



**JANET FRAME ET LE DISCOURS DE LA NORMALITÉ
ENTRE INTÉGRATION ET DÉSINTÉGRATION DANS
THE LAGOON AND OTHER STORIES
ET *THE COMPLETE AUTOBIOGRAPHY***

CATHERINE DELESALLE-NANCEY

Université Jean Moulin-Lyon 3

« I think I've got the wrong way of looking at Life » [183] ; sur ces mots, prononcés par la narratrice de « My Last Story », se clôt le premier recueil de nouvelles de Janet Frame, *The Lagoon and Other Stories*. Ainsi il existerait une bonne façon de regarder la vie, la mauvaise condamnant d'emblée l'écrivain au silence ; l'écart à la norme¹ interdirait l'accès au discours. « Prendre la vie du bon côté » ne va en effet pas de soi pour Janet Frame qui, jusqu'à l'âge de trente ans, a plutôt été du mauvais côté : du côté des pauvres et des marginaux d'abord, puis du côté des malades mentaux. Il ne s'agit toutefois pas ici de *prendre* la vie du bon côté, mais de la *regarder* de la bonne façon : tout en effet est question de point de vue, et l'on perçoit bien toute l'ironie de la fin de la nouvelle où la narratrice, comme cela arrive très souvent chez Janet Frame, fait mine de reprendre à son compte les clichés, ces pensées « clefs-en-mains » qui véhiculent la norme, pour mieux prendre ses distances avec elles, l'ironie venant subrepticement se glisser dans la majuscule du mot « Life ». Tout au long de la nouvelle, la narratrice s'est attachée à décliner les divers lieux communs de la littérature, thèmes ou techniques narratives, pour les récuser définitivement avec ce leitmotiv : « I'm never going to write another story », « I'm not going to write any more stories like that » [181], déclarations que l'œuvre prolifique de Janet Frame vient fort heureusement démentir. Si la norme s'ancre dans le discours, c'est également celui-ci qui, chez Janet Frame comme chez tant d'autres écrivains, permet de l'interroger et de la subvertir. La norme est alors peut-être ce qui, au contraire, alimente le discours littéraire, notamment celui de la littérature post-coloniale à laquelle l'œuvre de Janet Frame peut être en partie rattachée. En s'érigeant contre l'autorité de la norme, l'œuvre de Frame,

¹ Ici le cœur de glace de la narratrice s'oppose au cœur d'or de sa sœur, la formule éculée venant souligner le conformisme bien-pensant de ce sentimentalisme.

paradoxalement, lui donne consistance ; la norme et son discours deviennent le socle sur lequel se construit l'œuvre qui dans le même temps s'attache à saper cette assise. Ainsi Frame fait-elle de la norme, non un ennemi mais un adversaire, soit étymologiquement *ad-versus*, ce qui est « situé en face », et « qui s'oppose, est tourné contre »², ce qui donc permet de se définir et se construire, fût-ce en négatif.

La question de l'identité est en effet centrale dans l'œuvre de Janet Frame, qu'il s'agisse des identités nationale, culturelle, ou personnelle, et s'articule à une réflexion sur la norme. Les nouvelles du premier recueil de l'auteur, *The Lagoon and Other Stories* publié en 1951, ont une dimension très autobiographique, et entre 1983 et 1985, Janet Frame a publié les trois volumes de son autobiographie, finalement rassemblés sous le titre *Janet Frame : The Complete Autobiography* en 1990. Malgré son titre prometteur, sa forme somme toute assez traditionnelle conforme aux règles du genre, et son intention avouée de réinscrire son auteur dans le schéma classique de l'écrivain surmontant les épreuves de la vie et dépassant la folie grâce à l'écriture, cette autobiographie écrite tardivement ne parvient pas véritablement à faire entrer dans un cadre le personnage de Janet Frame, finalement réfractaire à toute « mise aux normes ».

