Money Gender Reassignment Controversy. The John / Joan Case », *Embryo Project Encyclopaedia* (2017-11-15), ISSN 194065030.

HALMOS, Claude, Interview dans « Opinions » : « Les propos tenus par Françoise Dolto témoignent d'une difficulté à concevoir la perversion », *Le Monde*, 16 janvier 2020.

LISHMAN, W.A., « Obituary: Professor Robert Cawley », *The Independent*, 13 mai 1999.

PERRIN, Dominique, « Eva Thomas, la femme qui brisa l'omerta de l'inceste », *Le Monde*, 15 janvier 2021.

MCLEOD, Marion, « Janet Frame in reality mode », *New Zealand Listener*, 24 septembre 1988.

SCHITTLY, Gérard, « La mécanique d'un crime intime », *Le Monde*, 4 février 2021.

SOLLERS, Philippe, « Comme si le vieil Homère… », *Le Nouvel Observateur*, 1er novembre 2008.

Documents vidéo

O'CONNELL Sanjida, *Dr Money and the Boy with No Penis*, Documentarystorm, Horizon saison 10, épisode 19, BBC, Londres, 2004.

JAMMOT, Armand (producteur et présentateur), *Les Dossiers de l'écran*, Ina. Fr

Annexes

Annexe 1 : Résumés des œuvres de Janet Frame

La première parenthèse indique le genre de l'œuvre, la seconde son abréviation dans la thèse. Chaque résumé est suivi, le cas échéant, d'une explication de ses liens avec les problématiques framiennes dont nous traitons.

The Lagoon and Other Stories (N), 1952 (*LOS*) : quelques vignettes de l'enfance et de l'hôpital psychiatrique. Dans la nouvelle éponyme, « The Lagoon », une petite fille apprend que sa grand-mère a tué son mari et l'a jeté dans le lagon à marée haute.

Titre : la submersion (liée à la mère) peut engloutir et faire disparaître un crime.

Owls Do Cry (R), 1957 (*ODC*) est divisé en deux parties. La première partie raconte l'enfance d'une fratrie composée d'un frère (Toby) et de trois sœurs (Francie, Daphne, Teresa, dite « Chicks »). Ils sont à la recherche d'un « trésor » dans une décharge publique, au sommet de laquelle, Francie trébuche et glisse, mourant brûlée dans les flammes d'un feu d'ordures. La seconde partie les suit vingt ans après, à l'âge adulte : Toby est perdu après la mort de la mère. Daphne est dans un hôpital psychiatrique et subit des électrochocs et finalement une lobotomie, Teresa est mariée et a des enfants et ne rêve que de réussite matérielle. Des passages en italiques rythment le texte. Il s'agit du « chant de Daphne » qui exprime ce qui se passe sous forme poétique et symbolique[798].

Titre : les hiboux sont rares dans l'œuvre framienne. Leur lien au réseau métaphorique passe par le fait que ce sont des oiseaux de nuit. Frame les entend lors de sa nuit passée dans la maison de son père après sa mort. (*A*, p. 515).

Faces in the Water (R), 1961 (*FW*) : première longue version des années en hôpital psychiatrique, qui décrit l'avilissement des malades mentaux. Istina Mavet échappe à la lobotomie. C'est une dénonciation des méthodes du personnel « soignant », entre sadisme, violence et indifférence.

[798] Ce que Marc Delrez appelle « poetic delirium » (*Manifold Utopia*, p. 32)

Titre : les visages noyés que nous voyons dans l'eau sont les nôtres. Il n'y a pas de séparation entre « eux » (les fous) et « nous » (les sains d'esprit). Rattaché au schème de la submersion.

The Edge of the Alphabet (R), 1962 (*EA*) : le texte est présenté comme ayant été trouvé dans les papiers de Thora Pattern après sa mort, apportés à l'éditeur par un certain Peter Heron. Il consiste en une succession de chapitres, alternant le point de vue de Thora à la première personne, et les histoires de Toby et Zoe à la troisième et à la première personne. Toby Withers, qui, à 35 ans, a tout raté dans sa vie, prend le bateau pour l'Angleterre. Pendant la traversée, qui occupe la moitié du livre, il rencontre Pat Keenan, un Irlandais et Zoe Bryce, une ancienne institutrice, qu'il retrouvera par hasard à Londres, sans qu'une réelle connexion se produise. Après quelques emplois et quelques rencontres, dont celle de Peter, celle-ci se suicide et de son côté, Toby, qui a vécu la même vie misérable, rentre en Nouvelle-Zélande. Le dernier mot est pour Thora, qui se dit prisonnière des morts.

Titre : l'angoisse de tomber dans un interstice et de disparaître. Cette angoisse est également présente dans *Mona Minim and the Smell of the Sun*. Rattaché à la problématique du langage, « comment dire ? ».

Les deux recueils, *Snowman, Snowman, Fables and Fantasies* (N), 1963 (*SSFF*) et *The Reservoir: Stories and Sketches* (N), 1963 (*RSS*) ont été publiés vers la fin de l'analyse, et les nouvelles qui les composent se préoccupent essentiellement de l'expérience analytique, que l'on retrouve sous diverses formes allégoriques. Dans la nouvelle éponyme, « Snowman, Snowman », un bonhomme de neige dialogue avec un flocon de neige éternel sur les questions fondamentales de l'existence : qui appartient à qui, quelle est la place de chacun, la mort, l'identité. La petite fille qui l'a fabriqué est tuée, écrasée par un camion, lui-même est démantelé, et « meurt sans mourir » (« I died yet did not die » (*SSFF*, p. 103)). *The Reservoir* est un recueil de nouvelles qui est contemporain de l'analyse avec le Dr Cawley. Il décline sous diverses formes fictionnelles les troubles qu'entraîne un Œdipe non résolu. La nouvelle éponyme, « The Reservoir », dans laquelle un groupe d'enfants part à la découverte d'un endroit mystérieux, est une allégorie de la découverte de la sexualité.

Titres : la neige, liée au froid, est un symbole de mutabilité. Le réservoir, comme un puits profond peut être rattaché à la jouissance féminine.

Scented Gardens for the Blind (R), 1963 (*SGB*) : la fille de Vera et Edward, Erlene, est muette. Mais elle parle à un scarabée, qui se révèle être un psychiatre. Edward est en Angleterre,

faisant des recherches généalogiques sur une famille, les Strang. Il rentre au bout de 11 ans, mais Erlene lui tourne le dos. Dans le dernier chapitre, on apprend que les deux autres personnages sont le fruit de l'imagination de Vera, qui est, muette, depuis trente ans dans un hôpital. Dans les dernières lignes, elle articule « Ug, Ohh ».

Titre : rattaché à l'aveuglement de la mère. Cependant, même si un sens manque, il peut être pallié par un autre : les aveugles peuvent rencontrer le monde grâce à l'olfaction.

Towards Another Summer (R), 2007 (écrit 1963) (*TAS*) : Grace Cleave, la narratrice, est une romancière néo-zélandaise vivant à Londres. Elle est incapable de s'exprimer, que ce soit en interview ou avec des visiteurs. Elle est invitée à venir passer un week-end par un couple avec deux enfants. Elle se fustige sur son incapacité à communiquer, et se souvient de son enfance, la racontant en détail. Elle sent physiquement une transformation en elle, des plumes lui poussent, elle se transforme en oiseau migrateur. Finalement, elle décide de rentrer plus tôt dans son appartement de Londres.

Le titre : le roman décrit la transformation ayant lieu à la fin de l'analyse. L'oiseau migre vers « un nouvel été » : la narratrice se donne comme but la saison connotant la puissance du père-soleil.

Beginnings (A) 1965 (*B*) : proto autobiographie, l'appropriation du pouvoir des mots.

The Adaptable Man (R), 1965 (*AM*) : dans un petit village anglais, nous suivons la vie et les processus mentaux d'une douzaine d'habitants. Celui qui est désigné comme l'homme adaptable du titre, c'est Alwyn, étudiant, fils de Greta et Russell (absorbé par ses timbres et son métier de dentiste). Le frère de ce dernier, Aisley (qui vit en pensée dans la poésie médiévale), pasteur, se joint à leur foyer pour sa convalescence. Alwyn tue un travailleur émigré et commet un inceste sur sa mère. Aisley, Greta, enceinte de son fils, et une voisine meurent écrasés par un lustre énorme que cette dernière avait fait installer dans son salon.

Titre : présente un homme qui s'adapte facilement au monde, dans lequel règne la loi du plus fort, en étant aussi corrompu que lui.

A State of Siege (R), 1966 (*SS*) : Malfred Signal a été toute sa vie professeure de dessin et s'est occupée de sa mère malade dans une petite ville du sud de la Nouvelle-Zélande. Elle décide à cinquante-trois ans de prendre sa retraite et de s'installer seule dans une maison d'une petite île tropicale du nord. Elle subit alors les assauts d'un mystérieux « élément », qui prend la forme d'un intrus, qui la harcèle en frappant à sa porte. Elle se demande si les assauts ne

viendraient pas en fait de sa propre psyché. En effet, toutes les figures de sa vie affective se présentent à elle (père, mère, frère et sœur et leur famille, son unique amoureux, Wilfred). L'oscillation entre l'intérieur de sa psyché (« I ») et la réalité extérieure (« Malfred ») met en lumière deux « vérités ». Une pierre avec un message incompréhensible et les mots « Help, Help! » brise finalement une vitre. Malfred est retrouvée morte.

Titre : une psyché traumatisée est assiégée en permanence, attaquée de l'intérieur par les souvenirs et de l'extérieur par les autres (dont on peut penser que le psychiatre fait partie).

The Pocket Mirror (P), 1967 (*PM*) : les symboles clefs de l'œuvre expriment la douleur et contiennent une dénonciation sous forme de métaphores.

Titre : la psyché comme miroir de l'extérieur, comme « Mirror City » est la version psychique de la réalité extérieure.

The Rainbirds / Yellow Flowers in the Antipodean Room (N), 1968 (*RB*) : Godfrey Rainbird, un Anglais émigré en NZ dix ans auparavant est renversé par une voiture et est déclaré mort. Sa femme, Beatrice, organise son enterrement, auquel sa sœur, Lynley, décide de venir. Celle-ci émigre en NZ par la même occasion. Quelques heures avant d'être mis en terre, Godfrey revient à la vie et pense reprendre le cours de son existence. Mais comme il rappelle à tous leur mortalité, il devient un objet d'horreur autour de lui. Il est renvoyé de son travail, est accusé d'être un parasite par ses voisins, sa femme se met à boire, son fils attaque un enfant qui se moquait de son père. Les avertissements adressés à Beatrice par son inconscient ne parviennent pas à sa conscience. En fin de compte, leurs enfants, Sonny et Teena, sont retirés au couple Rainbird. Teena est adopté par Lynley, qui déménage et se marie. Un matin Godfrey trouve sa femme morte dans une mare de sang et le roman se clôt sur la description de leurs deux tombes, où poussent des fleurs jaunes en été.

Titres : « Rainbirds » fait penser à l'oiseau migrateur que Grace devient dans *Towards Another Summer*, d'autant plus que la fille échappe au foyer familial incestueux. La pluie est rattachée au désir féminin (humidité). Dans le réseau métaphorique du roman, «Yellow flowers » désigne le plaisir féminin, et « the antipodean room », le lieu du plaisir, aux antipodes, « en bas », c'est-à-dire le vagin.

Mona Minim and the Smell of the Sun (1 N), 1969 (*MMSS*) : une toute jeune « fourmi de maison » qui se trouve séparée de son groupe à sa toute première sortie rejoint une colonie de « fourmis de jardin ». Elle revient dans sa colonie d'origine pour tenter de délivrer une de

ses amies, capturée par un humain. Elle rencontre en chemin la reine, en piteux état, fécondée par le mâle, dont le destin est à présent de vivre sous terre et de pondre le reste de sa vie. Ce sont les dangers de la sexualité (les femmes sont asservies par la maternité), expliqués aux enfants par Janet Frame.

Titre : le désir sexuel est forcément lié au père, dans une mystérieuse synesthésie.

Jay to Bee (L), 2016 (*JB*) : la correspondance avec Bill Brown, 1969-1970

Intensive Care (R), 1970 (*IC*) : ce roman est en trois parties, comme les trois actes d'une tragédie. Dans la première partie alternent deux voix narratives : d'une part, les chapitres narrant à la troisième personne la vie et les sentiments de Tom Livingstone, obsédé par une femme qu'il a aimée jadis, qu'il retrouve et qu'il finit par tuer. Devenu un époux maltraitant et meurtrier, il confond sa fille Naomi avec cette femme idéalisée. D'autre part, les chapitres à la première personne, parfois en vers, sont écrits par Naomi, qui exprime symboliquement l'inceste dont elle a été la victime. La voix de cette dernière, qui est en phase terminale d'une maladie mortelle, continue à se faire entendre dans la deuxième partie, qui se concentre sur Colin Torrance, le petit fils de Tom, qui reproduit sa passion amoureuse et meurtrière. Enfin, la dernière partie élargit le drame à l'échelle de la Nouvelle-Zélande et du monde. La décision a été prise de déterminer, grâce aux ordinateurs, qui sera classé dans la catégorie « humain » et qui sera rétrogradé au rang d'« animal ». Ces derniers seront alors exterminés pour des raisons de logique économique car ils sont moins productifs. Les chapitres écrits par le bourreau, Colin Monk, alternent avec ceux de la victime, une jeune fille atteinte du syndrome de Down (« an extra gene »), Milly (qui porte le prénom d'une internée de *Faces in the Water*).

