

La mort ou l'amor : la romancière néo-zélandaise Janet Frame

ou

L'insoutenable légèreté de l'être aux antipodes du roman européen

Même à un simple point de vue réaliste, les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de place dans notre vie véritable, que le pays où nous nous trouvons effectivement.

Marcel Proust

En éloignant de son contexte cette petite phrase tirée du roman de Marcel Proust, Du Côté de chez Swann, j'en pervertis le sens délibérément. Mon intention ici n'est pas de me plonger dans une rêverie poétique sur le pouvoir d'évocation des noms de pays (à l'instar du petit Marcel dans À la Recherche du temps perdu), mais bien de vous emmener aux antipodes de ce roman européen que Proust mena avec d'autres à son point culminant. Il y a, entre la grande tradition du roman européen et l'art du roman tel qu'il est exercé par Janet Frame en Nouvelle Zélande, une certaine antithèse esthétique que je voudrais examiner et documenter. Mon épigraphe proustienne a pour seule raison d'être de signaler que la quête des antipodes par l'Europe a toujours eu pour moteur principal, le désir. Sans doute n'est-il pas inutile de le rappeler, au début de cette année 1992 où l'on s'apprête à célébrer l'anniversaire de cette autre forme de "recherche" qu'était la colonisation. Dans le contexte de la colonisation, ce que Proust appelle "un simple point de vue réaliste" prend une consonance un peu lugubre. Un demi-millénaire après Christophe Colomb, le chercheur que je suis reste convaincu que le désir des antipodes ne s'est pas estompé. Plutôt que d'ignorer ce triste retour de l'Histoire, j'ai choisi de céder moi aussi à l'impulsion du désir, mais dans l'espoir de comprendre ce qu'il pourrait avoir à me dire. Peut-être qu'en

littérature aussi, les formes du désir s'élaborent au départ de la frustration. Qui dit désir, dit "manque". Il se peut donc que l'oeuvre de Janet Frame, pour lointaine qu'elle nous semble aux antipodes de la sensibilité artistique européenne, remplisse le vide d'une absence ou d'un manque installé au coeur même de la culture européenne telle qu'elle se reflète dans le roman. C'est cette générosité des antipodes, qui offrent à l'Europe la possibilité d'une connaissance et d'une sagesse portant sur sa propre culture, que je voudrais garder à l'esprit tout au long de cette soirée.

Donc, l'oeuvre de Janet Frame se situe aux antipodes du roman européen. Cette brève affirmation détermine un caractère de vérité littéraire, puisque Frame est un auteur qui vit et écrit des romans en Nouvelle Zélande, de l'autre côté de la terre. Mais vous vous doutez bien qu'au-delà de cette simple observation d'ordre géographique, ce que je désigne comme l'antipodisme de Frame comporte des aspects moins immédiats. Le propre des très grands auteurs est sans doute de susciter une prise de conscience qui implique un bouleversement de la façon dont nous pensons le monde. Il n'y aurait donc en soi rien d'exceptionnel à ce que l'oeuvre de Frame paraisse éloignée de notre sensibilité. Mais Frame porte à son comble le grand chambardement épistémologique de la prise de conscience, à tel point qu'elle reste parfois mécomprise du lecteur occidental. Il y a chez elle quelque chose de fondamentalement impensable pour nous, que je vais néanmoins tenter d'investir par le raisonnement.

On peut distinguer deux facteurs culturels, qui sont donc extérieurs à l'oeuvre de Frame et à sa personnalité d'écrivain, pour contextualiser la portée subversive de ses romans : à savoir, sa féminité (ou son féminisme) et sa post-européanité (son post-colonialisme). Peut-être l'impensable chez Frame découle-t-il en premier lieu de sa féminité. Qu'on le veuille ou non, nous vivons dans un monde où les catégories de la connaissance sont traditionnellement délimitées par les hommes. Toute l'entreprise féministe peut se concevoir comme un pavé dans la mare de ce monopole de la définition. En effet, la révolution féministe ne se contente pas de bousculer les institutions viables de la société; de façon bien plus fondamentale, elle vise à transformer l'infrastructure de la

culture en modifiant la disposition des esprits. C'est sans doute dans ce contexte qu'il faut comprendre la démarche de Janet Frame, qui affirme vouloir explorer dans ses livres une zone de l'expérience qu'elle appelle le "no woman's land du sentiment" (1984, 95). Je ne veux évidemment pas faire tenir toute l'originalité de Frame dans cet intérêt avoué pour le sentiment. D'autres qu'elle ont suivi cette voie, à commencer par Proust qui examine avec grande minutie les mécanismes les plus délicats du sentiment amoureux. Et pourtant, nous verrons que même le traitement du thème de l'amour diffère chez Frame de l'idée que nous en percevons au travers de la grande tradition du roman d'analyse psychologique, qui commence en France avec Mme de Lafayette et se poursuit jusqu'à Proust en passant par Stendhal. Tant et si bien que j'ai cru bon d'indiquer cette différence dans ma propre nomenclature en désignant l'amour chez Frame par l'usage de cette curieuse orthographe latinisée, "amor".

Une autre figure de l'étrange qui saisit Janet Frame et la distancie de nous est son appartenance à un courant post-européen de l'Histoire. Vous savez que la Nouvelle Zélande doit sa naissance en tant que nation à l'afflux pendant un siècle et demi de ce qu'on appelle aujourd'hui des réfugiés économiques, qu'on pourrait considérer comme les laissés-pour-compte de l'Europe. Même si pendant très longtemps de nombreux "coloniaux" sont restés fidèles à l'idée de l'Europe comme siège de leur enracinement culturel, on constate depuis quelques décennies l'émergence d'un nationalisme post-colonial qui vise à jeter les bases d'un sentiment de l'identité nationale complètement épuré de l'héritage culturel européen. Dans ce contexte, certains romans de Frame ont fait l'objet d'une lecture engagée, proposée par des critiques déterminés à voir dans son oeuvre un acte de résistance politique explicitement dirigé contre l'Europe et contre l'impérialisme culturel associé à l'Europe. C'est ainsi qu'on a pu dire de son roman intitulé Le Bord de l'Alphabet qu'il constituait une tentative de démantèlement des notions épistémologiques regues (Ashcroft, 115), et donc une remise en question radicale de l'héritage intellectuel de la civilisation occidentale.

On constate qu'une telle lecture pose le problème de la régression culturelle. Car si les intellectuels post-européens s'entendent pour définir leur identité en marge des acquis culturels de la civilisation occidentale, cela semble

signifier de leur part la nostalgie d'un retour à un état pré-colonial de la culture. C'est en tout cas ce type de nostalgie culturelle qui anime la démarche littéraire de deux romanciers Maori très en vue en Nouvelle Zélande aujourd'hui, Keri Hulme et Witi Ihimaera. On a vu à l'origine du roman de Keri Hulme, intitulé the bone people, l'ambition apparemment légitime d'utiliser la forme historiquement européenne qu'est le roman pour doter sa culture natale d'un support matériel qui lui manquait (puisque, traditionnellement, la mythologie aborigène était transmise oralement) ; une ambition largement réalisée, puisque le roman a connu un succès sans précédent en Nouvelle Zélande, qui aura contribué à donner à la culture Maori ses lettres de noblesse aux yeux du grand public. On se surprend donc à applaudir une telle entreprise. Pourtant, aussi bien Hulme que Ihimaera on fait l'objet dans leur propre pays de critiques acerbes qui ne sont pas sans fondement (Williams, 84-109). En l'occurrence, on leur a reproché de faire preuve à l'endroit de l'occident de la même intransigeance culturelle que les colonisateurs eux-mêmes à l'époque du prosélytisme le plus fervent. On comprend évidemment leur souci de faire place nette, sur une scène culturelle où résonne encore l'écho tenace du choc sanglant de la colonisation. Néanmoins, l'apport positif de l'aventure coloniale a peut-être été justement de favoriser la rencontre des cultures, fût-ce à retardement, de sorte que tout extrémisme nationaliste dans le contexte post-colonial ne peut s'accomplir aujourd'hui qu'au prix d'un rejet a priori de certaines formes de connaissance et d'expérience.