Dans les nouvelles comme dans l'autobiographie, la norme apparaît comme le discours de l'autorité demandant obéissance et imitation. Essentielle à la construction d'une identité, elle peut néanmoins entraîner un certain conformisme et une conception manichéenne du monde découpé entre un dedans et un dehors, une norme et un hors-norme. C'est contre cette conception que s'érige l'œuvre de Janet Frame qui, nous le verrons dans une seconde partie, s'efforce de traquer dans le discours où il s'enroule cet impensé de la norme pour le saper en le mettant au jour. Ce faisant, elle libère l'impensable qui échappe au discours et contre lequel la norme fait rempart. Entre la menace de désintégration à laquelle expose la dissolution de la norme et la promesse d'intégration qu'offre cette-dernière à celui ou celle qui est prêt à lui sacrifier sa différence, se dessine la difficile position de l'artiste qui refuse le confort de la norme sans pour autant l'abolir. Grâce au déplacement permanent auquel le discours de Janet Frame la soumet, la norme se fait 'devenir' dans l'écriture.

Norme et imitation

Dans sa double acception : règle qu'il convient de suivre, ligne de bonne conduite—premier sens attesté du mot norme en français—et état habituel,

² Cf. *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*.

régulier, conforme au modèle majoritaire—sens diffusé sous l’influence de l’anglais *norm*—la norme touche à la fois à l’ordre, l’autorité et à l’imitation d’un modèle, deux notions essentielles dans la construction d’une identité sociale et par conséquent, dans les systèmes d’éducation traditionnels. Colonie la plus éloignée du centre de l’Empire britannique, la Nouvelle-Zélande est un cas d’école : l’imitation du modèle britannique qui fixe les règles de bonne conduite et fait autorité est ce qui permet à la nation nouvellement fondée de se forger une identité [MORTELETTE 2010]. Plus anglais que les Anglais, sélectionnés suivant des critères stricts de bonne santé physique et morale, les colons néo-zélandais font de la norme un pilier de la société et de l’éducation. Ce sont en effet les modèles littéraires britanniques qui sont enseignés à l’école, modèles que les institutrices, dans les nouvelles comme dans l’autobiographie enjoignent les enfants d’imiter pour apprendre à écrire convenablement. Il semble qu’il n’y ait pour les maîtres d’autres méthodes de représentation que la mimesis : Miss Gibson notera sur la copie fantaisiste de la narratrice : « Fourteen out of twenty highly improbable watch your writing » [146], et les instructions du maître dans « Treasure » soumettent elles aussi l’expression artistique aux contraintes d’un réalisme naïf : « [...] the teacher would say, now girls and boys take out your drawing books and crayons and draw snow, with grey clouds and a tree and a house and a path going up to the house, [...] » [169]. Si la polysyndète permet ici à l’auteur de souligner clairement la stérilité de la démarche, une nouvelle comme « My Cousins Who Could Eat Cooked Turnips » en revanche montre davantage l’ambivalence liée à l’imitation de la norme [BAZIN 2010 : 122-132]. Alors que la première partie met en scène l’opposition entre nature et culture, le cru et le cuit, le tournant de la nouvelle est marqué par la réconciliation des deux cousines et l’acceptation par la narratrice—qui consent à manger ses navets cuits—des bons usages de la société, acceptation qui passe par un jeu puisque les deux fillettes s’amusent à imiter les manières affectées des adultes. L’imitation de la norme prend ici une double valeur : elle remplit sa fonction d’intégration sociale tout en conservant sa dimension parodique qui n’est pas dupe de l’artificialité de l’étiquette ; les navets cuits sont certes avalés, mais « avec une pincée de sel » diraient les Anglais.

Car l’œuvre de Janet Frame ne cesse de dénoncer le conformisme auquel peut mener l’imitation, conformisme qu’elle reproche à la société néo-zélandaise. L’attachement à la mère-patrie et à ses normes empêche en effet le développement ou l’invention d’une identité propre. La Nouvelle-Zélande reste ainsi sous la coupe de la Grande-Bretagne qui, fixant la norme, assure sa domination. L’excès de zèle dont fait preuve la narratrice de « Miss Gibson - And the Lumber-Room » en rendant à sa maîtresse une copie qui

obéit à la lettre aux consignes données par celle-ci et reprend tous les lieux communs d'un imaginaire imprégné des schémas de la culture européenne, souligne toute l'artificialité d'un modèle littéraire et social sans prise sur la réalité néo-zélandaise de l'enfant. Le débarras du titre, qui est aussi celui de la consigne donnée par la maîtresse, en vient donc à désigner cette pièce débordant de codes poussiéreux qui encombrant (*lumber*) l'imaginaire de la nouvelle nation et brident l'invention. Dans le même temps, le foisonnement baroque de la copie témoigne de la créativité d'un discours qui joue avec la norme.