Titre : les soins intensifs dont il est question ici rappellent une autre litote ironique, « l'amour spécial » du père.

Daughter Buffalo (R), 1972 (*DB*) : Talbot Edelman, médecin new-yorkais, décide d'étudier la mort. Il pratique des mutilations sur sa chienne Sally, qui est considérée comme l'enfant du couple qu'il forme avec Lenore. Un jour, Turnlung, un vieil écrivain étranger, qui étudie également la mort, lui adresse la parole sur un banc. Leur rencontre représente l'émergence de l'inconscient à la conscience. Leurs réflexions se centrent sur l'attachement (l'amour) et le détachement (la mort). Les chapitres alternent entre les deux voix narratives. Ils visitent la section des reptiles au Musée d'Histoire Naturelle, puis le zoo, où ils voient une femelle buffle et sa fille. Turnlung embrasse Edelman et lui dit que cette jeune bufflonne est leur fille. Il la traite avec respect et l'adopte. Edelman invite Turnlung à vivre dans son

appartement, puis se rétracte. Il va chez lui et constate sa mort. Edelman trouve la paix dans le souvenir de Turnlung. L'épilogue nous montre Turnlung dix ans plus tard. Il est en paix également, vivant le moment présent. Finalement, chacun des personnages se rend compte que l'autre est peut-être une fiction.

Titre : le thème de l'animalité et de la torture lié à la relation père / fille.

In the Memorial Room (R), 2013 (écrit en 1974) (*MR*) : ce texte a été écrit alors que Frame passa un an à Menton, ayant reçu une bourse (« Katharine Mansfield Fellowship »). La situation est la même dans le roman, où un écrivain passe six mois dans la même ville. La description des retraités est très sarcastique, des gens qui attendent quarante ans leur retraite, en s'imaginant un rêve qui n'advient pas. Le romancier craint de devenir aveugle et consulte un médecin, qui détecte une condition psychosomatique : il veut s'infliger la cécité pour devenir invisible lui-même. Le narrateur le traite de fou et de charlatan « crazy doctor who had dabbled in the occult and had perhaps read Freud's notes on hysteria » (p. 63). L'endroit où il habite n'est pas satisfaisant, et il reçoit plusieurs offres de logement. Il se décide pour un bel endroit, qui est immédiatement gâché par les propriétaires, qui veulent tout moderniser pour lui. Et là, il devient sourd, et le même médecin fait le même genre de diagnostic (« a sealing off, a closure, auditory hibernation », p. 152). Il communique par notes écrites et le roman se termine par plusieurs pages de phrases toutes faites tirées de manuels de conversation.

Titre : cette « chambre » là, rattachée au thème de la mémoire, n'est pas une grande réussite. C'est un roman assez fourre-tout, tentant de lier la cécité, la folie, l'incapacité à communiquer et qui finit en queue de poisson.

Living in the Maniototo (R) 1979 (*LM*) : une écrivaine néo-zélandaise (aux identités multiples, dont le prénom diégétique est Mavis), qui a « enterré deux maris », rend visite à Brian, un ami à Baltimore, où elle constate la cruauté de la vie dans la jungle urbaine, puis hérite par surprise d'une maison à Berkeley, en Californie car les propriétaires, impressionnés par son œuvre, la lui ont laissée par testament et viennent de mourir. Elle y reçoit deux couples, amis des propriétaires. Ce sont Roger et Doris, et Theo et sa très jeune épouse, Zita. Elle décide de donner à son tour la maison à ces derniers. Au moment de partir arrivent inopinément les propriétaires, qui en fait n'étaient pas morts. En passant en ville, elle s'aperçoit que les couples n'habitent pas aux adresses qu'ils avaient données, ce qui nous fait remettre en question leur « réalité ». Elle retourne à Baltimore et apprend que Brian, lui, est mort.

Titre : aborde la question de « comment vivre ? », dans une plaine de sang (signification de « Maniototo »), le sang étant un symbole de meurtre et de défloration présent tout au long de l'œuvre.

You Are Now Entering the Human Heart (N) 1983 (*YANEHH*) : compilation de nouvelles tirée des recueils précédents, avec quatre nouvelles inédites. La nouvelle éponyme met en scène une professeure avec sa classe dans un musée américain présentant une maquette de cœur humain dans laquelle on peut pénétrer. Sur l'insistance d'un guide, elle est ensuite forcée de toucher un serpent et fait une crise de nerfs.

Titre : le lecteur est donc « entré dans son cœur ». Le serpent représente le père.

The Carpathians (R) 1988 (*TC*) : Mattina Brecon, une New-Yorkaise fortunée, va vivre quelques semaines dans une maison d'une rue banale de Nouvelle-Zélande, à Puamahara, une ville qui célèbre la légende de la Fleur de la Mémoire. C'est le moment où apparait l' Étoile de la Gravité, qui change tout en son contraire. Mattina désire désespérément connaitre le « point de vue » de chaque habitant de la rue. Il y a un meurtre, et une mort naturelle. Dans une scène apocalyptique, une nuit, se produit une pluie étrange, et elle voit une croûte sur sa main : ce sont les lettres de toutes sortes d'alphabets, qui sont devenues des déchets. Au matin, les cadavres des habitants sont emmenés dans des housses par une brigade d'hommes et de femmes en blanc. Mattina rentre à New-York pour y mourir. Elle demande à son mari d'aller visiter Puamahara. Le dernier paragraphe nous apprend que c'est leur fils qui a écrit l'histoire que nous venons de lire, histoire qui n'a pas eu lieu car ses parents sont morts quand il avait sept ans.

Titre : les Carpates, vues alternativement proches et lointaines, sont les montagnes de Dracula et de Vlad l'empaleur.

The Goose Bath (P), 2006 (*GB*) : poèmes postérieurs à *The Pocket Mirror*, gardés en vrac dans un « bain aux oies ».

Titre : il n'a pas été donné par Frame.

Janet Frame in Her Own Words, 2011 (*JFHOW*) : lettres, interviews, reliquats non publiés, etc.

Titre : il n'a pas été donné par Frame.

Gorse is Not People / Between My Father and the King (N), 2012 (*BMFK*) : nouvelles inédites ou parues dans des magazines.

Titres : « Gorse is not people » est la nouvelle choisie pour donner son titre au recueil dans l'édition néo-zélandaise, nouvelle qui décrit une jeune femme handicapée mentale (« mentally defective ») qui s'imagine qu'elle va se marier. Il peut être rattaché à la thématique de l'amour de la nature qui remplace l'amour d'un être humain. « Between my Father and the King » a été choisi pour l'édition américaine et rappelle le prêt du roi d'Angleterre aux soldats pour qu'ils meublent leur maison, prêt que la voix narrative estime remboursé par les blessures infligées par la guerre.

The Mijo Tree (1 N pour enfants), (écrit à Ibiza 1956-7, publié 2013) (*MT*) : une graine de millet (« mijo » en espagnol), genrée au féminin, erre dans le monde pour trouver un endroit où s'enraciner : « But the mijo seed had other ideas for herself. She wanted so much immediately to live a life of ease and power. »

Titre : rattaché à la quête d'un endroit à soi.

Annexe 2 : Les concepts bifaces

L'œuvre de Frame se caractérise par la permutabilité de la valeur associée aux images, qui se détermine en lisant attentivement le passage qui les contient. Voici un relevé de quelques concepts-Janus en plaçant le versant « positif » en second :

- Soleil (père) / lumière (vérité)
- Effraction (de l'inceste) / effraction (du psychiatre)
- Murs (enfermement) / murs (protection)
- Infini (angoisse) / infini (liberté)
- Psychiatrie (destruction) / psychiatrie (reconstruction)
- Oxymore (inceste) / oxymore (création)
- Le rêve (fantasme destructeur) / le rêve (vérité sur soi)
- Froid (mort / agression) / froid (calme / résolution sexuelle)
- Chaleur (destruction) / chaleur (des sentiments positifs)

Une autre série de signifiants opposés présente des instabilités diverses :

- Intérieur / extérieur (permutables) : les deux étant alternativement menaçants
- Excès (débordement) / vide (annihilation) : neutralisation de l'opposition, ce sont des contraires qui ont le même signifié (la mort)
- Culpabilité (éprouvée) / innocence (revendiquée) : coexistent dans le Moi textuel, d'une façon discrète, c'est-à-dire séparée, dans des poèmes différents par exemple
- Condensation (métaphores) / déploiement (récits) : neutralisation car la métaphore devient récit et le récit peut être allégorique
- Amour / haine : indissociables, ne vont jamais l'un sans l'autre
- Le froid (peut calmer, et représenter la mort) / le chaud (peut surchauffer)
- La fusion (honnie) / la fusion (désirée)
- La parole / le silence : neutralisation de l'opposition car toutes les deux sont des pouvoirs et toutes les deux peuvent conduire à la mort (voir « L'impuissance féminine »)

Une dernière série est plus lisible et plus stable, car il ne s'agit pas d'un signifiant unique qui change de valeur, il y a deux signifiants, ordonnés en couples stables d'opposés. A l'échelle de l'œuvre, le mouvement tend à aller du négatif au positif, placé en second :

- Le mou (le buccin) / le dur (la coquille, le musée)

- Le liquide (eau) / le solide (la neige, la glace)
- Centre (être vue, par exemple : mise sur l'estrade) / périphérie (observer, être écrivaine, image : le compas)
- Passé (souvenirs intrusifs) / présent (surface calme)
- Répulsion (partir de NZ) / attraction (revenir en NZ)
- Féminin (impuissance, image : la tunique) / masculin (pouvoir, image : le pantalon)
- Anal (excréments) / phallique (le pouvoir)
- Le sec (tarissement du désir physique) / l'humide (jaillissement du désir physique)
- Caché (le code) / exhibé (le message décrypté)

Annexe 3 : Photographies

Mother at Picton before her marriage.

Figure 2 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame, The Complete Autobiography*.

Above: *George Samuel Frame (Dad) aged about 18, before the First World War.*

Figure 3 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame, The Complete Autobiography*.

Young Marrieds, Lottie and George Frame in 1922, with Myrtle and Geordie; on Lottie's sister's farm at Inchclutha. (June Gordon)

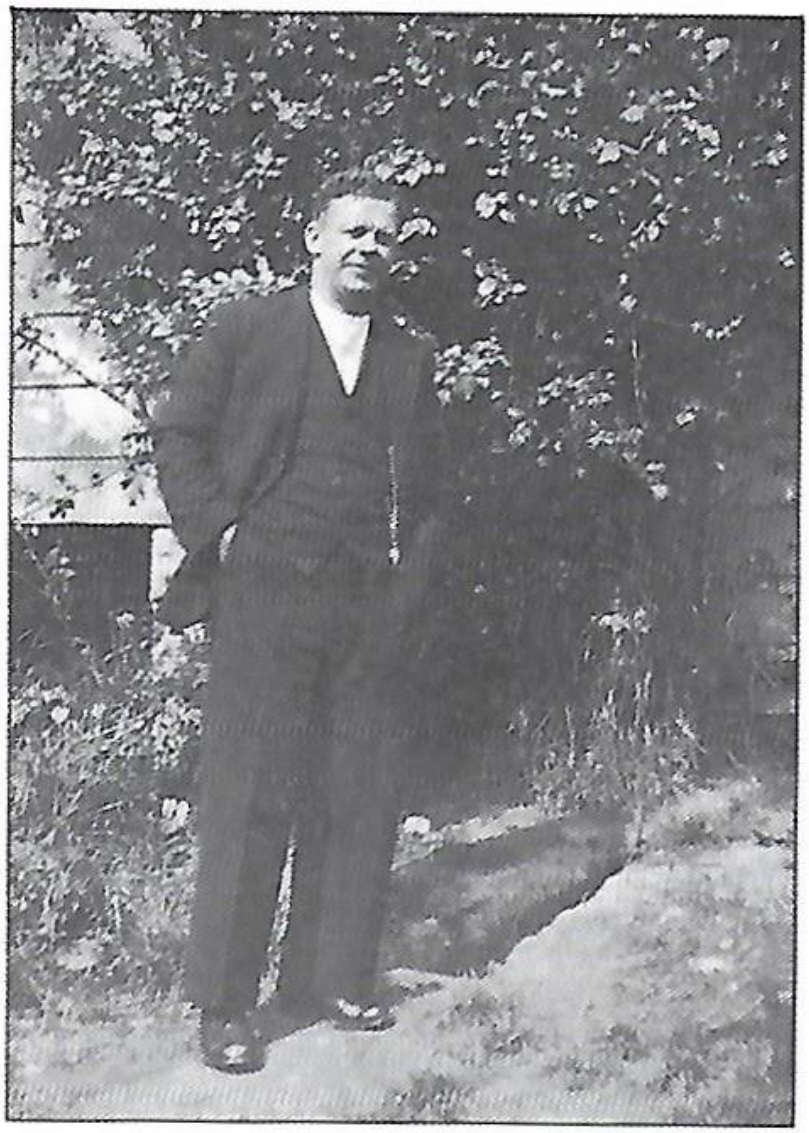
Figure 4 : Photographie et légende tirées de KING, Michael. *Wrestling with the Angel, A Life of Janet Frame.*

Right: *Lottie Frame in the backyard at Wyndham, 1929: with June and Beauty.* (Janet Frame)

Figure 5 : Photographie et légende tirées de KING, Michael. *Wrestling with the Angel, A Life of Janet Frame*.