Dans un tel contexte, la particularité de Janet Frame, par rapport en tout cas à ceux de ses collègues Maori que je viens d'évoquer, réside certainement dans son refus de se fermer à la connaissance, quelle qu'en soit l'origine culturelle. Nous allons voir que Frame partage probablement la conviction générale que la culture européenne ou anglophile est devenue lettre morte en Nouvelle Zélande en tant que véhicule exclusif du sentiment national. En revanche, elle se distingue par l'originalité de sa réponse, face à cette situation, qui consiste une nouvelle fois à occuper un "no (wo)man's land", un terrain neutre de la culture qu'elle aménage à sa guise. Il existe une "culture imaginée" de Janet Frame (Steiner, 14), que l'on pourrait appeler aussi une culture idiolectale dans la mesure où cette culture est ancrée dans le langage idiosyncratique que nous livrent ses romans. Autant dire que de toutes les qualités de Janet Frame en tant que romancière, le style n'est évidemment pas la moindre.

Une analyse du langage dans l'œuvre de Frame constituerait donc une voie d'approche privilégiée de cette culture imaginée : une façon d'explorer l'univers framien. Pour une raison d'ordre purement technique, je ne vais pas pouvoir emprunter cette voie aujourd'hui, parce que les romans de Frame ne sont pas disponibles en traduction française, à l'exception d'un seul (Frame 1986). Mon approche sera donc essentiellement thématique, et sans prétendre résoudre la question très polémique de savoir s'il existe un mode d'écriture inhérent à la féminité, voire inhérent à la post-européanité, je voudrais tenter de déterminer si ces deux figures de l'étrange, que j'ai mises en évidence dans mon portrait de l'auteur, ne donnent pas lieu à un champ thématique à peu près unique dans le paysage littéraire contemporain.

Il va de soi qu'en désignant la féminité et la post-européanité de Janet Frame comme deux formes conjointes de sa marginalité, je me prête au jeu de l'idéologie et du consensus. Frame n'est évidemment étrange ou antipodique que du point de vue de ceux qui adoptent une conception eurocentrique de la tradition romanesque, tel Guy Scarpetta dont les décrets font aujourd'hui autorité en France. Dans ses deux essais sur le baroque en tant que forme dans l'art contemporain, intitulés L'Impureté et L'Artifice, Scarpetta se déclare accablé par l'idée d'une société "uniculturelle", et se prononce en faveur du "métissage culturel" en littérature (Scarpetta 1988, 14). Ceci est tout à son honneur, et donne lieu à des découvertes intéressantes par le biais de ses commentaires critiques sur des auteurs encore trop peu connus en Europe, notamment les Cubains José Lezama Lima et Alejo Carpentier. Cela dit, le multiculturalisme dirigé de Scarpetta, qui s'oriente volontiers vers l'Amérique hispanique, connaît d'inquiétantes limites et présente certaines affinités avec l'horizon littéraire déployé par Milan Kundera dans son Art du roman. Il faut savoir que Kundera définit l'Europe non pas comme un espace géographique ou même géopolitique, mais comme une entité culturelle homogène qui comprend les deux Amériques. Je vous parlais des tristes retours de l'histoire : peut-être en est-ce un que de considérer le réalisme magique sud-américain comme une simple extension du formalisme post-moderne qui caractérise les littératures européennes aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, le panthéon littéraire construit par Kundera ressemble à s'y méprendre à celui de Scarpetta, puisqu'il renferme, outre Musil, Broch, Kafka et

Gombrowicz, les Sud-Américains, et pas une seule femme. Or, il faut bien admettre que la somme de ces trois essais réunis constitue une synthèse assez magistrale de la façon dont l'Europe contemporaine pense le roman dans sa forme et dans sa tradition. Force est donc de constater que quelqu'un comme Janet Frame se situe nécessairement au contrepoint d'une certaine conception eurocentrique et machiste du roman. Elle donne naissance, avec d'autres, à une variété du roman qui n'a pas trouvé grâce jusqu'ici aux yeux des chroniqueurs de l'art du XXème siècle que sont Scarpetta et Kundera, et qui reste donc "terra incognita" pour la conscience artistique de la plupart d'entre nous. C'est cette conception impensée ou antipodique du roman que je me propose d'examiner maintenant, à travers une étude contrastive visant à montrer en quoi elle diffère du roman que nous connaissons.

\*

Confronté à une tâche herculéenne, le commun des mortels (dont je suis) trouve souvent quelque profit dans le recours aux gestes les plus humbles. Or le geste d'humilité par excellence pour un critique, ou pour le philologue qui sommeille chez tout critique, quel est-il sinon celui de consulter régulièrement le dictionnaire? J'ouvre donc le Petit Robert au mot "antipodisme" et je lis ceci: "Exercice acrobatique exécuté avec les pieds en étant couché sur le dos". Je vais faire devant vous une démonstration d'antipodisme mental, en retournant complètement la perspective naturelle, puisque je vais observer le roman antipodique de Janet Frame par le gros bout de la lorquette, et l'aborder en partant de l'Europe et de la sensibilité romanesque européenne.

Julia Kristeva définit l'amour comme la pierre de touche de la sensibilité européenne. Dans son essai intitulé Histoires d'amour, elle s'érige en archéologue de l'amour et raconte l'histoire des attitudes et des discours amoureux depuis l'époque des anciens Grecs, dans un récit qui constitue selon elle "le dépôt le plus exquis de l'âme occidentale" (Kristeva, 77). Je ne désire pas entrer ici dans le détail compliqué du cheminement de Kristeva, qui est pétri d'érudition et de psychanalyse. En gros, je dirai simplement qu'elle s'efforce de repérer l'entrelacement du sentiment amoureux et de l'identité européenne, et ce dans la philosophie, la mythologie, et la littérature. Elle constate par exemple que les premiers balbutiements de la pensée en Europe, tels qu'ils s'articulent dans le

Banquet et le Phèdre de Platon, constituent une "première apologie affirmée de l'Éros occidental" (77), en l'occurrence sous les traits de l'amour homosexuel. Dans la littérature de l'antiquité, on pense à la force de séduction exercée sur toute une civilisation par le personnage d'Hélène de Troie, dont la beauté suffit à mettre en branle des armées gigantesques, mais aussi des pans entiers de la postérité dans la mesure où la quête de la femme est restée une pulsion fondamentale de la littérature, tout au moins comme archétype formel. On se rappelle les diverses manifestations de l'amour courtois, à l'aube de la littérature en langue d'oïl; mais aussi le Don Quichotte de Cervantes qui représente un aboutissement parodique de l'archétype. De même, l'amour de Pénélope (qui prend la forme d'une tapisserie toujours recommencée) donne lieu à une métaphore qui reste valide pour signifier la vaste entreprise littéraire dans ce qu'elle a d'in-fini. Après L'Odyssée, l'histoire du roman se défait et se tisse sans cesse, autour du thème de l'amour qui y fait figure d'obsession. D'une certaine façon, le tisseu du roman se répète depuis les amours de Clarissa mais aussi de Julie dans La Nouvelle Héloïse, jusqu'aux grands romantiques du XIXème siècle, dont évidemment Iaclos, Goethe, et le Tolstoï d'Anna Karénine, et après eux Proust puis Kundera peut-être, dont les romans recèlent une dimension étotique indéfinissable. Il y a du paradoxe dans tout ceci, puisque ce que Proust appelle "les intermittences du coeur" ferait office de constante dans l'histoire du roman occidental.