Dans cette copie, l'anecdote de la grand-tante Mildred séparée de Buckingham par les grilles du palais dévoile la logique de désir et la notion d'espace que sous-tend la norme. En effet, comme le laisse entendre l'étymologie *norma* désignant l'équerre, la norme trace des traits droits, cadre et dessine ce faisant un dedans et un dehors, un dedans qui dès lors apparaît hautement désirable à ceux laissés au dehors. La fierté un peu pathétique de la grand-tante Mildred invitée une fois à la table du roi signale la position de Janet Frame par rapport à cette soif de reconnaissance dont elle-même a fait l'expérience dans une société néo-zélandaise cherchant elle aussi à être intégrée au centre. Le désir d'intégration fait de cette société une communauté particulièrement normative : craignant d'être rejetée à la marge de l'Empire, elle ne tolère aucune ex-centricité. Les nouvelles du *Lagon* mettent en scène ces personnages que leur écart à la norme place à la marge : malades mentaux, jeune mère célibataire, vieux garçon un peu maniaque, à la gentillesse désuète et montrant peu de goût pour les femmes ou encore homme saoul dont l'hilarité et la volubilité attirent puis font se détourner les regards des voyageurs du tramway. Janet Frame place donc au centre du discours ces figures marginales victimes de la logique d'exclusion qui fonde la norme, celle-ci n'autorisant de définition que par dissociation ou homogénéité. Tout trait distinctif est en effet de nature à créer l'exclusion du groupe ; témoin l'épisode emblématique des cheveux dans l'autobiographie : frisés, indomptables, se dressant droit sur sa tête, les cheveux de Janet Frame lui valent le surnom de « Fuzzy », et semblent mettre mal à l'aise les gens, qui l'enjoignent de les peigner, les aplatir, les lisser. Placé dans l'autobiographie juste après la référence au discours raciste, voire eugéniste de la maîtresse, il montre le danger et les dérives de la logique de lissage, d'homogénéisation qu'appelle la norme, même lorsqu'elle s'applique à des détails apparemment anodins. Le diagnostic de schizophrénie fait subir à Janet Frame, de manière plus radicale encore, les conséquences de cette logique du lissage : le hors-norme devient a-normal, et doit donc être mis à part. C'est ce que Michel Foucault appelle la « conscience pratique de la folie » et qu'il définit ainsi :

Ici le dégagement [...] s'impose comme une réalité concrète parce qu'il est donné dans l'existence et les normes d'un groupe ; mais plus encore il s'impose comme un choix, un choix inévitable puisqu'il faut bien être de ce côté-ci ou de l'autre, dans le groupe ou hors du groupe. Encore ce choix est-il un faux choix, car seuls ceux qui sont à l'intérieur du groupe ont le droit de désigner ceux qui étant considérés comme à l'extérieur, sont accusés d'avoir choisi d'y être. La conscience, seulement critique, qu'ils ont *dévié*, s'appuie sur la conscience qu'ils ont *choisi une autre voie*, et par là, elle se justifie [...] dans un dogmatisme immédiat. Ce n'est pas une conscience troublée de s'être engagée *dans* la différence et l'homogénéité de la folie et de la raison ; c'est une conscience *de* la différence entre folie et raison, conscience qui est possible dans l'homogénéité du groupe considéré comme porteur des normes de la raison. Pour être sociale, normative, solidement appuyée dès le départ, cette conscience pratique de la folie n'en est pas moins dramatique ; si elle implique la solidarité du groupe, elle indique également l'urgence d'un partage.