Frame family camp at Rakaia, January 1937. Myrtle, finally allowed to wear slacks, fades out at the back; Marguerite Miller third from right. (Janet Frame)

Figure 6 : Photographie et légende tirées de KING, Michael. *Wrestling with the Angel, A Life of Janet Frame*.



Dad, the day of Myrtle's funeral.

Figure 7 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame The Complete Autobiography*.

Myself and Isabel with Mac, Eden Street.

Figure 8 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame The Complete Autobiography*.

Annexe 4 : Récits d'inceste

Nous aimerions donner quelques exemples de la façon dont nos travaux éclairent les textes écrits par des incestés ou des victimes de situations incestuelles.

A] INFAMILLE

L'inceste, le dévoiement d'une quête d'amour

Un témoignage exceptionnel nous a été confié, permettant de faire la lumière sur l'intrication de l'amour et de la haine dans l'inceste, si présente dans les textes framiens. Il nous permet d'élucider les phénomènes émotionnels paradoxaux rapportés par l'autrice et qui ont longtemps obfusqué l'abus. De plus, l'auteur de ces deux textes livre son sentiment sur les enjeux existentiels liés à l'écriture, tout à fait pertinents dans le cas de Frame.

Le Dr Christian Gachet est un scientifique et chercheur français, qui, au moment de la rédaction de son texte *Infamille* occupe une fonction importante dans un établissement public du domaine de la santé. Son enfance fut carencée et chaotique. Il a été mis en nourrice dès sa première semaine de vie, et n'a que de rares souvenirs de visites de sa mère jusqu'à ses 16 ans, âge auquel elle le retrouve et se met rapidement à initier des relations sexuelles entre eux qui durent plusieurs années. Pour autant, il ne se considère pas comme une victime, insistant sur le rôle actif du garçon dans les rapports sexuels.

Le texte dit pourtant autre chose. Gachet écrit : « J'étais disponible pour cet amour très particulier. Passif. Presque spectateur de ce qui m'arrivait. Ainsi donc, j'étais le seul de ses enfants avec qui elle avait cette relation. Cette exclusivité faisait de moi un privilégié. L'élection, de nouveau[799]. » Le sentiment de vivre quelque chose d'exceptionnel[800], et par suite d'être soi-même exceptionnel exerce un puissant attrait sur un jeune homme dont justement l'être propre est nié. Pourvu d'une carrière brillante, d'une paternité et d'un second mariage heureux, Gachet s'interroge tout de même : « Sait-on l'indélébile de la trace de ce que l'on nous a fait à 16 ans ?[801] »

[799] *Infamille, op. cit.*, p. 88 (La pagination est celle de la version de 2020).
[800] Ce sentiment est également présent dans *La porte du fond* : « c'est une relation merveilleuse que nous avons tous les deux. Une relation privilégiée. Tu devrais apprécier ta chance. » (p. 57).
[801] *Infamille*, p. 88.

Après l'« éblouissement[802] » des débuts, les retrouvailles tournent en effet à la torture. La mère révèle ses problèmes psychiques à tendance paranoïaque dans des lettres, dans lesquelles elle se plaint inlassablement de ne pas être aimée, alors même que son fils fait grand cas d'elle. Mais rien n'est jamais suffisant pour elle, aucune preuve ne la convainc jamais et elle se drape dans une position de martyre. Ce harcèlement moral s'accompagne de passivité dans les relations sexuelles, ce qui les dépouille de leur plaisir pour le fils, qui en arrive à l'anorgasmie et au dégoût, d'autant plus qu'il apprend qu'elle couche également avec son frère aîné. Elle multiplie les protestations d'amour envers lui, mais le charme est rompu :

> Il faudrait que je la croie, à quoi je ne parviens pas. Je suis malheureux de l'état de notre relation. Je ne sais pas à quoi je tiens. L'élection ? La place de confident ? Ou simplement, au-delà de la torture morale où je suis souvent, un amour singulier dont je voudrais sauver quelque chose ?[803]

Car c'est bien d'une recherche d'amour qu'il s'agit, de la part des deux partenaires. Celle d'une mère sourde et aveugle à tout ce qui n'est pas elle et qui utilise le sexe comme moyen de s'attacher les enfants qu'elle n'a pas élevés (elle tente également des caresses sur sa fille). Et celle d'un fils privé de l'amour inconditionnel d'une mère, et qui l'espère contre tout espoir. La retrouvant des années plus tard, c'est toujours une demande d'amour qui lui vient aux lèvres : « je lui avais dit, ça m'était sorti comme ça, 'je serais heureux de pouvoir t'aimer'. Elle en avait eu comme un coup et avait fait le geste de me pousser dehors 'va-t'en maintenant !' et elle avait fermé la porte[804]. » Au moment où il se résout à couper les ponts, Gachet résume sa situation ainsi :

> Au moment où cette partie de l'histoire s'achève, j'ai vingt et un an et une vie assez mal commencée. J'ai vécu une bonne partie de ce temps envahi par ma mère, souillé, poissé. Ma famille est une succession d'histoires d'abandons, de viols, d'incestes. Ses membres sont dispersés et n'ont rien à se dire. Voici ce que sont mes décombres, mon bagage pour ma jeune existence, dont j'ai à me débrouiller. Quel est mon avenir ? Comment me présenter aux autres ? Me faire connaître ? Me faire aimer ?[805]

Le bilan que fait Gachet de sa fréquentation de sa mère résonne fortement avec les schèmes psychiques framiens (« envahi, souillé, poissé »). La vision globale qu'il a de sa famille (« L'inceste avait proliféré. Il était partout[806]. ») a de fortes ressemblances avec la famille de Frame, qui la considérait comme « maudite ». Gachet rapporte également une

---

[802] *Ibid*., p. 89 : « je l'ai pénétrée et j'ai cueilli ce plaisir d'aller et venir, sans retenue, dans une félicité liquide, jusqu'à l'éblouissement ».
[803] *Ibid*., p. 132.
[804] *Ibid*., p. 148.
[805] *Ibid*. ,p. 140.
[806] *Ibid*., p. 153.

difficulté avec les pronoms, en particulier avec le possessif pluriel, et avec les dénominations intrafamiliales : « Ma / sa mère ou bien sa / ma mère : nous n'arrivions pas à dire notre mère, encore moins Maman. Nous disions notre père. Mais ce pronom sonnait étrangement. Nous ne disions pas Papa[807]. » Pour Christiane Rochefort aussi, le possessif est « nauséeux » :

> Toute mon enfance, je ne désignai le personnage que par « il » et « lui » . Ce qui enrageait ma mère, dont les efforts répétitifs pour m'obliger à le nommer comme il faut avaient pour effet de me jeter dans des mutismes têtus, qu'on n'appelait pas encore autistiques, ce qui me sauva de l'hôpital.
> Je ne pouvais l'émettre et à peine le penser, […]
> Vérification faite, cet existant n'a pas de péjoratif. Voyez jusqu'où se protège l'engeance. Ainsi n'y avait-il pas place pour l'en-question dans ma langue[808].

Certaines images se retrouvent dans les psychismes, comme lorsque la sœur de Gachet commente le premier titre qu'il avait donné à son texte, « Décombres » :

> Je crois saisir l'idée d'un travail impossible puisque les fragments mémoriels ne (te) sont que partiellement accessibles. Il m'est venu l'image d'une personne qui cherche sur un tas d'objets qui ne seraient identifiables, compréhensibles … qu'après avoir été pris dans le filet des mots. Encore cette saisie par les mots n'assure-t-elle pas d'une cohérence d'un « tout » qui, indéfiniment, échappe …[809]

Nous retrouvons ici l'image du monceau d'ordures, dans lequel les enfants cherchent des trésors dans *Owls Do Cry*, et qui provoque la mort de l'aînée. La problématique du pardon et de l'expiation sont également présentes dans *Infamille*, comme elle l'est dans *Living in the Maniototo* sous la forme du recouvreur de dettes, qui se fourvoie dans son acharnement à mettre la main au collet du débiteur. Gachet et sa mère sont du même avis, pour dire qu'il n'a pas lieu d'être. La mère car elle estime « avoir payé[810] » (remarquons qu'il n'y a pas de complément d'objet) par ses multiples maladies et malheurs, et le fils parce qu'il pense que c'est un non-sujet. On comprend bien que s'il n'y a pas de victime, l'idée du pardon est nulle et non avenue :

> Il n'y a rien à pardonner. Ce n'est pas la question. Que faire de toutes ces années de dialogue impossible ? En fait, rien. J'ai vécu ma vie en laissant de côté ces décombres, assez bien doté par ailleurs pour conduire mon existence et accomplir un destin qui n'avait rien à voir avec cette courbure de l'espace et du temps. Ce qui m'a sauvé réside en moi. J'en dois une part aux W, une part à mon père, une grande part à l'école. Les proportions sont indécidables. Quant à ma mère, dans le tri que j'ai pu faire, le pardon n'a pas sa place[811].

[807] *Ibid*., p. 153.
[808] *La porte du fond*, *op. cit.*, p. 122.
[809] *Infamille*, p. 154.
[810] *Ibid*., p. 182
[811] *Ibid*., p. 145

Gachet finalement se demande s'il peut exister un « inceste heureux », reprenant ainsi sans le vouloir l'expression d'Eva Thomas. Il y répond par la négative :

> De quoi ai-je souffert le plus finalement ? De l'inceste ou de ses reproches, ses accusations, ses rancœurs ? Si ça n'avait duré que quelques temps, sans tout ce cortège de récriminations et de malaise permanent, m'en souviendrais-je comme d'un doux secret ? […] En fait, on ne peut pas séparer les choses. L'un ne va pas sans l'autre. J'ai mis du temps à le comprendre. J'ai pu penser que le tabou, en tant que tel, n'était rien et qu'il était possible de passer outre. En réalité, c'est bien ce passage à l'acte qui a conditionné tout le reste. Il n'a été possible que du fait de la personnalité pathologique de notre mère. On ne peut pas séparer la personne qui passe à l'acte de celle qui accable, reproche, vitupère, rabaisse … Par nature, pour passer à l'acte, il faut ce type de complexion[812].

L'inceste n'est jamais un acte d'amour. Il peut vouloir se faire passer pour tel, pour appâter les victimes, et rencontrer pour le nourrir le complexe d'Œdipe. C'est l'inextricable de l'amour et de la haine qui rend le renoncement impossible. Il semblerait qu'il y ait quelque chose d'unique et de (quasi ?) irremplaçable dans l'amour des parents, qui fait que les enfants n'abandonnent jamais l'espoir d'être aimés en retour, ou du moins que le parent « dise quelque chose de l'inceste », comme l'exprime Gachet. Les abandons définitifs, comme celui de Christiane Rochefort, sont très rares. Le dialogue de sourdes entre elle et sa mère lors d'une ultime tentative de retrouvailles dans *La porte du fond* a de parfaits équivalents dans *Infamille*, ce qui peut faire penser que lorsque l'enfant regarde son parent vieilli, il ne voit pas le bourreau, mais son propre besoin d'amour et de reconnaissance.

Christian Gachet a également écrit une nouvelle, *Génération*, qui nous apporte des éléments sur la « trace indélébile » de l'inceste. Dans celle-ci, le narrateur demande à un romancier d'écrire son histoire : « Je porte en moi une histoire dont personne ne veut, qui me représente et dont j'ai besoin qu'elle soit connue. Comment parvenir à lâcher la main à l'enfant que je ne suis plus …[813] » Il est parvenu à un état de désêtre : « Ma vie s'épanche et s'évanouit, le temps me traverse … je n'ai aucune consistance …[814] » Son but est de « forcer le secret par lequel l'écriture permet d'atteindre les racines de l'être[815]. » L'écriture dit la vérité de l'être mieux que le réel : « Le projet n'était pas tant de raconter l'histoire de la vie de Jean. Il s'agissait bien davantage de lui donner une profondeur et un sens qui lui échappaient, l'universalité des choses humaines, l'inscription qui lui faisait défaut, la légitimité d'un récit[816]. » Puis vient la question essentielle : « Un lecteur qui aurait aimé le livre aurait-il aimé Jean dans la vie

[812] *Ibid*., p. 160-61
[813] Christian Gachet, *Génération*, p. 1.
[814] *Ibid*., p. 6
[815] *Ibid*., p. 7
[816] *Ibid*., p. 7

réelle ?[817] » Au-delà de vouloir communiquer la vérité sur lui-même par l'écriture, cette dernière était une entreprise pour se faire aimer. Ou plus exactement, la question consiste à se demander si l'être qu'il est réellement, dans sa vérité scripturale ou dans sa réalité en chair et en os, est aimable, ce qui est la question que se posent éternellement ceux qui ont été non désirés, abandonnés ou niés par l'inceste, trois conditions que cumule Gachet. Dans *Génération*, le doute est le plus fort, et il recule devant la publication : « Il se sentit brutalement exposé, mis à nu, vulnérable et dépossédé[818]. » Cette phrase contient tout le vertige de l'identité de celui pour lequel les parents n'avaient pas de projet, et dont la première demande d'amour envers sa mère se solde par une relation en trompe-l'œil, ni le fils ni la mère n'en tirant ce qu'ils désirent réellement. On peut alors considérer l'inceste comme une forme particulière que prend l'abus et l'utilisation de l'enfant, une forme dévoyée de la recherche d'amour, un cul-de-sac émotionnel, ou encore « une courbure de l'espace et du temps ». La nouvelle se termine sur une ouverture à l'autre, ouverture dont la mère de Gachet fut incapable : le personnage, apprenant la mort de l'auteur qui a écrit son histoire regrette de « n'avoir pas cherché à le connaître davantage[819]. »

L'objectif que l'écriture lui permet d'accomplir est de trouver ce Moi le plus authentique, d'en dessiner les contours, pour ne plus vivre en répondant à des objectifs névrotiques, légués par son enfance carencée, mais avec plus de liberté par rapport à eux. Ce qu'il va pouvoir faire, c'est se montrer tel qu'il est aux yeux du monde, ce que Frame n'a jamais réussi, puisqu'elle se dissimula toujours derrière l'expression métaphorique.