L'hypothèse que je vous soumetts est donc celle de la consubstantialité du roman européen et de l'analyse psychologique en tant qu'elle s'intéresse à l'amour. Bien entendu, je me rends compte du caractère excessif de cette affirmation, dont le moins que l'on puisse dire est qu'il s'agit d'une généralisation. Je ne doute pas que l'on puisse très facilement me citer des contre-exemples : des romans européens qui ne parlent pas d'amour. Mais je vous demande pour l'instant d'accepter mon hypothèse, ne fût-ce qu'en tant qu'elle décrit une tendance majoritaire. Pour vous aider à faire ce pas, j'appellerai à mon secours le formidable intellect de Milan Kundera, qui émet quelque part une idée semblable. Dans son introduction à Jacques et son maître, une pièce de théâtre écrite en hommage à Denis Diderot, Kundera prend le contrepiéd des adeptes d'une nécrologie du roman. Au cours des dernières décennies, on a souvent annoncé la mort du roman, sous prétexte qu'après Proust, Joyce, Mann et Musil, ce genre

littéraire avait épuisé ses possibilités internes, et que plus rien ne restait à explorer. Kundera réplique à cela qu'au contraire, "le roman a manqué beaucoup de ses possibilités" :

Il a laissé beaucoup de grandes occasions inexploitées, de chemins oubliés, d'appels non entendus.

Tristram Shandy de Laurence Sterne est l'une de ces grandes impulsions perdues. L'histoire du roman a exploité jusqu'au bout l'exemple de Samuel Richardson qui, dans la forme du "roman par lettres", a découvert les possibilités psychologiques de l'art romanesque. Elle a prêté, en revanche, très peu d'attention à la perspective contenue dans l'entreprise de Sterne. (1981, 11-12)

C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre l'hommage à Denis Diderot, selon Kundera le seul à avoir suivi l'exemple judique montré par Sterne, avec son roman Jacques le fataliste. On devine évidemment que Kundera lui-même voudrait inscrire son oeuvre personnelle dans cette tradition oubliée du roman judique, inaugurée par Sterne et poursuivie par le Diderot romancier. Ce qui signifie que la dimension érotique de ses romans ne peut pas être assimilée à la perspective psychologique traditionnelle du roman d'amour, que Kundera révoque. Autrement dit, Kundera aurait ceci de commun avec Janet Frame que tous deux envisagent la possibilité d'une rénovation radicale de l'art du roman, au départ d'une réflexion centrée sur le thème de l'amour. Tous deux nourriraient l'ambition de briser le carcan du roman d'amour psychologique, et donc en quelque sorte d'échapper à l'amour. En ce qui concerne Kundera, il suffit peut-être pour s'en persuader de lire ses commentaires déabusés sur la tyrannie du sentiment dans la littérature russe, et particulièrement chez Dostoïevski (1981, 7-10). Kundera définit le stéréotype de la sensibilité russe comme le domaine de l'âme où le sentiment s'érige en valeur universelle, au détriment de l'ironie (qui est valeur non de vérité mais de relativité, et donc de liberté). Ainsi, l'amour dont sont "possédés" les personnages de Dostoïevski, même s'il s'agit de l'amour de Dieu ou du pouvoir, efface l'ébauche de liberté contenue dans l'humour. Le titre donné par Kundera à l'un de ses romans, Risibles Amours, indique bien par contre sa volonté d'ironiser l'amour, et de redéfinir l'espace conceptuel de l'amour dans la littérature. C'est ce nouvel espace littéraire de l'amour que je voudrais explorer rapidement à présent, chez Kundera tout d'abord, puis dans l'oeuvre de Janet Frame dont la relation à l'amour va se révéler remarquablement proche.

On a souvent dit des livres de Milan Kundera qu'ils émulent le roman philosophique total qu'est L'Homme sans qualités, et Kundera lui-même se considère parfois comme un épigone plus ou moins inspiré de Robert Musil. Sans vouloir mettre en doute l'importance de la méthode spéculative dans son oeuvre, il me semble pourtant discerner dans son dernier roman en date, intitulé L'Immortalité, une préoccupation constante pour ce domaine complémentaire de l'expérience humaine qu'est le sentiment. Toute l'entreprise littéraire de Kundera consiste à utiliser le genre romanesque comme un moyen d'exploration parallèle à cet autre générateur de connaissance qu'est la science. Il me paraît intéressant de constater que cette vaste exploration débouche sur une perspective identique à celle atteinte par Julia Kristeva par d'autres moyens. En effet, l'individualiste forcené et philosophe qu'est Kundera définit le principe ontologique de l'être humain non pas par la pensée, mais par le sentiment. Il réfute la pertinence du cogito cartésien, qu'il considère comme "un propos d'intellectuel qui sous-estime les maux de dents" (1990, 244), et qu'il remplace par une autre formule latine : "Homo sentimentalis". Il y a beaucoup plus d'individus pensants qu'il n'y a d'idées originales, dit Kundera, et c'est donc le sentiment qu'il faut inscrire au fondement de l'ego parce que c'est lui qui nous fait prendre conscience de notre individualité avec le plus d'acuité. Remarquons que Kundera entend le concept de sentiment dans le double sens de sensation (les maux de dents) et de passion (l'amour), et que ces deux options sémantiques s'interpénètrent puisque la passion peut signifier à la fois l'amour et la souffrance : la passion du Christ.

Ceux d'entre vous qui ont pu voir l'adaptation à l'écran de L'Insoutenable Légèreté de l'être, un film de Philip Kaufman sorti en 1987, se souviendront peut-être de l'importance de l'imbroglio amoureux dans l'intrigue. Kundera a d'ailleurs désavoué cette oeuvre d'un cinéaste qui n'a pas su transposer dans le langage cinématographique le discours philosophique développé dans le roman. On peut en effet se poser certaines questions sur les motivations qui guident le choix d'un réalisateur de cinéma lorsque celui-ci s'empare d'une oeuvre littéraire pour la porter à l'écran. Quel qu'il en soit, je trouve intéressant que même après avoir évacué le contenu philosophique de L'Insoutenable Légèreté de l'être, Kaufman y ait repéré une variation sur le thème de l'amour suffisamment fouillée que pour meubler une oeuvre de cinéma d'une certaine longueur. Peut-être son

observation ici rejoint-elle la mienne quand je situe Kundera dans le sillage de ces grands explorateurs de l'amour qu'étaient Goethe, Stendhal, Proust.