Dans ce partage, s'est tue la liberté toujours périlleuse du dialogue ; il ne reste que la tranquille certitude qu'il faut réduire la folie au silence. Conscience ambiguë—sereine, puisqu'elle est sûre de détenir la vérité, mais inquiète de reconnaître les troubles pouvoirs de la folie. [FOUCAULT 1972 : 218]

Déclarée officiellement folle, privée de certains de ses droits, Janet Frame choisit alors d'habiter entièrement le nouvel espace qui lui a été assigné et s'applique à être ce qu'elle appelle « a textbook schizophrenic » [FRAME 1990 : 202]. Faux choix, comme le dit Foucault, le jeu est dangereux puisqu'elle échappe de justesse à une lobotomie. Il montre cependant à quel point le désir de trouver une place, d'habiter un espace, si ce n'est l'espace intérieur défini par la norme, du moins l'espace extérieur qu'elle a aussi délimité, est puissant. Dès l'adolescence, les remarques des enseignants qui qualifient chacune de ses interventions d'un « 'Jean's so original' » [109] lui font là encore endosser le costume de la différence, préférable en fin de compte à cette « homelessness of self » [110] dont elle souffre : l'espace quadrillé par la norme assigne à chacun une place et n'admet guère les déplacements et chevauchements.

L'impensé et l'impensable de la norme

Cependant la marge qu'elle s'est appropriée est aussi le lieu depuis lequel Janet Frame peut prendre la distance nécessaire à une vision critique du centre rendue possible dès lors que ce dernier est désinvesti par le désir du sujet. A l'imitation-fusion fait place une imitation parodique que le choix de points de vue d'enfants notamment permet de mettre en œuvre. En donnant la parole à ceux qui sont à la marge, Janet Frame dévoile l'impensé de la norme, ces « évidences » qui s'enroulent dans le discours dominant et façonnent à leur insu la pensée de ceux qui l'utilisent. Les enfants, avec le regard neuf qu'ils portent sur le monde, ne sont pas dupes de la dimension souvent artificielle, plaquée, sans prise directe sur le réel des émotions, du langage des adultes, dont la vision est souvent filtrée par les clichés véhiculés par les films ou les magazines. Cette norme insidieuse crée alors un sentiment d'inadéquation et formate jusqu'aux rêves d'évasion des individus. Ainsi Nance, dans « The Day of the Sheep »—nouvelle au titre révélateur—se lamente sur l'état de saleté de sa maison tout en rêvant aux maisons à la mode qui s'étalent dans les magazines :

We'll go away from here, Tom and me, we'll go some other place, the country perhaps [...] and a new home, flat-roofed with blinds down in the front room and a piano with curved legs [...] [69]

La platitude du cliché qui enferme la vision s'exprime indirectement dans la description du toit et des stores tirés ; et sa reprise ne fait qu'accentuer son artificialité conventionnelle :

She dries her hands on the corner of her sack apron. That's that. A flat-roofed house and beds with shiny covers, and polished fire-tongs, and a picture of moonlight on a lake. [71]

Lorsque Cousine Nora interrompt ses rêveries, Nance répond de manière évasive par une phrase toute faite, une voix sans origine énonciative précise (est-ce la voix narrative, est-ce la voix intérieure de Nance qui ne serait alors pas dupe de ses propres stratagèmes ?) commentant dans la parenthèse l'emploi de ces expressions éculées qui tiennent lieu de conscience morale et sont portées comme un costume derrière lequel se dissimulent les pensées véritables :

- Oh, always let your conscience be your guide.
(Wear wise saws and modern instances like a false skin, a Jiminy Cricket overcoat.) [73]

L'habit fait et ne fait pas le moine, et la référence à Pinocchio indique à la fois le mensonge des clichés, et leur caractère mécanique imposé sur du vivant qui contamine ceux qui les utilisent, dès lors transformés en simples pantins.

Le style simple de Janet Frame dans les nouvelles vient au contraire battre en brèche les sophistications syntaxiques, ces habits du dimanche de la pensée. La polysyndète que l'on trouve dans presque toutes les nouvelles, et que les critiques attribuent généralement à la voix des enfants [BAZIN & BRAUN 2010 ; MORTELETTE 2010 ; GUIGNERY 2011] me semble également relever d'une stratégie d'écriture qui vise à découper le discours en fragments simplement juxtaposés afin de déjouer les pièges de raisonnements bien huilés emportant d'emblée l'adhésion du récepteur grâce à une logique apparemment incontestable. La description que fait la jeune narratrice de « Swans » du voyage en train pour aller avec sa mère et sa sœur à la mer s'oppose ainsi aux explications du père :