Frame et Gachet, enfants incestés, se saisissent des effets de renforcement narcissique de l'écriture et les utilisent pour accéder à une version plus libre d'eux-mêmes, moins contrainte par la nécessité de colmater les brèches. Dépassant leurs carences, ils construisent leur maison intérieure en écrivant. Suivant la direction indiquée par Freud (« Wo Es war, soll Ich werden »), ils dorment dans les petites chambres à coucher du langage, y jouissant d'un degré de liberté nouveau, rêvant leur être véritable pour le faire advenir.

B] LA FAMILIA GRANDE :

Un mythe contemporain : l'inceste « doux »

---

[817] *Ibid*., p. 8.
[818] *Ibid*., p. 8.
[819] *Ibid*., p. 10.

Il est intéressant de relever les similitudes entre le témoignage de Nathalie Rheims et celui de Camille Kouchner, dans respectivement *Place Colette* et *La familia grande*. Elles décrivent toutes les deux une atmosphère sybaritique et incestuelle l'été, dans les belles villas du sud de ces milieux permissifs et privilégiés. Elles nous montrent toutes les deux que baigner dans un univers où tout le monde vit dans la plus grande confusion sexuelle, dans une permissivité post soixante-huitarde, a préparé le drame. Il est vrai que Nathalie Rheims ne se vit pas comme victime. Elle décrit sa fascination pour un comédien de l'âge de son père et les caresses sexuelles de celui-ci. Elle se sent totalement responsable de ses actes, se décrivant jeune adolescente allant voir le comédien dans sa loge de la Comédie Française, sans avoir l'air de soupçonner que l'atmosphère de sexualité débridée de ses étés pourraient être la cause de sa fascination pour cet homme ayant l'âge de son père.

Plus avertie, Kouchner appartient à l'ère « post-Springora ». Outre l'inceste perpétré sur son frère, elle décrit sa propre difficulté à vivre, avec ce qu'elle appelle « l'hydre », sa culpabilité de n'avoir rien dit. Kouchner décrit son beau-père, qu'elle accuse des faits, comme un despote absolu : « À la Cour comme à la ville, il se fait roi. Il est le roi de la Plaine du Roi[820]. » La confusion des générations et des sentiments est totale. Le beau-père exalte et humilie :

> Dans la cuisine de cette maison des enfants, une photo de sa vieille mère, quasi nue dans le jacuzzi, seins flottants à la surface de l'eau. En quatre par quatre un gros plan des miens et une photo des fesses de ma sœur dévalant le chemin. Il me dit : 'Je n'aime pas ta bouche, ma Camouche. Tu as les lèvres trop fines, c'est dérangeant.' Je hais mon corps[821].

Comme on le voit, le beau-père manie successivement l'admiration lorsque la beauté de l'enfant flatte son narcissisme, et l'humiliation pour la briser. On constate donc que le même régime d'amour et d'humiliation conjoints décrit par Frame existe dans la « familia grande », nom de la cour entourant le monarque, nom devenu ironique et amer. Et la mère, Evelyne Pisier, n'est pas en reste. Quand Camille Kouchner accouche d'une fille, elle lui dit : « Qu'elle est mignonne ! Pourvu qu'elle ne soit pas conne ![822] » Kouchner décrit un monde dans lequel, petite fille, elle massait les adultes en maillots de bain des heures entières, où sa mère envoya une femme plus âgée de 20 ans (« on va s'gêner ![823] ») pour déniaiser son fils adolescent. : « Je les ai si souvent vus faire. Je connais bien leur jeu. À Sanary, certains des parents et enfants s'embrassent sur la bouche. Mon beau-père chauffe les femmes de ses copains. Les copains

[820] *La familia grande*, *op. cit.*, p. 110.
[821] *Ibid*., p. 112.
[822] *Ibid*., p. 146.
[823] *Ibid*., p. 114.

draguent les nounous. Les jeunes sont offerts aux femmes plus âgées[824]. » Kouchner dit d'elle même dans les années qui ont suivi : « je suis là mais je ne suis plus là[825]. » Autrement dit, baigner dans un milieu incestuel et de domination psychique suffit à provoquer un clivage qui empêche de vivre pleinement, même si on n'est pas la victime directe de l'inceste. Ces réverbérations montrent que les dommages psychiques infligés à Frame peuvent provenir d'une situation incestuelle dans laquelle l'inceste n'est pas physiquement consommé.

La différence avec les premiers témoignages est là : innocemment pour Rheims, en toute connaissance de cause pour Kouchner, ces deux femmes dénoncent un système patriarcal où la coercition ne se fait plus par la violence physique, mais par un éthos considérant l'enfant comme un être ayant la même sexualité qu'un adulte. Il est déplorable de penser que ce type de crime a été commis à cause d'une mauvaise lecture, nous pourrions dire une lecture complaisante et intéressée, des thèses freudiennes considérant que l'enfant est un être auquel la sexualité n'est pas étrangère.

Le plus grand enseignement de ce type de témoignage est d'éclairer le piège des incestes « doux », ceux qui prennent l'apparence d'un lien amoureux. On peut très bien penser que ce type d'inceste coexiste depuis toujours avec l'inceste « violent », mais que les victimes ne sortirent jamais assez de l'illusion de l'amour pour le dénoncer, et sentaient bien trop l'opprobre sociétale pour le revendiquer … jusqu'à ce jour de septembre 1986, où le standard des *Dossiers de l'écran* reçut des témoignages de pères incestueux qui demandaient pourquoi on ne les laissait pas vivre tranquillement leur histoire d'amour avec leur fille, sous les hochements de tête approbateurs du gynécologue lui-même prédateur. En effet, en 1986, pour la première fois en France, Eva Thomas, une victime d'inceste, témoignait à visage découvert à la télévision dans cette émission. Son intervention provoqua des réactions sidérantes de pères estimant être parfaitement dans leur droit de violer leurs filles[826], et de filles ne s'estimant en rien lésées. Le visage bouleversé d'Eva Thomas fit se braquer sur elle la caméra, et elle eut ces mots : « il n'y a pas d'inceste heureux », contrairement à ce que voulaient croire les personnes qui témoignaient. Sur le plateau, un gynécologue[827] utilisa malgré lui une expression révélatrice alors qu'il défendait l'idée d'un inceste « doux », se passant d'une façon « romantique » : « et

[824] *Ibid*., p. 104.
[825] *Ibid*., p. 118.
[826] Le viol de garçons étant un non-dit de l'émission, un tabou dans le tabou.
[827] Dont la rediffusion, dans *Envoyé spécial*, le 21 janvier 2021, avec une miséricorde sur laquelle on peut s'interroger, oblitère le nom. Il s'agit du Dr Gilbert Tordjman, qui allait passer aux Assises pour avoir abusé de patientes dans le cadre de son activité de sexologue quand il mourut d'une crise cardiaque en 2009. Son nom apparaît dans l'archive Ina.fr.

une des caractéristiques essentielles de ces victimes de l'inceste, c'est qu'elles sont … elles crèvent de tendresse. » On peut dire que son inconscient avait perçu combien la tendresse incestueuse avait tué psychiquement ses patientes, alors que son discours conscient insistait sur l'absence de traumatisme. L'aveuglement est là. Il consiste, comme pour ce médecin, à entendre, à savoir que les abus existent (« tout le monde savait » est le leitmotiv glaçant lorsque les faits sont révélés), mais à ne pas se rendre compte, à ne pas saisir – et même à ne pas *vouloir* saisir, car cela autorise les abus – la létalité de la transgression de l'interdit de l'inceste. Il s'agit de faire la sourde oreille à tout ce qui pourrait déranger ce système d'exploitation sexuelle des faibles mis en place depuis la nuit des temps. C'est aussi ce que dit Camille Kouchner quand elle rapporte les propos de son frère incesté dans *La Familia grande* : « Petit, mon frère m'avait prévenue : 'Tu verras, ils me croiront, mais ils s'en foutront complètement.' Merde. Il avait raison[828].» Il a fallu attendre notre siècle, le XXIe de notre ère, pour que les violences sexuelles immémoriales faites aux femmes[829] soient enfin dénoncées, et qu'un irrésistible mouvement de fond en change la perception en exposant les mensonges des bourreaux.

Vanessa Springora, comme Anaïs Nin, fut prise au piège de l'admiration et de la cour que lui fit son prétendant en âge d'être son père. Elle ne sortit de son rêve que quand elle comprit qu'il était coutumier du fait. Le livre de Kouchner est rempli du mot « amour », pour ce beau-père qui rend la vie plus gaie et qui prend du temps pour initier sa belle-fille au droit, ce qui est un comble quand on y pense. « [Mon frère me dit] parfois :' Je ne sais pas s'il faut se fâcher, il est gentil avec moi, tu sais.' Mon cerveau se ferme. Je ne comprends rien. C'est vrai qu'il est gentil, mon beau-père adoré[830]. » Mais surtout, le livre déborde d'amour pour la mère, que Camille aime sensuellement (sa peau, son parfum), jusqu'à ce qu'elle se libère de l'emprise de cet amour à la dernière page du livre. L'enseignement de ce livre sur l'abus incestueux est le suivant : on peut soumettre un enfant avec de l'« amour », faire croire qu'on l'aime pour mieux l'exploiter, lui donner de l'attention et des cadeaux pour mieux se l'attacher, et piétiner ce qu'il a de plus intime. Et même si la mouvance post soixante-huitarde a favorisé le phénomène, celui-ci est atemporel.

[828] *La familia grande, op. cit.*, p. 167.
[829] Il suffit de visiter Pompéi, et ses lupanars, où les guides décrivent l'enfer vécu par des enfants violés sans relâche.
[830] *Ibid*., pp.105-6.

C] UN MONDE À L'ENVERS

Ce court récit de Catherine Allégret contient plusieurs éléments qui entrent en résonnance avec des tropes framiens et éclaire la question du traumatisme chronique.

Elle décrit tout d'abord la pénétration digitale que lui infligea son beau-père Yves Montand quand, enfant, il lui donnait le bain, puis les pressions continuelles pendant des années pour qu'elle ait des relations sexuelles avec lui. Pour Allégret, le viol est entouré de flou : « c'est à cause de ce souvenir crypté comme les programmes d'une chaîne à péage que je ne suis pas entrée en analyse après ma psychothérapie : je sais qu'il y a quelque chose, derrière ce tulle, et que je ne veux pas payer pour voir[831]. » S'ensuivent donc des années d'un climat incestuel larvé : « Au fil des années, il y a bien eu de petites glissades de la joue à la commissure des lèvres, lorsque nous nous disions bonjour, des mots, quelques tentatives, mais peu de gestes précis, déplacés, indiscrets[832]. »Tout ceci sous l'œil complaisant de Simone Signoret, qui, dans un fantasme de peau commune, disait, quand la petite fille essayait timidement de se plaindre : « Mais ça n'est pas grave, ma chérie, c'est même très joli ; tu sais, c'est un peu une façon de prolonger notre histoire…[833] ». On peut également rapporter cet aveuglement de Signoret (comme celui de Pisier, voir annexe 4B) à son Œdipe : pensant avoir trouvé « le seul unique et irremplaçable », œdipien, c'est-à-dire le père, elle ne pouvait que résister de toutes ses forces à la vision directe de la réalité, dont la conséquence logique aurait été une séparation d'avec Montand. Les pressions n'ont cessé que lorsque Allégret, à l'âge de trente ans, répondit enfin clairement à une demande clairement formulée de son beau-père :

> Mais enfin, pourquoi tu ne veux pas ? […]
> Je n'aime pas les vieux, c'est tout[834].