Encore me reste-t-il à indiquer comment Kundera se distingue de ses illustres prédécesseurs, puisque je lui ai imputé la volonté de révolutionner par l'intérieur la tradition du roman d'amour. Lui-même nous suggère les principaux éléments de réponse à cette question, dans L'Immortalité, lorsqu'il écrit (avec un certain sens de la provocation) que "les grandes histoires d'amour européennes se déroulent dans un espace extra-coïtal" (240). Il passe ensuite en revue les grandes histoires d'amour du roman européen, dans ce qui se révèle n'être rien d'autre qu'un inventaire tortueux des mal-baisés de la littérature, qui comprend la Princesse de Clèves, Don Quichotte (qui est mort puceau), Paul et Virginie, Dominiq (le héros du roman de Fromentin), bien entendu Werther, sans oublier tous les autres, parmi lesquels le petit Marcel, dont la "recherche" de la femme reste vaine puisque celle-ci se caractérise, dans toute l'oeuvre de Proust, soit par sa duplicité, soit par ses préférences gomorrhéennes.

Si l'on en croit Kundera, il semble donc que la littérature de l'amour en Europe ne pénètre son espace "coïtal" qu'après Proust. On pense évidemment au travail en Angleterre d'un D.H. Lawrence, Préfigurateur de ce point de vue. On pense aussi à cet anachronisme littéraire que fut le Marquis de Sade, dont Roland Barthes chante la modernité avec insistance et talent. Plus près de nous, on pense au roman de Philippe Sollers, Femmes, ou à ceux de Kundera. De Proust à Kundera, on enregistre une maturation de la littérature qui est comme l'écllosion de sa puberté. Or, Kundera commente ce développement dans L'Art du roman, où il dit que l'orientation post-proustienne du roman se caractérise par un retrait de l'âme du champ d'investigation ouvert à l'écrivain. Alors que Proust concevait le moi intérieur comme un puits sans fond que l'on peut sonder à l'infini, après lui l'espace intérieur du moi se dérobe à l'observation du romancier. Ainsi, l'amour littéraire envahit son espace "coïtal" en même temps qu'il se retire de l'espace psychologique qui avait été le sien pendant environ deux siècles (depuis Richardson!).

Ce déplacement de l'amour de l'âme vers le corps, il serait possible de lui donner un nom. Dans L'Insoutenable Légèreté de l'être, il y a un passage où le

personnage appelé Tereza se regarde dans un miroir et connaît l'angoisse de la métamorphose : qu'arriverait-il, se demande-t-elle, si son nez s'allongait d'un millimètre par jour? Au bout de combien de temps son visage deviendrait-il méconnaissable? Kundera pose la question : "Et si son visage ne ressemblait plus à Tereza, est-ce que Tereza serait encore Tereza? Où commence et où finit le moi?" (1986, 45). Ainsi, l'émerveillement proustien devant l'infini insondable de l'âme cède le pas au doute ontologique. Le roman de Kundera documente cette extériorisation du principe constitutif de l'identité, qui ne réside plus dans les profondeurs de la psyché mais bien en surface, dans la matière du visage. Et puisque je voulais baptiser le doute ontologique de Tereza, ce vertige existentiel qui fait suite à l'ablation de l'âme, pourquoi ne pas l'appeler tout simplement : "l'insoutenable légèreté de l'être"?

Dans L'Immortalité, Kundera feint de se mettre en scène dans son propre roman, où il poursuit de longues conversations avec un personnage présenté comme son ami intime, le professeur Avenarius. Lorsque celui-ci demande au personnage Kundera le titre de son roman en chantier (qui est, manifestement, celui-là même que le lecteur a sous les yeux, L'Immortalité), le romancier répond : L'insoutenable Légèreté de l'être. Avenarius rétorque que cela est impossible, car il lui semble que ce titre a déjà été utilisé, il croit bien l'avoir vu quelque part. Ce passage assez caractéristique du mode ludique employé par Kundera indique bien la centralité dans son oeuvre du concept de l' "insoutenable légèreté de l'être", qui semble vouloir déborder des pages du seul roman paru en 1984 pour recouvrir l'ensemble de ses livres. Autrement dit, le thème du doute ontologique se généralise à partir de L'Immortalité, pour s'imposer a posteriori comme l'une des préoccupations majeures de Kundera à travers toute son oeuvre. Cette préoccupation doit être mise en regard de la dimension érotique que nous avons décelée chez Kundera depuis Risibles Amours : encore une fois, il doit bien parler du corps puisque l'âme se dérobe. La thématique du corps chez Kundera répond ainsi à son parti-pris esthétique d'affecter la légèreté de ton pour évoquer les considérations les plus tragiques. Le jeu érotique du romancier présente un côté un peu "léger", diront certains, qui exprime pourtant toute la gravité du destin humain. Voyez plutôt ce passage tiré de L'Immortalité, où le motif du miroir et de la métamorphose du corps est associé cette fois au thème érotique :

Un jour qu'Agnès était avec son amant, pendant l'amour elle aperçut dans le miroir certains défauts de son corps qui lui avaient échappé lors de leur précédente rencontre (ils ne se voyaient qu'une ou deux fois par an, dans un grand hôtel parisien anonyme) et il lui fut impossible d'en détacher son regard : elle ne vit plus l'amant, elle ne vit plus des corps en copulation, elle ne vit que le vieillissement qui avait commencé de la ronger. L'excitation disparut promptement de la chambre. Agnès ferma les yeux et accéléra les mouvements d'amour pour empêcher le partenaire de devenir ses pensées : elle venait de décider que c'était leur dernière rencontre. (1990, 122)

Il apparaît donc que l'on peut étendre le concept de l' "insoutenable légèreté de l'être" à l'œuvre de Kundera dans son ensemble, et même au-delà. Finalement, l' "insoutenable légèreté de l'être" c'est la condition du roman contemporain depuis Proust et Joyce, c'est-à-dire depuis qu'il a touché le fond de l'analyse du moi intérieur et qu'il s'oriente dans la voie post-psychologique de la légèreté. Ainsi, dans le contexte du roman européen contemporain considéré dans son ensemble, le doute ontologique de Tereza n'est jamais qu'un aspect particulier ou individuel de l'incertitude plus large qui saisit la culture occidentale au point de son effondrement. L'évolution actuelle du roman reflète la désintégration des valeurs qui tenaient lieu par le passé de lien social entre les Européens. En effet, Kundera considère qu'au Moyen Âge, c'est la religion qui siègeait au fondement de l'identité culturelle européenne. À partir des Temps modernes, la religion a cédé la place à la culture (à la création culturelle) "qui devint la réalisation des valeurs suprêmes par lesquelles les Européens se reconnaissaient, se définissaient, s'identifiaient" (1986, 158). Aujourd'hui, Kundera croit savoir que la culture cède la place à son tour, laissant derrière elle un vide vertigineux. Ainsi, avec l'analyse psychologique de Proust, une indécible beauté s'éloigne de nous lentement, en même temps que l'image de l'identité européenne dérive dans le passé de l'Histoire. Lorsque Kundera définit l'Européen comme "celui qui a la nostalgie de l'Europe" (1986, 159), il est clair qu'il pose un geste d'auto-définition. La culture européenne est un phénomène désormais révolu, et les personnages de Kundera se meuvent dans le monde de l'après-culture.