Oh, the train and the coloured pictures on the station, South America and Australia, and the bottle of fizzy drink that you could only half finish because you were too full, and the ham sandwiches that curled up at the edges, because they were stale, Dad said, and he *knew*, and the rabbits and cows and bulls outside in the paddocks, and the sheep running away from the noise, and the houses that came and went like a dream, clackety-clack, Kaitangata, Kaitangata, and the train stopping and panting, and the man with the stick tapping at the wheels, and the huge rubber hose to give the engine a drink, and the voices of the people in the carriage on and on and waiting.
[...] Dad was away at work up at six o'clock early and couldn't come. It was strange without him for he always managed. He got the tea and the fizzy drinks and the sandwiches and he knew which station was which and where and why and how, but Mother didn't. [59]

Cette stratégie relèverait de ce que Michel de Certeau, opérant une analogie entre la marche dans la ville et le style, appelle « une rhétorique cheminatoire », car la polysyndète telle que l'utilise Janet Frame peut s'assimiler à l'asyndète dont il parle, l'accumulation des « et » servant davantage à matérialiser l'espace des îlots de mots qu'à les lier.

L'asyndète est suppression des mots de liaison, conjonctions et adverbes, dans une phrase ou entre des phrases. De même dans la marche, elle sélectionne et fragmente l'espace parcouru ; elle en saute les liaisons et des parts entières qu'elle omet. De ce point de vue, toute marche continue à sauter, ou à sautiller, comme un enfant, « à cloche-pied ». Elle pratique l'ellipse de lieux conjonctifs.

[...] par élision, [elle] crée du « moins », ouvre des absences dans le continuum spatial, et n'en retient que des morceaux choisis, voire des reliques. [Elle] délie [les totalités] en supprimant le conjonctif et le consécutif. [Elle] coupe : elle défait la continuité et déréalise sa vraisemblance. L'espace ainsi traité et tourné par les pratiques se transforme en singularités grossières et en îlots séparés. [...] Au système technologique et totalisateur, « lié » et simultané, les figures cheminatoires substituent des parcours qui ont une structure de mythe, si du moins on entend par mythe un discours relatif au lieu/non-lieu (ou origine) de l'existence concrète, un récit bricolé avec des éléments de dits communs, une histoire allusive et fragmentaire dont les trous s'emboîtent sur des pratiques sociales qu'elle symbolise. [DE CERTEAU 1990 : 153-54]

La polysyndète fait place à l'asyndète dans le discours d'Alison Hendry, double de la narratrice Jan Godfrey, à laquelle elle se substitue dans le cours d'une nouvelle mettant en scène la schizophrénie et poussant à son paroxysme la déliaison du discours en élidant jusqu'à la ponctuation :

I am afraid. I am neither separate nor complete nor important. I have never been away from home before. My mother has a picture of a stag at bay over the mantelpiece, and a photo of Baden-Powell and Lieutenant Colonel Robin VC. There is a new tractor on the farm. In autumn, the stooks stand arm in arm in the paddocks. [...]
I have lived in the country all my life our school caught fire once and we cheered and we had to go to the hall for lessons my mother is on the Institute giving talks and bringing mottoes for afternoon tea and having her name in the paper, Mrs Hendry presided, my mother is on the Institute, buying little frilly cake-papers, cake-papers, cake-papers. My name is Alison Hendry. [135]

L'absence de ponctuation porte ici à son comble la confusion identitaire et vient saper la conception traditionnelle d'un sujet autonome, aux contours bien définis, coïncidant parfaitement avec lui-même et maître de ses choix. Cet individu normal apparaît dans les nouvelles comme pur produit d'un imaginaire culturel collectif, fragile fantasme que la réalité tend à déconstruire. L'absence fréquente de guillemets dans le discours contribue à effacer les frontières entre le moi et l'autre. Chez les enfants, elle semble indiquer des personnalités qui ne sont pas encore totalement formées et se mêlent les unes aux autres [BAZIN et BRAUN 2010], mais chez les adultes, elle indique souvent les voix de la société intégrées par le sujet et qui se glissent dans ses pensées qu'elles façonnent ; ainsi Nance, seule dans sa maison, pense :

- Isn't it stealing, Tom ?