Cela lui valut un « magistral aller-retour, 'de la part du vieux' ». Cumulant les deux types de traumatismes, ponctuel et chronique, refusant la psychanalyse, Allégret avait besoin de « faire parler [sa douleur] pour la faire taire[835] ». Elle fait encore une remarque intéressante, rejoignant la vision framienne dissociative du père. Le Montand incestueux (« l'homme que j'évoque dans ce livre, qui était mort bien avant de mourir »), est devenu, après la gifle, un père respectueux, et il n'y a pas identité entre les deux personnes : « C'est un autre homme, qui a

[831] Catherine Allégret, *Un monde à l'envers*, p. 32. On peut comprendre la réticence à l'analyse (et à la dénonciation à la police), car ces actes constituent un second traumatisme.
[832] *Ibid*., p. 94.
[833] *Ibid*., Pp. 94.
[834] *Ibid*.., p. 132.
[835] *Ibid*., Pp. 144.

sévi dans mon passé[836]. » Cette nécessité de la distinction entre le souvenir traumatique et le présent en train de se vivre peut être rapprochée de l'analyse que Rothberg fait des mémoires de Ruth Kluger[837]. Selon lui, elles produisent des représentations qui procèdent d'un désir de séparer le passé du camp de concentration du présent de l'écriture, banal et quotidien, tout en les gardant ensemble dans son champ de vision : « the extreme and everyday are neither opposed, collapsed, nor transcended through a dialectical synthesis—instead they are at once held together and kept forever apart[838]. »

C'est son fils Benjamin qui a tout d'abord révélé les actes incestueux de Montand, et Allégret se retrouve en butte à la vindicte publique, l'accusant de « salir le mythe ». C'est ce qu'elle nomme « le monde à l'envers » : « la victime que j'étais s'est affublée d'une peau d'âne car on lui a fait porter le poids d'une irrémissible culpabilité[839] ». On voit combien Allégret fait appel aux mêmes références culturelles et rapporte les mêmes phénomènes psychiques que les autres victimes d'inceste, qui s'expriment par des témoignages ou des textes littéraires. On peut alors se demander ce qui sépare ces deux formes d'expression. Il nous semble qu'il n'y a pas de frontière tranchée, qu'il s'agit d'un continuum de transformation du réel. Un témoignage comme celui d'Allégret comporte les mêmes caractéristiques que les textes littéraires de Frame, fait appel aux mêmes images et mythes pour dire le traumatisme incestuel.

[836] *Ibid*., p. 145.
[837] Ruth Kluger, *Landscapes of Memory: A Holocaust Childhood Remembered.*
[838] Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust representation*, p. 130.
[839] *Un monde à l'envers, op. cit.*, p. 151.

Annexe 5 : Le point de vue de C.K. Stead

A] EXTRAIT DU BLOG DE C.K. STEAD

Après notre rencontre à Londres en 2016, C.K. Stead m'a envoyé un extrait de son blog. À noter, le fait que Frame se vit comme un vampire, recevant du sang, retournement de la situation incestueuse.

> 18 August
> Today I met a French PhD student, Christine Gartner, whose thesis subject is Janet Frame. She had just spent some weeks in New Zealand in pursuit of Frame locations, and wanted to talk to me about the biography and my connections with it. She was very pleasant, refreshingly brisk and practical, respectful of her subject without being too reverent. She had taken the Eurostar from Paris to St Pancras and I took her to lunch at Freddie's Bar in what is now Goodenough College (formerly London House) in Mecklenburgh Square.
>
> Talking about Frame reminded me of something that is also a sort of P.S. about J.M. Coetzee. In October 2003 it was rumoured that in Stockholm Janet Frame was being seriously considered for the Nobel Prize for literature. She was consequently pestered by the Press who did not know she was just at that time being diagnosed with a fatal kind of leukemia. When the Prize was announced it had gone to Coetzee. She e-mailed me saying, 'Vampire fashion I have to have blood transfusions until "the end", and the day I was receiving phone calls about the ignoble prize, I was in a hospice learning of my curtailed future.' She included a photograph of herself, hooked up for the transfusion and reading a recent issue of the Listener (holding it so it could be seen) in which I had reviewed Vince O'Sullivan's biography of John Mulgan.

Figure 9 : Photographie de Janet Frame recevant une transfusion de sang , envoyée par C.K. Stead.

B] AUTOBIOGRAPHIE DE C.K. STEAD

Stead, dans *You Have A Lot To Lose*, parle de sa relation avec Frame. Il reproduit sa lettre à Frank Sargeson sur la visite que lui et sa femme avaient rendue à Frame quand elle se trouvait hospitalisée au Maudsley :

> Janet had got into bed and put on sunglasses and had the bedcovers up to her chin, but these were soon removed and she got quickly used to talking to us. I couldn't see that her mental state was any worse than when we knew her at your place.

Stead a sa propre interprétation psychologique de Frame :

> Things she said, and truly meant, also seemed to be faintly mocked – as if there were two Janets, a sentimentalist and a satirist.

Il parle de sentiments mélangés, ambigus, de la part de Frame envers lui et sa femme :

> I think (in fact, I'm certain) the fondness we both felt for her was returned […] there must have been mixed feelings. Perhaps in some meaner compartment of her richly ambiguous (and world-wounded) mind she half hoped that, as in her story 'The Triumph of Poetry', Kay might prove to be suburban and barren, and that poetry would fail me as I became just one more dusty academic.

Stead cherchait à cette époque une nouvelle de Frame à insérer dans une anthologie. Elle en eut vent et craignit qu'il ne tombât sur « The Triumph of Poetry », qui dépeint donc cet avenir des plus désagréables pour lui et sa femme, une double stérilité. Il y avait trop d'éléments pris dans leur vie pour qu'il puisse y avoir le moindre doute que c'était bien d'eux qu'il s'agissait. Pour aller au-devant d'une découverte inopinée et fâcheuse de ce texte malveillant, Janet lui fit cadeau du recueil où il se trouve, avec une dédicace demandant son pardon.

> I read the story. It came as a profound shock. From one we'd thought of as a dear friend, and whom we'd helped, it felt like a malediction. […] Kay was convinced it was jealousy and thwarted love, and the story was a kind of revenge. I thought it was that burning, child-like envy which is sometimes the motivating force of her writing.

Il ne lui pardonna pas, mais leurs relations se rétablirent. Quand il rencontra plus tard Iris Murdoch, il vit des similarités entre elles :

> Iris reminded me of Janet, though on the surface much more formidable and commanding. But I detected the same disbelief in the world around her, the same dislike of being the subject of attention and dislike of not being it, the same apparent diffidence covering an enormous self-consuming ego.
> 'Very acute, this', Michael [King] commented, 'but of course I can't use it.'

Stead fait plusieurs remarques que nous pouvons relier à nos travaux. Il parle d'une sorte de clivage entre une Janet sentimentale et une Janet cynique. Quant à « that burning, child-like

envy » dont il parle, on peut y détecter l'envie de prendre sa revanche, et de s'approprier le phallus, le pouvoir. Il parle également du fait qu'elle semblait toujours être en décalage avec le monde réel, ce qui pourrait être une autre séquelle de l'inceste, et qui en tout cas témoigne du primat de la vie psychique chez elle. Enfin, le terrible conflit entre le désir d'être vue et la difficulté à l'être est une remarque particulièrement significative, tout comme son explication, celle d'un Moi uniquement occupé de lui-même (« enormous self-consuming ego »).

Les hésitations et contradictions de l'autrice au sujet de cette nouvelle dans une interview tardive (2000) montrent encore l'étendue de son trouble :

> Regarding whether it is easier to write about people who are dead:
> No, I prefer them to be alive. You're thinking about the Karl Stead story – it wasn't Karl Stead! – and besides – 'the witch is dead'! [laughs] … No, *besides*, I had travelled, you know; I was in another country – that has always affected me, being in another country – then I forget all about the people I have known and can imagine people, as if they were dead. (*JFHOW*, pp. 156-7)

Après avoir quasiment avoué en nommant cette nouvelle « the Karl Stead story » (notons l'effacement de l'épouse), après avoir nié la chose et s'être désignée comme sorcière (bien que morte), la deuxième explication finit sur un souhait de mort.

Table des illustrations

Figure 1 : Schéma tiré de CALAMOTE, Éric, *L'expérience traumatique, clinique des violences sexuelles*..... 453
Figure 2 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame, The Complete Autobiography*. 521
Figure 3 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame, The Complete Autobiography*. 521
Figure 4 *:* Photographie et légende tirées de KING, Michael. *Wrestling with the Angel, A Life of Janet Frame*. 522
Figure 5 : Photographie et légende tirées de KING, Michael. *Wrestling with the Angel, A Life of Janet Frame*. 523
Figure 6 : Photographie et légende tirées de KING, Michael. *Wrestling with the Angel, A Life of Janet Frame*. 524
Figure 7 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame The Complete Autobiography*. 525
Figure 8 : Photographie et légende tirées de FRAME, Janet. *Janet Frame The Complete Autobiography*. 526
Figure 9 : Photographie de Janet Frame recevant une transfusion de sang , envoyée par C.K. Stead. 537

Index

A

Absence, 19, 87, 92, 98, 127, 138, 143, 158, 173, 174, 177, 216, 221, 242, 267, 272, 318, 326, 339, 341, 353, 356, 369, 374, 391, 395, 397, 398, 407, 413, 417, 418, 423, 479, 534

Accomplished Snow, The, 385

Adaptable Man, The, 5, 68, 72, 73, 79, 108, 125, 126, 127, 128, 129, 151, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 163, 179, 180, 192, 217, 220, 223, 301, 302, 340, 341, 350, 356, 357, 364, 367, 368, 380, 381, 399, 400, 412, 418, 423, 426, 427, 446, 480, 481, 493, 513

Adhésivité, 105, 118, 132, 179, 274, 333, 334, 344, 370, 373, 466

Amour, 9, 22, 35, 36, 38, 42, 47, 52, 64, 66, 73, 75, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 95, 96, 98, 104, 105, 107, 110, 117, 118, 120, 121, 124, 125, 126, 128, 145, 153, 161, 164, 165, 171, 183, 192, 193, 194, 196, 198, 204, 205, 209, 217, 222, 227, 237, 239, 240, 241, 243, 254, 258, 260, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 272, 273, 276, 279, 280, 288, 301, 302, 308, 309, 310, 311, 314, 325, 328, 329, 330, 335, 341, 342, 345, 356, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 370, 371, 375, 377, 380, 393, 401, 405, 411, 414, 417, 418, 422, 424, 425, 427, 428, 433, 434, 442, 443, 448, 449, 454, 461, 462, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 475, 476, 480, 485, 486, 496, 501, 503, 514, 515, 518, 519, 527, 528, 530, 532, 533, 534, 550

Angoisse, 96, 128, 150, 178, 186, 192, 214, 262, 298, 325, 348, 371, 373, 374, 375, 413, 456, 471, 504, 512, 519

Annihilation, 38, 47, 50, 51, 67, 73, 107, 108, 109, 121, 122, 123, 145, 170, 176, 179, 192, 194, 197, 214, 223, 244, 260, 263, 273, 294, 343, 363, 382, 387, 399, 411, 418, 422, 427, 428, 429, 431, 441, 445, 447, 476, 519

Arrival, 79

Attention, 4, 18, 20, 78, 87, 149, 205, 233, 235, 247, 249, 270, 329, 344, 352, 369, 374, 401, 414, 463, 465, 490, 534, 538

Autobiographie, 5, 20, 22, 23, 25, 26, 30, 46, 59, 60, 64, 65, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 80, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 113, 116, 117, 120, 124, 125, 127, 131, 132, 135, 139, 140, 143, 148, 149, 155, 165, 170, 177, 182, 187, 188, 205, 206, 218, 235, 236, 237, 239, 241, 243, 244, 247, 250, 253, 261, 266, 267, 272, 273, 277, 287, 296, 297, 299, 301, 302, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 316, 326, 329, 333, 335, 336, 337, 342, 343, 351, 360, 361, 367, 372, 379, 384, 388, 394, 420, 428, 431, 432, 435, 443, 444, 449, 450, 456, 457, 458, 466, 468, 469, 471, 475, 478, 483, 486, 489, 491, 493, 495, 499, 503, 506, 513

B

Beginnings, 5, 17, 457, 493, 497, 513

Beginnings (N), 110

Between My Father and the King, 5, 199, 494, 517

Big Bill, 209, 213, 252

Biographie, 15, 16, 17, 18, 25, 26, 29, 66, 67, 95, 106, 120, 131, 142, 151, 160, 203, 258, 301, 443, 475

Birch Trees, The, 332

Bloodless Dead, The, 264, 331

Bouquet, 204

Bull Calf, The, 90

Burial in Sand, 46

Ç

Ça, Le, 55, 160, 187, 334, 371, 396

C

Cabbages, The, 255

Caring for the Flame, 199

Carpathians, The, 5, 21, 58, 67, 79, 89, 108, 109, 110, 305, 315, 316, 317, 318, 329, 351, 379, 382, 383, 392, 393, 395, 396, 408, 415, 416, 417, 418, 421, 424, 429, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 455, 456, 462, 463, 464, 465, 466, 479, 491, 493, 496, 517

Chambre, 9, 15, 28, 48, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 74, 75, 79, 150, 158, 263, 264, 270, 312, 332, 355, 387, 398, 412, 431, 433, 451, 452, 455, 460, 462, 464, 478, 479, 492, 516, 531

Cherry Tree, 274

Child, 144, 266, 333

Chrysalids, The, 412

City, The, 397

Clown, The, 397

Commodities – Beasts and Men, 341

Compass, 257, 421

Conscient, 27, 28, 42, 47, 52, 79, 111, 115, 145, 147, 161, 177, 181, 224, 226, 228, 229, 234, 235, 262, 316, 326, 341, 440, 451, 457, 534, 550