Ce monde est celui du nihilisme philosophique le plus sombre. L'univers post-culturel de Kundera est un piège dans lequel les prisonniers humains se débattent. À l'époque de Stenhal, il existait un lieu détourné du monde et des

hommes, la chartreuse de Parme, où pouvaient se retirer tous ceux qui, comme Fabrice del Dongo, se trouvaient "en désaccord avec le monde et . . . ne faisaient leurs ni ses tourments ni ses joies" (1990, 308). Une fois venue l'ère post-culturelle de la civilisation européenne, il n'est plus possible de se détourner du monde, puisqu'il n'y a plus de valeurs contre lesquelles se révolter. Tout au plus reste-t-il la nostalgie de la chartreuse ou du couvent. Les personnages de Kundera ne trouvent recours que dans la mort, définie comme "le monde où il n'y a plus de visages" (1990, 298), dans leur tentative d'échapper à l'insignifiance de leur destin. Ainsi le personnage d'Agnès dans L'Immortalité, qui s'abandonne au flux cosmique de l'univers en renonçant au monde des visages et de l'identité, à tout ce qui définissait encore son humanité. L'ironie ultime ou la légèreté suprême de Kundera résident dans le ton extrême qu'il prend pour raconter le moment de ce renoncement à la vie humaine dans ce qu'elle a de construit et de différencié :

Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'être, mais d'être soi-même. Grâce à son ordinateur, le Créateur a fait entrer dans le monde des milliards de moi, et leurs vies. Mais à côté de toutes ces vies on peut imaginer un être plus élémentaire, qui existait avant que le Créateur ne se mit à créer, un être sur lequel il n'a exercé ni n'exerce aucune influence. Etendue dans l'herbe, traversée par le chant monotone du ruisseau qui entraînait son moi, Agnès participait de cet être élémentaire qui se manifeste dans la voix du temps qui court et dans le bleu du ciel; elle savait, désormais, qu'il n'y a rien de plus beau.

.....  
Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux.  
Mais être, être est bonheur. Être : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède. (1990, 308-309)

\*

La conscience post-culturelle de Kundera trouve un écho intéressant dans l'œuvre de Janet Frame, qui est placée sous le signe du cataclysme. La plupart de ses romans débouchent sur une image d'apocalypse survenant dans une forme plus ou moins larvée. Ceci est parfaitement clair dans Jardins parfumés pour aveugles, un roman qui se termine par l'évocation de l'holocauste nucléaire qui a détruit la Grande Bretagne. Dans Solns intensifs, Frame reste sous l'emprise de cette obsession eschatologique, et brosse cette fois une esquisse anti-utopique de ce

que la Nouvelle Zélande pourrait devenir si ses structures institutionnelles devaient déperdre quelque peu. Le roman se termine le "Jour de la Classification", où les services de la sécurité sociale de cette Nouvelle Zélande futuriste décident de faire le tri entre les citoyens de l'Etat et les animaux qu'il conviendra d'exterminer. L'ironie vient de ce que le narrateur du roman, une jeune femme de vingt-cinq ans considérée comme retardée mentalement, se voit cataloguer du côté des animaux humains, et fait les frais de l'holocauste. Avec elle, c'est le monde de l'intelligence imaginative qui disparaît, en même temps que s'efface du texte du récit la formidable créativité langagière attribuée jusque là à sa plume. On le voit, ce que Janet Frame met en scène ici, c'est bel et bien l'éradication du moi intérieur dont Kundera annonçait également le deuil dans L'insoutenable légèreté de l'être. Après le "Jour de la Classification", les êtres humains ne se différencient plus que par leur visage, puisque l'originalité irréductible de leur personnalité a été, contre toute attente, réduite.

Déjà dans Visages noyés, l'un des premiers romans de Janet Frame, un tel processus de réduction avait été engagé. Ce roman raconte les pérégrinations et les souffrances mentales d'un personnage interné pendant de longues années dans un asile psychiatrique. Une nouvelle fois, le dernier chapitre fait l'effet d'une bombe, puisque le protagoniste est dite guérie par ses médecins et qu'elle retourne dans le monde pour vivre une vie "normale". La perspective rassurante de cette guérison explique sans doute que Visages noyés ait été considéré comme le roman le moins pessimiste de l'auteur (Evans, 295). Pourtant, ce que j'ai appelé l'obsession eschatologique de Frame lui tient lieu ici encore de source d'inspiration. Le roman commence par une évocation apocalyptique du "jour de la destruction finale", lorsque "la terre s'entrouvre et que les chemins s'écroulent" (Frame 1961, 9). Dans ce contexte, on peut sans doute interpréter la guérison du personnage principal comme la fin du monde de sa folie, dont les paysages mentaux se font dévaster par la lame de fond de la raison. Cette lecture prend tout son sens au vu de l'itinéraire du narrateur par les méandres de la folie, un voyage qui rend compte d'une géographie insoupçonnée:

Parfois, en imagination, j'habillais les patients de vêtements ordinaires. . . Mais je ne me serais pas permis d'imaginer leurs pensées et leurs émotions, connues d'eux seuls. Qu'y avait-il dans ces têtes? Quand bien même je rêvais de nettoyer leur peau et d'armer leurs pauvres genévives édentées,

au bout du compte je n'aurais pu remplacer leurs pensées et leurs intuitions secrètes que par des pensées dites "ordinaires" ou "normales", qui auraient eu moins de valeur, s'il fallait faire la somme de la sagesse de l'humanité, que les mondes solitaires et autarciques qu'ils s'étaient créés. Leurs esprits étaient des planètes au ciel de leur solitude, et leur comportement laissait bien peu entrevoir l'alternance intérieure du jour et de la nuit et l'attraction de leurs marées secrètes: leurs collisions célestes, leurs orages leurs déluges et sécheresses, ainsi que les saisons de leur force. (169-170)

Dans la mesure où Visages noyés esquisse le mouvement d'un retour à la raison, Kundera dirait que ce roman est "travaillé par les termes de la réduction" (Kundera 1986, 33), puisqu'il exprime le déficit ontologique du monde normal lorsque celui-ci ferme la porte à la folie et à la complexité. Et sans doute Frame partage-t-elle les craintes du Tchèque quant à l'avvenir d'une culture envahie par le langage des médias et vouée par conséquent au nivellement de la diversité. Kundera propose un scénario aussi cocasse que génial pour rendre compte de la mort de la culture: les caractères typographiques des livres se faisant de jour en jour plus petits, le moment n'est plus très éloigné où ils deviendront imperceptibles à l'oeil nu (1986, 60). Voilà comment la culture des livres périt! Si ceci ressemble à une boutade, c'est le genre d'humour que Janet Frame prend très au sérieux lorsqu'elle inverse contre notre époque pour être celle du langage dévalué, de l'"insoutenable légèreté" des "mots et des phrases qui effleurent et ne laissent aucune empreinte de pas" (Frame 1970, 337). Dans son dernier roman en date, intitulé Les Carpates, Frame représente la mort du langage de façon surréaliste. Dans une rue d'un faubourg néo-zélandais, un curieux phénomène atmosphérique se produit, sous la forme d'une averse de pluie de voyelles et de consonnes déversées par un ciel silencieux. Cette pluie hybride se compose de deux éléments distincts, puisque chaque goutte se présente comme un "mélange de bijoux et de merde" (1988, 127) qui se répand sur le sol et recouvre tout le quartier de petites figures brillantes et maldorantes en forme d'"apostrophes, de notes de musique, des lettres des alphabets de toutes les langues du monde" (127). La dualité de matière de cette nouvelle variante de pluie exprime bien l'ambiguïté essentielle du matériel linguistique, selon Frame un outil vil ou précieux selon l'usage qu'on en fait. Toutefois, la description qu'elle donne de cette averse linguistique laisse peu de doutes quant à sa façon de percevoir l'évolution du langage dans notre société: "La pluie était à la fois vivante du



mouvement de sa chute et de son flot; et morte, car elle était sans voix, complètement dénuée de sonorité" (127). Ainsi, la tempête de lettres qui éclate dans Les Carpates est un événement surréel que Framme transpose et exacerbe, dans son imagination apocalyptique, pour représenter le phénomène bien réel qu'est l'érosion du langage fatigué par l'usage. Finalement, ce que Framme représente, c'est le synchronisme inquiétant qui relie l'événement post-culturel et l'avènement post-linguistique.