Construire, 160, 192, 229, 248, 253, 324, 353, 407, 410, 411, 414, 429, 458, 459, 460

Corps, 7, 18, 28, 50, 56, 58, 59, 60, 62, 72, 73, 109, 117, 123, 133, 142, 148, 153, 162, 163, 164, 169, 177, 183, 192, 193, 196, 203, 213, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 230, 233, 238, 244, 248, 249, 250, 257, 260, 262, 263, 265, 268, 276, 278, 279, 290, 326, 327, 330, 331, 333, 334, 341, 344, 346, 348, 352, 354, 356, 358, 365, 368, 370, 374, 384, 426, 427, 428, 429, 443, 447, 479, 480, 481, 484, 488, 498, 501, 502, 505, 506, 532

Coupable, 43, 45, 51, 53, 93, 140, 162, 179, 194, 227, 229, 242, 245, 262, 271, 275, 363, 366, 463

Création, 19, 20, 28, 29, 31, 51, 59, 65, 71, 76, 88, 103, 138, 144, 156, 160, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 187, 188, 196, 197, 198, 222, 226, 239, 241, 246, 248, 249, 307, 318, 325, 326, 345, 367, 368, 372, 386, 413, 421, 425, 430, 431, 436, 440, 441, 444, 445, 446, 449, 459, 475, 477, 478, 479, 485, 486, 519

Crocodile, The, 204

D

Daughter Buffalo, 5, 22, 28, 108, 249, 305, 338, 341, 370, 371, 415, 424, 425, 426, 493, 515

Daylight and the Dust, The, 5, 270, 494

Declining the Offer of a Pair of Doves, 384

Désir, 3, 18, 28, 29, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 49, 51, 52, 53, 60, 61, 62, 63, 64, 77, 84, 86, 90, 91, 92, 95, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 123, 128, 129, 130, 132, 141, 143, 144, 145, 151, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 163, 165, 169, 172, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 187, 190, 192, 194, 196, 198, 203, 215, 218, 220, 224, 233, 234, 239, 240, 241, 243, 249, 252, 256, 258, 260, 262, 266, 268, 273, 275, 288, 292, 298, 299, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 318, 329, 334, 336, 344, 345, 346, 349, 351, 353, 356, 361, 362, 363, 366, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 381, 382, 383, 388, 392, 393, 399, 405, 406, 407, 408, 411, 412, 414, 417, 418, 420, 421, 424, 425, 426, 427, 434, 441, 443, 447, 449, 451, 456, 461, 464, 468, 469, 470, 475, 478, 479, 480, 484, 485, 486, 499, 514, 515, 520, 536, 539, 550

Distance, 3, 18, 28, 56, 58, 60, 64, 65, 67, 68, 74, 89, 92, 94, 114, 119, 122, 124, 127, 132, 139, 140, 145, 157, 159, 162, 172, 173, 178, 179, 182, 186, 191, 211, 214, 215, 218, 223, 233, 246, 253, 254, 255, 257, 260, 261, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 272, 274,277, 280, 285, 289, 293, 294, 300, 307, 310, 312, 314, 315, 317, 325, 330, 331, 339, 341, 350, 351, 358, 362, 366, 372, 386, 392, 395, 396, 400, 409, 410, 417, 421, 431, 438, 439, 441, 442, 444, 447, 448, 457, 463, 468, 475, 476, 480, 484, 487, 489, 490, 494, 496, 507, 550

Distorsion, 56, 65, 87, 325, 346, 347, 350, 351

Domination, 67, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 107, 115, 120, 137, 142, 149, 159, 160, 161, 163, 164, 176, 185, 196, 198, 199, 210, 219, 220, 224, 251, 258, 262, 271, 273, 278, 293, 300, 311, 342, 353, 363, 374, 383, 388, 410, 411, 414, 450, 464, 475, 481, 482, 487, 533, 550

Dossy, 145, 408

Down Monument Street, Baltimore, 246, 317

Dream (PM), 258

Dream (PM2), 171, 251

Dream, A (GB), 257, 263

Dreams, The, 252

Dunedin Poem, 254, 255

E

Eater of Crayfish, 247

Écriture, 1, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 37, 40, 45, 51, 56, 57, 59, 62, 64, 66, 67, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 99, 122, 135, 143, 144, 145, 150, 165, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 188, 190, 191, 207, 231, 233, 236, 241, 243, 261, 264, 265, 293, 295, 296, 299, 300, 308, 309, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 331, 337, 340, 346, 347, 348, 368, 372, 380, 385, 395, 396, 397, 401, 404, 405, 406, 412, 415, 425, 430, 431, 432, 435, 436, 448, 449, 450, 451, 452, 457, 458, 460, 461, 464, 466, 467, 468, 470, 471, 475, 477, 478, 479, 481, 482, 484, 485, 486, 488, 491, 495, 498, 499, 502, 527, 530, 531, 536, 550

Edge of the Alphabet, The, 5, 48, 57, 67, 98, 121, 122, 124, 125, 126, 141, 163, 164, 182, 216, 217, 218, 239, 243, 248, 260, 274, 277, 288, 292, 301, 306, 370, 394, 396, 408, 425, 451, 464, 493, 512

Emprise, 29, 31, 35, 36, 42, 43, 52, 79, 83, 87, 90, 92, 95, 122, 131, 132, 156, 162, 163, 170, 183, 194, 195, 209, 214, 243, 253, 254, 276, 280, 291, 315, 327, 347, 352, 408, 413, 429, 462, 518, 532, 534

Envoy from Mirror City, The, 5, 493

Exhibit in the Pre-Columbian Room, Dumbarton Oaks Museum, Washington, An, 204

Exploitation, 163, 184, 317, 340, 341, 342, 373, 426, 441, 468, 476, 480, 534

F

Faces in the Water, 5, 21, 53, 108, 109, 121, 131, 132, 133, 134, 156, 215, 216, 244, 248, 250, 251, 259, 260, 269, 279, 286, 301, 304, 352, 355, 394, 398, 401, 406, 415, 423, 464, 466, 493, 511, 515

Fahrenheit Man, The, 397

Family Silver, The, 355

Femme, 15, 19, 44, 45, 49, 50, 52, 62, 63, 65, 71, 73, 81, 88, 90, 91, 93, 95, 97, 98, 102, 108, 110, 112, 113, 116, 119, 121, 125, 126, 131, 135, 144, 145, 146, 151, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 180, 183, 185, 186, 193, 194, 195, 196, 199,209, 212, 214, 215, 216, 219, 224, 228, 241, 244, 247, 251, 259, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 276, 278, 289, 298, 300, 304, 305, 309, 310, 312, 314, 316, 318, 328, 331, 337,

338, 339, 340, 346, 353, 361, 362, 367, 374, 376, 378, 384, 427, 436, 437, 465, 467, 475, 476, 484, 485, 488, 495, 501, 505, 509, 514, 515, 517, 518, 520, 532, 533, 534, 538, 550

Field of Wheat, A, 171

For Paul on His Birthday, 238

For Zarene Rose, 399

Foxes, The, 245, 302, 364

G

Goose Bath, The, 5, 49, 70, 71, 72, 79, 84, 122, 134, 171, 204, 205, 207, 221, 228, 235, 236, 238, 246, 247, 254, 256, 257, 263, 264, 266, 271, 272, 279, 281, 293, 317, 330, 331, 351, 353, 354, 361, 377, 384, 385, 389, 409, 418, 421, 432, 444, 454, 482, 494, 517

Gorse is Not People, 518

Guérison, 20, 31, 40, 56, 78, 88, 109, 116, 142, 145, 151, 207, 226, 236, 280, 281, 313, 330, 332, 349, 359, 363, 392, 405, 417, 422, 434, 436, 448, 455, 466, 467, 470, 475, 478, 489, 490, 500, 502, 503

Guggenheim Museum, New York, The, 354

H

Had Man No Memory, 404, 433, 438

Haine, 42, 49, 68, 73, 91, 164, 192, 193, 211, 239, 288, 308, 310, 312, 325, 345, 370, 371, 392, 401, 404, 409, 427, 433, 434, 442, 443, 454, 476, 501, 519, 527, 530

Hilda, 432

Homme, 9, 29, 43, 45, 46, 52, 58, 62, 72, 79, 81, 84, 86, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 102, 110, 112, 118, 119, 123, 130, 132, 146, 149, 151, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 176, 180, 183, 185, 186, 192, 193, 194, 198, 205, 209, 214, 216, 217, 220, 224, 225, 238, 239, 241, 244, 246, 247, 251, 252, 254, 257, 259, 260, 262, 275, 281, 285, 303, 304, 305, 309, 313, 317, 328, 332, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 351, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 369, 374, 375, 376, 386, 388, 407, 409, 412, 421, 423, 427, 439, 454, 465, 475, 480, 483, 484, 488, 508, 513, 517, 520, 527, 532, 535

Honte, 15, 17, 18, 65, 92, 93, 96, 143, 170, 171, 194, 210, 249, 284, 311, 349, 356, 376, 450, 481, 490, 499, 502

Hospital Dance, 134, 279

How I Began Writing, 421

I

I Do Not Deny the Sun, 255

I Do Not Want to Listen, 384

I Knew a Man, 238

I Met a Man, 247

I Visited, 432

Imagination, 21, 27, 59, 67, 72, 74, 75, 76, 77, 91, 101, 103, 119, 122, 137, 144, 145, 176, 185, 193, 208, 224, 249, 260, 272, 279, 284, 299, 308, 315, 325, 330, 361, 362, 368, 369, 372, 383, 396, 421, 422, 432, 436, 438, 439, 443, 449, 456, 467, 496, 504, 506, 507,508, 513

Immobilité, 52, 59, 106, 157, 189, 209, 211, 212, 231, 242, 245, 257, 262, 277, 288, 290, 317, 340, 377, 395, 406, 428, 432, 443, 478

In the Memorial Room, 5, 493, 516

Inceste, 1, 15, 17, 28, 29, 30, 31, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 66, 71, 83, 91, 92, 93, 98, 99, 104, 105, 107, 109, 111, 114, 115, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 140, 143, 146, 149, 151, 157, 158, 159, 164, 170, 171, 178, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 204, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 230, 233, 234, 239, 240, 242, 244, 250, 253, 255, 258, 259, 260, 261, 263, 272, 274, 275, 276, 279, 284, 288, 289, 293, 297, 298, 303, 304, 305, 309, 318, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 335, 340, 342, 344, 346, 352, 353, 358, 362, 366, 368, 371, 380, 381, 383, 384, 385, 388, 392, 404, 414, 419, 420, 424, 425, 429, 430, 432, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 450, 451, 456, 457, 475, 476, 478, 480, 481, 483, 484, 487, 496, 497, 500, 501, 502, 508, 509, 513, 514, 515, 519, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 539, 550

Incestualité, 1, 28, 29, 30, 41, 42, 45, 46, 47, 50, 53, 56, 83, 88, 91, 92, 98, 103, 120, 121, 132, 143, 150, 164, 177, 178, 190, 201, 202, 204, 210, 215, 231, 234, 235, 262, 265, 280, 318, 327, 352, 353, 356, 396, 408, 410, 414, 416, 418, 421, 424, 425, 439, 441, 443, 444, 448, 456, 457, 464, 466, 471, 475, 484, 498, 502, 533, 535, 536, 550

Incestuel, 1, 28, 29, 45, 46, 47, 50, 53, 83, 88, 91, 92, 98, 103, 120, 121, 132, 143, 150, 164, 177, 190, 201, 202, 204, 210, 231, 234, 235, 262, 265, 280, 318, 352, 356, 408, 410, 414, 416, 418, 421, 424, 425, 441, 443, 456, 457, 464, 475, 498, 502, 533, 535, 536, 550

Incident in Mid-Ocean, An, 356

Inconscient, 15, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 35, 42, 46, 47, 48, 52, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 86, 101, 107, 113, 116, 125, 135, 138, 140, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 155, 160, 165, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 181, 182,184, 186, 187, 188, 190, 206, 225, 226, 229, 232, 235, 249, 250, 255, 264, 287, 299, 300, 303, 305, 310, 316, 318, 323, 324, 326, 327, 334, 336, 337, 338, 345, 346, 347, 357, 359, 360, 362, 371, 372, 381, 386, 388, 389, 396, 404, 432, 436, 440, 445, 451, 457, 458, 460, 466, 467, 475, 481, 483, 487, 491, 492, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 507, 514, 515, 534

Innocence, 28, 98, 110, 121, 157, 161, 189, 254, 263, 275, 277, 301, 306, 357, 363, 397, 415, 424, 470, 519

Intensive Care, 5, 18, 22, 37, 67, 73, 95, 97, 98, 108, 126, 137, 138, 162, 164, 171, 173, 180, 184, 185, 194, 199, 206, 209, 211, 212, 213, 214, 238, 244, 247, 248, 250,

251, 257, 261, 263, 272, 273, 274, 278, 279, 281, 294, 304, 305, 312, 316, 330, 358, 359, 360, 361,362, 363, 389, 390, 397, 404, 407, 418, 419, 420, 423, 426, 427, 429, 442, 458, 461, 468, 469, 470, 479, 482, 493, 515

It All Happened, 354

J

Jan Godfrey, 145, 408

Janet Frame In Her Own Words, 5, 18, 25, 38, 65, 66, 73, 85, 129, 138, 144, 170, 171, 179, 181, 234, 235, 266, 284, 323, 324, 350, 351, 356, 382, 436, 468, 471, 489, 494, 517, 539

Janet Frame, an Autobiography, 5, 38, 46, 59, 60, 70, 71, 74, 76, 78, 80, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 96, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 127, 139, 140, 142, 143, 155, 161, 181, 182, 184, 188, 189, 190, 207, 237, 239, 249, 263, 267, 268, 284, 297, 298, 299, 300, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 325, 329, 336, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 351, 360, 368, 372, 379, 384, 388, 394, 404, 416, 417, 421, 430, 432, 456, 462, 475, 497, 511

Janus, 196, 453

Jay to Bee, 5, 119, 281, 372, 448, 494, 515

Jouissance, 15, 28, 36, 40, 41, 52, 53, 62, 64, 70, 71, 73, 92, 93, 109, 110, 124, 130, 137, 163, 192, 195, 214, 220, 228, 234, 242, 300, 310, 316, 319, 340, 373, 374, 377, 380, 386, 398, 406, 422, 426, 461, 466, 467, 477, 478, 480, 487, 490, 506, 512, 514, 528

Journey, A, 264

Jungle Fruit, 156, 180, 205

K

Kea Speaks from the Dunedin Botanical Gardens, The, 386

Keel and Kool, 160, 231

L

Lagoon and Other Stories, The, 5, 37, 38, 53, 143, 144, 145, 160, 202, 203, 231, 313, 333, 355, 491, 493, 494, 511

Lagoon, The, 37, 202, 232, 491, 511

Langage, 3, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 49, 50, 52, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 71, 78, 86, 87, 93, 96, 97, 98, 102, 105, 108, 110, 112, 117, 118, 121, 123, 124, 125, 128, 132, 133, 138, 139, 140, 142, 144, 146, 149, 151, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 165, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 194, 197, 198, 201, 204, 205, 206, 208, 210, 213, 214, 217, 218, 222, 223, 224, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 241, 247, 249, 251, 253, 255, 259, 261, 268, 269, 273, 275, 276, 279, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 298, 300, 301, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 318, 319, 324, 328, 329, 331, 333, 336, 338, 340, 342, 343, 345, 346, 347, 350, 354, 356, 358, 367, 370, 372, 375, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 403, 405, 407, 410, 411, 413, 414, 417, 418, 420, 422, 423, 427, 429, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 475, 477, 478, 479, 485, 486, 488, 489, 490, 492, 501, 502, 512, 513, 514, 515, 519, 529, 531, 533, 534, 535, 550

Last Will and Testament, 18

Leech, The, 122

Legend, The, 246, 256

Leith Street, 442

Letter, 284

Lieu, 9, 15, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 39, 45, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 75, 76, 77, 80, 86, 90, 94, 96, 97, 101, 104, 111, 113, 122, 124, 126, 129, 130, 135, 141, 148, 150, 158, 163, 164, 165, 170, 171, 172, 173, 178, 180, 184,187, 192, 195, 202, 208, 210, 215, 224, 229, 233, 235, 240, 241, 242, 243, 252, 256, 258, 259, 271, 287, 288, 297, 298, 302, 309, 313, 317, 325, 326, 330, 333, 334, 344, 348, 349, 358, 369, 371, 374, 375, 378, 379, 380, 388, 394, 396, 416, 423, 424, 425, 426, 429, 432, 437, 443, 445, 456, 462, 466, 467, 470, 479, 480, 481, 485, 487, 488, 513, 514, 517, 529, 550

Life Sentence, A, 245

Limites, 24, 31, 42, 44, 45, 46, 47, 52, 53, 80, 97, 103, 104, 119, 177, 179, 185, 242, 244, 257, 268, 315, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 335, 347, 349, 350, 352, 355, 357, 358, 359, 375, 388, 393, 397, 398, 399, 401, 405, 406, 407, 411, 413, 418, 428, 441, 442, 447, 467, 477, 491, 498, 499, 507

Linesman, The, 46, 370

Living in the Maniototo, 5, 15, 21, 24, 36, 37, 58, 62, 63, 64, 67, 69, 88, 94, 105, 108, 119, 122, 123, 124, 163, 265, 274, 277, 280, 305, 332, 359, 363, 364, 365, 366, 369, 390, 406, 414, 415, 416, 424, 430, 431, 445, 449, 450, 457, 458, 460, 461, 482, 493, 495, 496, 516, 529

Loi, 24, 42, 43, 49, 75, 164, 192, 193, 220, 250, 252, 276, 297, 298, 299, 301, 303, 371, 380, 397, 398, 404, 513

Love Poem, 205

M

Machine, 24, 79, 93, 142, 228, 246, 281, 323, 337, 338, 361, 490

Masochisme, 40, 186, 259, 462, 504

Matrice, 59, 130, 188, 189, 197, 212, 269, 270, 271, 362, 446, 477, 486, 488

Mémoire, 20, 22, 29, 51, 55, 58, 61, 63, 74, 79, 85, 89, 92, 101, 102, 104, 113, 125, 139, 141, 170, 171, 190, 198, 211, 213, 222, 237, 257, 261, 272, 285, 288, 299,

307, 310, 311, 318, 337, 360, 370, 379, 395, 396, 398, 404, 417, 429, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 446, 447, 448, 449, 454, 460, 462, 469, 479, 480, 481, 497, 499, 503, 514, 516, 517, 520, 527, 535, 536

Mensonge, 105, 143, 144, 184, 192, 210, 379, 380, 382, 392, 457

Mère, 3, 19, 21, 29, 35, 37, 38, 42, 43, 47, 51, 52, 64, 67, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 103, 104, 105, 108, 112, 116, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 130, 131, 134, 145, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 177, 182, 183, 186, 188, 190, 194, 197, 198, 202, 203, 207, 209, 211, 212, 214, 215, 220, 227, 235, 237, 240, 241, 243, 247, 254, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 277, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 306, 307, 310, 311, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 334, 335, 336, 337, 339, 341, 343, 344, 345, 350, 355, 357, 359, 362, 367, 369, 374, 379, 381, 383, 385, 399, 405, 410, 414, 423, 427, 429, 437, 457, 466, 469, 475, 476, 478, 482, 483, 485, 511, 513, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 550

Mettre en scène, 36, 40, 71, 125, 133, 146, 230, 348, 359, 403, 424, 429, 440, 475

Mijo Tree, The, 5, 493, 518

Moi, Le, 55, 57, 65, 70, 73, 84, 107, 113, 117, 143, 146, 165, 172, 187, 203, 225, 226, 229, 242, 275, 292, 324, 325, 330, 334, 335, 342, 347, 348, 349, 350, 353, 371, 373, 375, 385, 386, 398, 403, 422, 441, 451, 458, 498, 519, 538

Mona Minim and the Smell of the Sun, 5, 38, 88, 185, 186, 262, 356, 390, 401, 493, 512, 514

Mort, 17, 18, 19, 25, 36, 49, 51, 53, 58, 62, 63, 66, 72, 75, 78, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 106, 107, 108, 110, 116, 120, 122, 123, 125, 126, 127, 131, 134, 141, 147, 150, 152, 154, 156, 160, 162, 165, 179, 183, 186, 189, 191, 196, 199, 203, 204, 205, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 217, 220, 221, 227, 230, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 253, 254, 255, 259, 262, 264, 268, 270, 272, 278, 285, 288, 289, 291, 294, 301, 304, 313, 317, 329, 331, 335, 340, 342, 345, 346, 352, 353, 358, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 377, 383, 385, 387, 392, 395, 409, 411, 413, 414, 424, 427, 429, 430, 433, 434, 436, 441, 442, 443, 459, 461, 462, 464, 469, 470, 482, 483, 488, 504, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 519, 529, 531, 535, 539, 550

Moss, 204

Mouvement, 26, 56, 60, 64, 68, 78, 92, 95, 102, 103, 117, 133, 143, 146, 159, 164, 165, 171, 197, 198, 199, 201, 226, 235, 236, 253, 259, 276, 278, 307, 315, 317, 326, 333, 336, 341, 348, 360, 381, 391, 394, 395, 396, 403, 404, 405, 406, 413, 416, 421, 429, 432, 434, 440, 451, 457, 475, 482, 483, 507, 519, 534

My Cousins – Who Could Eat Cooked Turnips, 144

My Father's Best Suit, 313

Mythmaker's Office, The, 270

N

Nails as a Rose, 228

Narcissisme, 22, 41, 47, 52, 70, 73, 91, 92, 93, 102, 103, 105, 129, 146, 172, 187, 195, 220, 249, 257, 313, 315, 327, 335, 368, 375, 503, 531, 532

Narration, 26, 27, 30, 38, 67, 103, 112, 127, 129, 189, 201, 234, 383, 395, 432, 447, 491, 502

New Building, The, 410

New Cheese, A, 72

New Year, 442

Nier, 140, 203, 246, 261, 270, 271, 275, 300, 362, 422, 423, 424, 463, 471

Norfolk Evening, 84

O

Œdipe, 1, 23, 29, 30, 31, 35, 36, 42, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 59, 84, 91, 92, 96, 98, 99, 101, 102, 105, 107, 109, 112, 114, 120, 124, 129, 130, 139, 146, 150, 159, 165, 182, 185, 187, 188, 209, 212, 231, 241, 247, 257, 258, 260, 262, 266, 276, 283, 299, 300, 301, 302, 303, 316, 329, 337, 351, 352, 358, 378, 424, 442, 443, 449, 457, 462, 464, 484, 487, 498, 504, 512, 530, 535, 550

Old Bull, The, 317

On December 31st Each Year, 71

On Not Being There, 221, 377

Once, 290, 306

Orange, An, 444

Overheard, 409

Overlooked, 410, 416

Owls Do Cry, 5, 20, 21, 67, 109, 145, 215, 259, 260, 297, 313, 493, 495, 496, 511, 529

P

Painting by Colin McCahon, A, 412

Park, The, 145

Peach, The, 205, 206

Pearl of Oblivion, A, 72, 204

Père, 24, 35, 42, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 62, 63, 67, 70, 78, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 104, 105, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 150, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 171, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 230, 231, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 269, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 283, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 309,

311, 312, 313, 314, 316, 318, 326, 327, 328, 329, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 353, 356, 358, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 372, 375, 380, 381, 383, 384, 386, 388, 392, 393, 396, 400, 401, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 420, 424, 425, 427, 433, 442, 443, 445, 446, 454, 461, 464, 466, 467, 468, 469, 475, 476, 480, 484, 511, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 529, 532, 533, 534, 535, 550

Personal Effects, 237

Perversion, 40, 52, 91, 374, 392, 484, 497, 509

Photos, 197, 237, 397

Pictures, The, 145

Place, 20, 22, 28, 29, 30, 35, 39, 41, 44, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 68, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 86, 87, 93, 94, 103, 104, 105, 109, 113, 117, 119, 122, 126, 127, 137, 142, 162, 165, 169, 172, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 188, 190, 196, 208, 213,218, 223, 232, 235, 236, 239, 240, 241, 243, 246, 247, 250, 260, 264, 288, 293, 296, 297, 298, 306, 308, 309, 317, 325, 329, 342, 346, 348, 353, 354, 356, 357, 360, 361, 363, 364, 371, 377, 379, 381, 382, 383, 388, 389, 395, 416, 421, 426, 429, 430, 432, 437, 446, 458, 462, 469, 475, 479, 480, 485, 486, 492, 512, 528, 529, 532, 534, 538

Place, The, 246, 247, 346, 416, 426

Pleasures of Arithmetic, The, 270

Pocket Mirror, The, 5, 18, 51, 68, 71, 110, 129, 148, 156, 171, 179, 196, 205, 209, 227, 233, 236, 237, 244, 245, 246, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 264, 266, 269, 275, 276, 277, 285, 286, 290, 295, 302, 306, 330, 340, 353, 364, 384, 386, 397, 398, 399, 404, 406, 409, 410, 412, 413, 426, 429, 433, 442, 453, 481, 493, 494, 514, 517

Point de vue, 19, 24, 40, 45, 56, 62, 65, 73, 75, 114, 115, 122, 127, 141, 146, 150, 151, 158, 171, 176, 186, 212, 215, 218, 230, 239, 248, 271, 272, 295, 298, 315, 337, 341, 343, 344, 347, 352, 360, 361, 362, 363, 367, 372, 380, 381, 392, 404, 406, 409, 420, 421, 428, 429, 432, 433, 434, 439, 457, 465, 469, 477, 479, 481, 483, 486, 512, 517, 528, 535, 537

Présence, 37, 58, 63, 106, 116, 131, 141, 173, 175, 212, 230, 256, 262, 266, 267, 303, 308, 325, 337, 349, 350, 353, 369, 386, 391, 395, 396, 403, 423, 455, 550

Prizes, 45, 90

Promise, 293

Proximité, 17, 18, 60, 65, 66, 71, 98, 122, 133, 134, 171, 208, 214, 231, 240, 243, 244, 249, 255, 258, 297, 303, 309, 341, 351, 352, 392, 396, 408, 409, 415, 426, 431, 434, 436, 438, 441, 444, 448, 460, 462, 465, 468, 476, 480, 550