Cette hantise de la fin comporte donc diverses facettes dans l'œuvre de Framme, qui évoque en un coup la fin de notre civilisation (une fois sonné l'halali nucléaire), la mort de la culture et du langage, le passage funeste de la folie à la raison, mais aussi la mort ordinaire. Cette mort personnelle, celle de l'individu qui vieillit et parvient à la fin de sa vie, occupe également une place de choix dans cet univers en fin de course. Cette nouvelle obsession de Framme est comme le côté privé ou métaphysique du grand thème eschatologique qui unit les romans. Dans chacun de ses romans, Framme regarde la mort en face; et pourtant c'est dans une de ses nouvelles, intitulée "Bonhomme, bonhomme de neige", que le thème de la mort reçoit le traitement le plus systématique et exclusif. A tel point que cette nouvelle peut être lue comme une allégorie de la mort, ou de la condition humaine.

"Bonhomme, bonhomme de neige" est une nouvelle qui raconte l'histoire d'un bonhomme de neige doué de parole et de raisonnement, qui survit au dégel et fond lentement dans un jardin. Alors même que ses formes s'amenuisent et que ses forces s'écoulent dans un fillet de "sang noir" (1963, 61) répandu à ses pieds (qui baignent dans la gadoue), le bonhomme de neige proclame son désir d'immortalité. En même temps, il observe autour de lui le comportement de ces étranges créatures humaines, dans l'espoir de comprendre ce qu'est la mortalité (qu'il ignore). Très vite, il cherche à pénétrer l'intimité des habitants du quartiers qui défilent sur le trottoir à deux pas de lui, et qu'il côtoie. Mais il éprouve pour cela quelques difficultés, car l'identité des gens fait l'objet d'un combat incertain. Ainsi, les occupants de la maison du coin doivent lutter pour persuader le facteur de leur délivrer le courrier adressé chez eux, car la maison est située entre deux rues, entre deux adresses. Les propriétaires s'acharnent à peindre sur la barrière des gros chiffres noirs, qui deviennent encore plus gros à chaque nouvelle couche

de peinture, "tant il est important pour les gens de savoir où ils vivent, et de le faire savoir aux autres, d'avoir leur place dans le monde définie et numérotée" (39). Cette numérotation de l'identité indique bien son caractère arbitraire et fragile dans l'univers de Framme où même le visage ne suffit plus à assurer l'unicité du moi. En effet, le bonhomme constate que les membres de cette famille qui habite dans la maison du coin de la rue se distinguent par leur "passion de la ressemblance . . . tellement frappante que si l'on laisse glisser son regard de l'un des deux fils vers leur père, on a l'impression troublante de télescoper le temps" (39). Ainsi, en observant les humains, le bonhomme de neige découvre le temps qui gouverne leur mortalité. Il éprouve d'ailleurs un sentiment de malaise devant la détermination aveugle des forces cachées sous le masque du visage, qu'il sent prêtes à tout détruire pour perpétuer la ressemblance dans les profondeurs du sillon génétique.

Autrement dit, ce que notre bonhomme de neige observe par delà la haie de son jardin, c'est ni plus ni moins que l' "insoutenable légèreté de l'être" qui affecte l'espèce humaine en proie au retrait de l'identité, qui se fond dans le flux du temps et de l'être indifférencié. Cette observation va de pair avec le malaise de la prise de conscience chez le bonhomme de neige, qui devine bientôt qu'il fond lui aussi pour s'intégrer au chaos et au cycle de "l'inclusion circulaire de la chair, de l'argile, de la chair" (91). Cette prise de conscience fait suite à un incident prépondérant dans l'histoire : la mort accidentelle de Rosemarie, la jeune fille qui avait façonné le bonhomme de ses mains, et qu'il considérait comme son Créateur. Après la mort de Rosemarie, le ciel se vide pour le bonhomme de neige qui avait espéré jusque là l'arrivée de gros nuages bas chargés de neige, porteurs des renforts dont son corps aurait besoin pour survivre. Petit à petit, le bonhomme comprend qu'il ne neigera plus, et la légèreté croissante de son corps lui fait l'effet d'un fardeau insoutenable :

Mon corps semble s'effriter lentement dans la terre et je pleure tout le temps sans savoir pourquoi; il y a un poids sur mes épaules comme si un fardeau inhabituel avait été posé là, mais où vais-je porter ce fardeau, à qui dois-je le remettre, alors que je suis immobile et planté pour toujours dans ce coin du jardin?

Cette image d'une humanité immobile et mourante, qui cherche à s'affirmer au

travers d'un monologue obstiné, rappelle évidemment Beckett. Mais la métaphore de l'insupportable fardéau de la légèreté évoque encore plus précisément les préoccupations de Milan Kundera, qui déjà dans La Plaisanterie (son premier roman) faisait dire à un de ses personnages : "Je sentais la lourde légèreté du vide qui pesait sur ma vie" (Kundera 1986, 166). Ceci montre bien les affinités d'esprit qui existent entre Janet Frame et deux grands romanciers européens qui comptent parmi les plus pessimistes du siècle. Dans l'œuvre de Frame aussi, l'obscurité de l'univers découle de la mort de Dieu, après que la petite flamme de l'esprit saint se soit éteinte dans le ciel, et que les valeurs traditionnelles du monde judéo-chrétien aient commencé à vaciller elles aussi. Ceci est parfaitement clair dans le roman de Frame intitulé L'Homme adaptable. Le personnage principal du roman est un prêtre qui se plaint que Dieu a bougé sur la photographie de l'univers, de sorte que celle-ci est devenue floue (Frame 1965, 23). Un peu comme Kundera, le prêtre se tourne alors vers le passé, dans l'espoir d'y repérer le siège de sa foi perdue. En revanche, son neveu (qui est "l'homme adaptable" du titre) se complaît dans le monde moderne et y pose deux gestes aussi significatifs qu'ils sont dénués de sens : il tue un homme, et il fait l'amour avec sa mère. Le meurtre qu'il commet a ceci de particulier qu'il est perpétré sans aucune motivation identifiable. L'homme adaptable assassine et s'en va le cœur léger, sans concevoir de remords. Sans doute faut-il voir là une référence au roman de Hermann Broch, Les Sombambules, où un personnage (Huguenau) en assassine un autre (Esch) dans un tel esprit de sérénité qu'il va jusqu'à oublier son crime, et ceci précisément dans un roman qui analyse la désintégration des valeurs au tournant du siècle précédent. Quant à l'inceste avec la mère, il enfonce un tabou dont Lévy-Strauss nous dit qu'il se trouve au fondement des sociétés humaines. Il constitue donc un autre signe très sûr que l'humanité est entrée selon Frame dans son ère post-culturelle. Du reste, l'inceste du neveu dans L'Homme adaptable prend d'autant plus de poids qu'il représente le seul acte d'amour sexuel dans toute l'œuvre romanesque de Frame, qui semble donc précéder Kundera puisqu'elle introduit le roman dans la phase suivante de son histoire : l'espace "post-coïtal"...