Psychanalyse, 3, 15, 19, 22, 23, 28, 29, 31, 35, 36, 39, 42, 46, 51, 52, 55, 62, 77, 83, 101, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 151, 152, 153, 173, 174, 175, 177, 196, 208, 209, 222, 225, 229, 238, 242, 251, 258, 259, 276, 283, 287, 291, 323, 327, 342, 347, 348, 366,382, 389, 401, 404, 405, 417, 422, 430, 434, 438, 440, 444, 466, 467, 470, 476, 477, 480, 484, 485, 490, 498, 499, 500, 501, 502, 504, 509, 535, 550

Psychiatrie, 3, 21, 62, 81, 98, 109, 111, 118, 128, 132, 138, 139, 140, 142, 165, 175, 184, 186, 193, 201, 202, 208, 219, 229, 230, 244, 263, 264, 265, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 312, 356, 409, 424, 433, 444, 446, 464, 469, 471, 478, 482, 484, 512, 514, 515, 516, 519, 534

Q

Question, 16, 20, 24, 25, 27, 28, 35, 37, 51, 52, 56, 57, 64, 72, 73, 97, 109, 111, 118, 132, 133, 134, 143, 146, 152, 157, 162, 165, 171, 176, 178, 186, 202, 206, 210, 216, 228, 229, 234, 239, 245, 253, 256, 279, 281, 284, 287, 292, 294, 302, 303, 305, 310, 311, 314, 323, 341, 344, 350, 351, 355, 363, 365, 367, 377, 381, 384, 386, 388, 406, 408, 411, 423, 434, 436, 437, 444, 448, 450, 457, 468, 475, 478, 482, 487, 491, 502, 512, 515, 516, 517, 529, 530, 535, 550

R

Rain, 179

Rainbirds, The, 5, 49, 62, 66, 67, 88, 90, 97, 108, 122, 147, 151, 162, 164, 186, 206, 219, 220, 221, 227, 238, 250, 268, 274, 276, 301, 303, 304, 344, 357, 376, 377, 386, 426, 442, 493, 514

Refoulement, 42, 138, 146, 148, 150, 162, 177, 226, 227, 261, 311, 315, 336, 383, 422, 475, 479

Reply, The, 399, 481

Représentation, 19, 31, 36, 37, 50, 51, 63, 64, 65, 68, 75, 78, 123, 138, 142, 143, 149, 162, 174, 176, 177, 180, 216, 236, 242, 249, 315, 316, 326, 351, 359, 368, 377, 381, 383, 401, 406, 422, 451, 456, 478, 479

Reservoir Stories and Sketches, The, 5, 45, 90, 130, 356, 512

Reservoir, The, 46, 512

Resolution, 413

Room, A, 409

Royal Icing, 90

S

Sadisme, 109, 259, 340, 342, 374, 462, 511

Salesman, The, 46

Saratoga Walk, 330

Scented Gardens for the Blind, 5, 15, 21, 67, 97, 98, 108, 156, 157, 219, 221, 244, 250, 252, 261, 271, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 301, 314, 355, 412, 423, 493, 512

Schizophrénie, 22, 25, 40, 41, 99, 103, 114, 118, 137, 143, 172, 175, 193, 215, 251, 284, 296, 297, 315, 324, 325, 327, 349, 420, 421, 466, 467, 478, 497

Secret, The, 144, 203, 333

Sentiment de culpabilité, 3, 15, 17, 22, 38, 42, 43, 45, 48, 50, 52, 55, 59, 65, 66, 86, 87, 89, 92, 93, 98, 102, 105, 107, 109, 114, 121, 128, 145, 157, 161, 176, 183, 184, 193, 195, 210, 211, 215, 218, 220, 222, 223, 242, 248, 249, 251, 254, 261, 267, 295, 309, 314, 319, 325, 327, 329, 330, 335, 340, 345, 346, 351, 352, 353, 365, 367, 369, 376, 379, 380, 389, 395, 405, 407, 410, 411, 417, 419, 427, 428, 446, 449, 451, 454, 462, 464, 468, 475, 486, 488, 527

Séparation, 42, 47, 71, 74, 89, 95, 103, 114, 137, 141, 146, 177, 185, 206, 227, 230, 249, 260, 264, 285, 288, 295, 305, 314, 315, 327, 329, 350, 352, 363, 369, 374, 383, 388, 392, 393, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 404, 405, 406, 407, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 422, 428, 432, 437, 450, 456, 461, 512, 514, 519, 530, 535, 536

Servant, The, 79

Sexualité, 42, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 56, 62, 63, 75, 86, 91, 93, 102, 110, 111, 114, 115, 119, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 149, 152, 185, 186, 188, 192, 193, 205, 209, 213, 215, 217, 220, 223, 224, 240, 243, 249, 253, 262, 275, 278, 310, 311, 314, 326, 327, 334, 336, 346, 356, 370, 372, 375, 376, 377, 378, 386, 396, 406, 411, 416, 420, 423, 463, 479, 481, 499, 512, 515, 528, 532, 533

Simple Memory of a Poet, a Memory Shuffled Face Upward, A, 272

Skid Row No-Hoper, 269

Snowman, Snowman, 512

Snowman, Snowman, Fables and Fantasies, 5, 48, 243, 270, 287, 288, 289, 341, 342, 454, 493, 494, 512

Soon, 397

State of Siege, A, 5, 29, 49, 67, 74, 75, 79, 86, 95, 96, 108, 124, 129, 141, 163, 202, 206, 219, 220, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 238, 239, 240, 241, 242, 261, 262, 265, 268, 272, 285, 291, 302, 303, 325, 330, 336, 351, 352, 364, 366, 367, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 385, 386, 393, 406, 407, 409, 417, 424, 428, 442, 443, 458, 463, 480, 493, 496, 513

Stones, The, 204

Storms Will Tell, 494

Story, 70

Sublimation, 30, 68, 70, 93, 151, 165, 169, 175, 177, 228, 233, 306, 307, 309, 310, 315, 316, 342, 501

Suicides, The, 285, 409

Summer, 144, 266

Sun Shines All Day Vulgarly, The, 110, 247, 276

Sun Speaks at Perihelion, The, 257

Sun, The, 254

Sunday, 398

Sunday Morning, 269

Sunflowers, The, 51

Surmoi, Le, 72, 305, 334, 371, 381

Surprise, 80, 95, 98, 133, 194, 214, 221, 263, 264, 311, 318, 516

Sweet Corn, 340

Symbole, 27, 28, 30, 31, 49, 50, 58, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 89, 90, 109, 111, 115, 120, 122, 130, 131, 149, 151, 156, 161, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 189, 191, 197, 199, 201, 202, 204, 207, 210, 213, 233, 234, 236, 239, 240, 247, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 261, 265, 266, 268, 276, 277, 278, 280, 281, 283, 289, 290, 291, 293, 298, 299, 300, 301, 304, 306, 308, 312, 313, 316, 319, 330, 333, 336, 344, 358, 359, 366, 368, 371, 376, 382, 383, 385, 405, 406, 407, 409, 415, 428, 440, 441, 447, 451, 457, 458, 459, 467, 476, 479, 500, 501, 511, 512, 517, 550

T

Tadpole, 412, 429

Talk of Economy, 482

Teacup, The, 90

Témoignage, 15, 191, 194, 196, 251, 295, 340, 468, 484, 485, 487, 489, 527, 532, 533, 536

Terrible Screaming, The, 270

They Never Looked Back, 270

Tiger, Tiger, 53

To the Is-land, 5, 493

Towards Another Summer, 5, 139, 140, 146, 171, 288, 294, 295, 296, 352, 397, 413, 456, 493, 513, 514

Transformation, 21, 30, 46, 66, 74, 137, 155, 185, 198, 207, 213, 216, 259, 263, 273, 294, 302, 310, 313, 319, 326, 337, 347, 348, 349, 359, 361, 388, 389, 390, 395, 405, 406, 407, 420, 423, 424, 425, 429, 430, 432, 433, 435, 439, 444, 445, 449, 456, 465, 469, 485, 513,536

Traumatisme, 19, 20, 29, 30, 31, 52, 56, 60, 61, 70, 83, 92, 95, 96, 108, 111, 121, 132, 138, 142, 143, 157, 165, 172, 174, 175, 176, 178, 191, 201, 202, 208, 210, 211, 214, 219, 220, 221, 222, 225, 227, 228, 229, 230, 233, 235, 236, 243, 249, 253, 263, 264, 274, 279, 281, 303, 307, 318, 323, 326, 327, 329, 330, 333, 346, 347, 349, 351, 356, 364, 375, 383, 384, 392, 395, 407, 418, 422, 424, 425, 431, 432, 434, 439, 451, 452, 459, 461, 466, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 490, 498, 499, 500, 501, 503, 506, 507, 514, 534, 535, 536, 550

Treadmill, The, 257

Treasure, 145

Triumph of Poetry, The, 46, 538

Tromperie, 64, 159, 284, 319, 350, 382, 387, 462, 476

U

Underground, The, 49

Unhappy Island, The, 354

V

Vérité, 3, 36, 52, 75, 95, 109, 127, 145, 150, 152, 156, 157, 158, 161, 171, 176, 195, 203, 206, 215, 219, 222, 225, 227, 229, 230, 234, 262, 278, 287, 303, 323, 325, 354, 371, 374, 377, 379, 383, 387, 388, 394, 395, 407, 422, 424, 425, 430, 433, 434, 438, 439, 442, 446, 448, 449, 459, 463, 468, 486, 487, 507, 519, 530, 532, 534

Vivre, 3, 31, 37, 38, 49, 50, 66, 71, 73, 92, 122, 125, 126, 142, 160, 175, 176, 181, 182, 190, 193, 212, 224, 235, 238, 241, 244, 250, 254, 270, 294, 303, 304, 310, 336, 337, 367, 377, 381, 385, 396, 403, 405, 406, 408, 411, 420, 425, 431, 435, 437, 442, 448, 449, 458, 461, 463, 465, 476, 481, 487, 488, 500, 505, 513, 515, 517, 527, 531, 532, 533, 536

W

Weapon, The, 454

Whelk, The, 384

Winter, 256, 364

Words, 354, 389

Wrong Number, 70

Wyndham, 246, 364

Y

Yellow Flowers in the Antipodean Room, 5, 62, 493, 514

You Are Now Entering the Human Heart, 5, 493, 494, 517

Résumé :

Notre thèse, basée sur une lecture psychanalytique quasi exhaustive de l'œuvre de Janet Frame y repère, comme expression délibérée mais aussi à son insu, un traumatisme né de la collision entre les désirs œdipiens et un climat incestuel, voire un inceste actualisé.

La quête identitaire framienne qui en résulte s'incarne dans une saturation de la dimension topographique qui cherche à localiser son Moi évanescent. Les romans contiennent tous des variations de ce que nous nommons « l'enfant œdipienne incestée », avec quasiment une seule issue, la mort, dans un contexte de domination masculine rendue possible par la collaboration inconsciente des femmes.

Dans un langage codé, Frame désigne le père, à travers le symbole du soleil, comme le prédateur. La mère est vue comme une puissance de submersion. La fille est représentée comme un arbre martyrisé. Frame fait évoluer ces représentations symboliques pour exprimer le crépuscule du père et la résilience de l'arbre-fille.

Un fantasme de peau commune avec la mère s'étendant au père se révèle au travers de l'imago de la vache et du taureau. Éternellement piégée entre le trop proche et le trop lointain, la faiblesse du Moi provoque des sensations d'inondations, de porosité et de confusion entre l'extérieur et l'intérieur. Frame répond également aux questions de la dette de vie, de la possibilité de l'amour et de ce que peut dire le langage dans le contexte d'un tel traumatisme. Elle produit sa propre synthèse salvatrice, celle de la proximité à travers la distance, qui s'exprime par la figure de l'oxymore.

Mots clés : Janet Frame, Œdipe, incestuel, inceste, psychanalyse, littérature anglophone, Nouvelle Zélande.

"Sentences are the smallest bedrooms", Oedipus, incestuality and incest in Janet Frame's works

Abstract:

We can identify in Janet Frame's works, which we have read from a psychoanalytical standpoint, the presence of a conflict between oedipal desires and an incestual climate, which could have been an actual incest. It is this conflict that Frame explores deliberately throughout her whole literary output and which also lurks subconsciously in her writings.

It is the reason why Frame's well-known identity quest is so reliant on topography, which helps her locate her elusive sense of self. All her novels contain, under one guise or another, what we call "an incested oedipal child", whose destiny is nearly always death. This happens in a wider context of male domination over women who collaborate unconsciously to their own enslavement.

It is the father who is arraigned as the culprit, through the symbol of the sun. The mother is seen as a blind force of submersion and the daughter as a martyr tree. These symbols are made to evolve, towards an extinction of the father's might and the resilience of the daughter-tree.

A fantasy of a continuous skin is revealed through the imagoes of the father and mother as cow and bull, triggering images of degradation and animality. The weakness of the Ego, trapped between too far and too near, induces sensations of flooding, porosity and confusion between the outside and the inside. Frame also gives her own answer to the debt of life, the possibility to love and what language can say in the context of such a trauma. She produces her own life-giving oxymoron, proximity through distance.

Keywords: Janet Frame, Oedipus, incestuality, incest, psychoanalysis, Anglo-saxon literature, New Zealand