Je voudrais terminer en examinant de plus près cette dimension post-amoureuse

du roman chez Janet Frame, en vue de montrer qu'elle contient un remède possible au syndrome post-culturel. En effet, nous avons vu que l'érotisme de Kundera pouvait se concevoir comme une affirmation de sa post-culturalité, après que l'introspection psychologique ait cédé le pas à l'ontologie du corps. Quelle que soit l'étendue des inquiétudes post-culturelles de Frame, il semble qu'elle reverse ce mouvement en tournant le dos au corps, au profit d'une nouvelle conception de la psyché. C'est ce mouvement de retour vers le psychologique que je voudrais rapidement parcourir à présent.

Dès son tout premier roman, La Chambre close, Frame sacrifie le corps amoureux sur le bûcher improvisé d'un dépôt d'immondices. En effet, l'événement central du roman est la mort accidentelle d'une enfant, Francie, qui tombe dans le brasier d'une décharge publique en combustion et se fait brûler vive. Tout le roman gravite autour de ce drame, puisqu'il raconte la douleur des frères et sœurs de Francie, au moment de l'accident et tout au long de leur vie future. Pourtant, cette mort accidentelle ne l'est peut-être pas tout à fait, dans la mesure où Francie semble payer de sa vie sa passion de l'amour charnel. Elle est la fille aînée de la famille, et sa puberté toute fraîche l'envoie sur les chemins de la ville et de son premier flirt. Cette précocité remarquable entrainera certains conflits, avec Bob (son père) mais aussi avec Daphné (sa sœur) qui regrette qu'elle et Francie "ne dormaient plus ensemble" (1986, 55) alors qu'elles avaient partagé jusque là le même lit, et les mêmes rêves. Manifestement, l'accession de Francie à l'âge de la sexualité est représentée comme une rupture du cercle familial, d'autant plus évidente que Bob envoie sa fille travailler dans le monde des adultes. En guise de premier salaire, elle reçoit une robe pour aller danser. C'est dans ce contexte d'allégation croissante que le "feu sacrificiel" (209) du dépôt d'immondices doit être interprété, comme un rite de purification. Il est symptomatique qu'au moment de passer à travers le cercle de feu, Francie portait son costume de Jeanne d'Arc, qu'elle incarnait sur les planches du théâtre de l'école. En brûlant dans un tel appareil, c'est un peu comme si elle recouvrait sa virginité, et qu'elle accédait, dans le mystère du rite, au "foyer retrouvé avec maman, papa, Tobie et Poulette. Une maman et un papa permanents comme si elle était petite de nouveau" (34).

On voit comment Frame répudie l'amour charnel, en faveur d'une conception

plus chaste de l'amour familial et de l'identité plurielle. Dans La Chambre close, c'est le personnage de Daphné qui fabrique cette nouvelle image de l'amour pluriel. Peu après la mort de sa soeur bien-aimée, Daphné conçoit une vision fantasmagorique qui inaugure un long délire, ainsi qu'un long séjour en asile psychiatrique : sa santé mentale ne résiste pas au choc de la disparition tragique de Francie. Cette vision est celle d'un gâteau au carvi placé sur la table de la salle à manger, "à côté d'un sachet d'aiguilles et d'un tas de laine à reprendre" (65). Dans son délire, Daphné croit percevoir qu'une graine de carvi se met à germer, et qu'une grande fleur dorée s'élançe à travers le toit vers le ciel. La proximité des aiguilles à tricoter sur la table à manger symbolise la fonction créatrice associée à l'éclosion de la folie. La détresse de Daphné lui donne la faculté de "dé-tresser" le tissu de l'amour traditionnel (la robe de soirée de Francie) et de tisser un nouveau patron de l'amour. C'est bien la mort de Francie qui déclenche ce processus, puisque le cratère du foyer où elle a brûlé est jonché d'aiguilles de sapin décrites comme des "aiguilles de rouille qui glissaient jusque dans la coquille ardente . . . pour reconstruire la plate vive" (19-20). La folie de Daphné lui est donc infligée comme une blessure, qui comporte néanmoins le filigrane de la guérison par l'aiguille qui recoud. Au moment de son admission à l'hôpital psychiatrique, Daphné reçoit un bain des mains d'une infirmière, et se félicite d'avoir pu lui dissimuler les stigmates de la douleur : elle "ne trouva pas les cicatrices que les aiguilles de sapin avaient recousues" (201). Ainsi, la folie de Daphné est le dépôt de son deuil et de sa douleur; mais c'est aussi la capacité de son imagination de "faire du tricot, de la couture et du tissage" (239) avec les lambeaux du passé, et de créer une forme qui rende compte de la douleur. L'asile sert de refuge à la mémoire de Daphné, qui démette l'embrouillamini de la vie puis tricote, un peu comme Fénélope, une vision du passé familial où Francie survit.

Par conséquent, le drame central du roman réside moins dans la mort de Francie que dans la lobotomie subie par Daphné dans la dernière partie. C'est alors seulement que s'efface de la conscience humaine le souvenir de Francie, qui s'était perpétué jusque là dans la mémoire de la folie. Le simple fait que Framme associe la mémoire et la folie en dit évidemment très long sur son jugement de notre société amnésique, où le souvenir relève de l'aberration. Une nouvelle fois, le retour à la raison entraîne une diminution du poids de l'être, comparable à

l'effet de la mort. Par contre, Framme semble inscrire dans la folie et la mémoire un esprit de continuité capable de défaire la mort. Dans la nouvelle intitulée "Bonhomme, bonhomme de neige", ce qui rend la mort victorieuse, plus que le dégel qui anéantit la structure cristalline des flocons, c'est la faible mémoire du bonhomme de neige, qui fait le bilan de sa vie sur terre en avouant: "Je ne parlais pas à me rappeler les gens de la rue de la ville, ni à les distinguer l'un de l'autre. Je sais seulement qu'ils vivent en colonies et tendent à se ressembler" (1963, 91). D'une certaine façon, l'agonie du bonhomme de neige paraît bien bénigne à côté du cataclysme de l'oubli qui rase ainsi toute une rue de la cité. En revanche, dans La Chambre close, Daphné incarne le triomphe d'une mémoire où survit non seulement Francie mais tous les autres membres de sa famille. La catastrophe n'est due ici qu'à une intervention humaine, celle des médecins qui croyaient bien faire, ce qui laisse la porte ouverte à un certain optimisme. La lobotomie de Daphné ne supprime pas absolument la possibilité d'une mémoire, et d'aillieurs Daphné va se métamorphoser (voir Delbaere 1975) et ressusciter dans les romans ultérieurs de Janet Frame.

Tous les personnages "artistes" de Framme se voient confrontés au défi de la mémoire. Dans État de Siège, le personnage principal est une dame de cinquante-trois ans qui décide de prendre sa retraite après une carrière de professeur de dessin. Cette personne, qui s'appelle Malfred, considère avoir gâché sa vie au service d'une mère acariâtre et ingrate. Après la mort de celle-ci, Malfred entend bien profiter à plein de cette nouvelle liberté qui lui écholt, et se consacrer à son art. C'est pourquoi elle se retire dans l'île de Karemoana, dans le nord subtropical de la Nouvelle Zélande, dans l'espoir que les paysages sauvages inspireront sa vision du monde, qu'elle voudrait aussi dépeinte que possible, tant du point de vue esthétique que sentimental. Malfred estime que cinquante-trois ans est un âge "suffisamment mûr que pour mettre fin à tout enchevêtrement dans la famille des hommes" (1967, 35). Ainsi, ce qu'elle recherche à Karemoana, cette "séclusion idéale" (34) à la pratique de son art, c'est une rupture d'avec la vie et le souvenir puisqu'elle veut rompre avec son passé.

Mais l'île de Karemoana ne tient pas ses promesses d'isolement humain et de tranquillité laborieuse. Pendant une nuit d'orage, un rôdeur s'en vient tracasser Malfred et harceler son imagination, en donnant des signes incontestables de sa

présence mystérieuse. Terrifiée, Malfred passe en revue les différents personnages, dans l'histoire de sa vie, qui pourraient vouloir ainsi revenir hanter son imagination : sa mère, les anciens élèves du cours de dessin, mais aussi un amant, Wilfred, dont elle repoussa jadis les avances et qui est mort à la guerre. Ce qui s'offre maintenant à Malfred, c'est l'occasion inespérée d'accorder une place, dans sa vision du monde et de sa vie, à tout ce qui paraissait "impertinent ou complexe, les déchets intimes de cinquante-trois années d'existence" (166). À mesure que les fantômes du passé refont surface, l'imagination de l'artiste entrevoit une "forme complète" (172) qui permettrait de rendre compte de chacun, et de porter en mémoire les petits détails de la vie "qui font de chaque année de l'histoire un âge différent pour chaque personne, qui en font non pas une année mais des millions d'années" (173) sondées par l'oeil de l'artiste. Cependant, devant l'énormité de la tâche qui consisterait à représenter cette vision, ce qu'elle appelle "le fardeau humain des millions d'années" (174) vécues par les gens, Malfred perd courage. Parce que seule lui importe sa propre immortalité, elle refuse à ses proches "le refuge de la mémoire" (192). C'est ce qui fait de Etat de Siège l'un des romans les plus amers de l'oeuvre de Frame, car ici le cataclysme final déferle en dépit de cette vision d'une "zone d'appartenance universelle" (177), d'une sphère de la mémoire qui est "un assortiment de gens qui se cramponnent l'un à l'autre" (167) pour survivre. Malfred renie sa vocation d'artiste lorsqu'elle refuse d'endosser le fardeau de l'imagination, sous prétexte qu'il faudrait "plus qu'une, deux, vingt ou mille personnes pour le déplacer . . . Il n'y avait pas d'épaulé assez forte pour le porter" (189). À la fin du roman, Malfred meurt d'une crise cardiaque provoquée par sa peur du rôdeur, et une nouvelle fois c'est le poids de plusieurs vies humaines qui se déteste de la mémoire de l'humanité. Ainsi, en refusant de voir l'humanité en peinture, Malfred confirme sa propre prédiction qu'il est possible de "se débarrasser de la race humaine sans commettre de génocide" (150).

\*

On voit que l' "insoutenable légèreté de l'être" n'est pas un phénomène irrémédiable pour Frame. Elle partage l'angoisse de Kundera devant l'insignifiance de la vie humaine, mais elle considère qu'en tant qu'artiste, la responsabilité lui incombe de contourner l'absurdité de l'existence et de transformer le chaos de

la vie, en leur donnant un sens et une forme. D'un point de vue esthétique, ce programme peut paraître réactionnaire, dans la mesure où il implique la nostalgie d'un retour à la littérature d'avant Beckett. Pourtant, selon moi, il s'agit d'une nostalgie novatrice à plusieurs égards. Au contraire de Kundera, Frame esquisse le mouvement d'un retour à la gravité qui se matérialise dans la densité incomparable de son merveilleux style poétique. Ce retour vers la gravité s'accomplit néanmoins sans aucune naïveté épistémologique, dans la mesure où Frame partage les doutes post-wittgensténiens de ses contemporains sur la fiabilité du langage comme mode de communication, de sorte qu'elle oriente le sens vers cet endroit paradoxal et périphérique qu'elle appelle "le bord de l'alphabet".

Du coup, son oeuvre dérive vers les limites conceptuelles du langage. C'est pourquoi j'ai pu parler d'une dimension impensable dans ses romans. Lorsqu'elle amorce un retour vers l'exploration psychologique, Frame définit une conception plurielle de la psyché, un creuset de l'identité qui déconcentre la façon individualiste dont notre culture pense la mort et l'amour. Et si il y a quelque chose de mystique dans sa croyance à l'immortalité de la mémoire, du moins ce type de survie trans-individuelle est-il entièrement irrégulier, même matérialiste.

Enfin, ces différents itinéraires de la nostalgie (et de retour vers le sens, la gravité, la psyché) ébauchent un retour vers le règne de la culture. Dans Les Somnambules, Hermann Broch fait coïncider la fin de la culture avec la désintégration des valeurs dont notre civilisation était porteuse. Peut-être peut-on retourner cette proposition, et dire qu'un individu est "culturé" dès le moment où il/elle accepte de "porter" des valeurs morales. Dans Les Carpates, il y a un personnage qui est romancier et qui résout une longue crise d'inspiration en soulevant dans une brousse une enfant autiste tenue à l'écart de la société dans un asile psychiatrique. Voilà comment Frame envisage le rôle de l'artiste : porter dans le roman le poids des êtres oubliés. Après la légèreté esthétique de Kundera, Frame redonne au roman le poids d'une éthique, qui porte l'étiquette de la mémoire et de l'amour.

REFERENCES

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures, Routledge, Londres & New York, 1989.
- Delbaere, Jeanne, "Daphne's Metemorphosis in Janet Frame's Early Novels", in Mitel, Vol. 6, No 2 (1975), 23-37.
- Evans, Patrick, "Alienation and the Imagery of Death: The Novels of Janet Frame", Meanjin Quarterly, Vol. 32 (1973), 294-303.
- Frame, Janet, Faces in the Water, Pegasus Press, Christchurch, 1961; rpt. The Women's Press, Londres, 1980.
- "Snowman, Snowman", in Snowman, Snowman: Fables and Fantasies, Braziller, New York, 1963; rpt. in You Are Now Entering the Human Heart, The Women's Press, Londres, 1984.
- A State of Siege, W.H. Allen, Londres, 1967.
- The Adaptable Man, George Braziller, New York, 1965.
- Intensive Care, Braziller, New York, 1970.
- The Envoy from Mirror City, Century Hutchinson, Auckland, 1984; rpt. Paladin (Griffin Books), Londres, 1987.
- La Chambre close, Alinéa, Aix-en-Provence, 1986; trad. franç. de Owls Do Cry, Pegasus Press, Christchurch, 1957.
- The Carpathians, Century Hutchinson, Auckland, 1988; rpt. Pandora Press, Londres, 1989.
- Kristeva, Julia, Histoires d'amour, Denoël, Paris, 1983; rpt. Coll. Folio, 1985.
- Kundera, Milan, "Introduction à une variation", in Jacques et son maître, Gallimard, Paris, 1981, 7-20.
- L'Art du roman, Gallimard, Paris, 1986.
- L'Immortalité, Gallimard, Paris, 1990.
- Scarpetta, Guy, L'Artifice, Grasset & Fasquelle, Paris, 1988.
- Steiner, George, Real Presences, Faber & Faber, Londres, 1989.
- Williams, Mark, Leaving the Highway: Six New Zealand Novelists, Auckland University Press, Auckland, 1990.