- Stealing, my foot. I tell you I've worked two years without a holiday. You see ? Tom striving for his rights and getting them even if they turn out to be only a small anonymous pile of men's handkerchiefs, but life is funny and people are funny, laugh and the world laughs with you. [70]

L'individu, loin d'être autonome, est un être traversé de voix et c'est une voix collective anonyme qui se fait entendre à la fin du paragraphe, injonction au bonheur dont on sent toute l'artificialité. Parfois cette voix porteuse de la norme est signalée par une incise « ils disent », le pronom pluriel donnant à ces affirmations le poids et la légitimité du nombre. Si le discours véhicule la norme, il est aussi ce qui la déconstruit car c'est grâce au jeu et à l'écart qu'introduisent discours direct ou indirect libre que se fait entendre l'ironie de la voix narrative. Ainsi les pensées de la mère de Winnie dans « Keel and Kool » sont envahies par des voix anonymes dont les mots de consolation éculés, mille fois rebattus, sont en parfait décalage avec la souffrance de cette mère en deuil, souffrance qu'elles cherchent à minimiser pour la faire rentrer dans un cadre social acceptable [23]. La Foi Merveilleuse censée aider Mrs Todd apparaît comme simple paravent destiné à cacher à toute une société une réalité impensable, radicalement hors du cadre de la norme : la mort. C'est en effet autour de la mort que les clichés se multiplient, stratégie d'évitement que les enfants n'hésitent pas à percer à jour, refusant les euphémismes dont le discours collectif habille la réalité de la mort [16 ; 21].

Les nouvelles en revanche restaurent à cet impensable toute sa puissance, moins en mettant en adéquation signifiant et signifié qu'en montrant, grâce au point de vue des enfants, les traces d'une absence insoutenable dans le quotidien :

It was so funny at home with Eva's dresses hanging up and her shoes under the wardrobe and no Eva to wear them, and the yellow quilt spread unruffled over her bed, and staying unruffled all night. [24]

Le noyau impensable de la mort irradie les nouvelles et contamine le discours ; pour Winnie, il essaime dans chaque élément du paysage, chaque bruit [BAZIN & BRAUN 2010] :

Winnie felt lonely staring up into the sky. Why was the pine tree so big and dark and old? Why was the seagull crying out I'm Keel, I'm Keel as if it were calling for somebody who wouldn't come? Keel, Keel, come home Kool, come home Kool, it cried. [26]

Loin de se laisser circonscrire par des expressions convenues, la mort, qui ne peut se dire qu'en creux, insiste, comme lorsque la petite fille répète les comptines que lui avait apprises sa grande sœur :

– Boots, shoes, slippers, clodhoppers, whispered Winnie. But there was no one to answer her. Only up in the sky there was a seagull as white as chalk, circling and crying Keel, Keel, come home Kool, come home Kool. And Kool would never come, ever. [29]

Au langage codé, étanche et opaque sur la mort, Janet Frame oppose donc une parole personnelle, poétique qui laisse filtrer au lieu de faire barrage³, et la fin de « Keel et Kool » est à lire en regard de celle de « The Lagoon » où s'inscrit le caractère illusoire du jeu mimétique des enfants :

This is my castle, we said, you be Father I'll be Mother and we'll live here and catch crabs and tiddlers for ever... [7]

« Swans » est à ce titre une nouvelle emblématique puisque le savoir rassurant des adultes y est troué, déchiré par une obscurité silencieuse, inquiétante, envers du monde qu'elle menace d'engloutir :

It was dark black water, secret, and the air was filled with murmurings and rustlings, it was as if they were walking into another world that had been kept secret from everyone and now they had found it. The darkness lay massed across the water and over to the east, thick as if you could touch it, soon it would swell and fill the earth.

[...] They looked across the lagoon then and saw the swans, black and shining, as if the visiting dark tiring of its form had changed to birds, hundreds of them resting and moving softly about on the water. Why, the lagoon was filled with swans, like secret sad ships, secret and quiet. Hush-sh the water said, rush-hush, the wind passed over the top of the water, no other sound but the shaking of rushes and far away now it seemed the roar of the sea like a secret sea that had crept inside your head for ever. [65]⁴

Eau, vent, oiseaux, navires traduisent l'extrême labilité d'une réalité obscure qui échappe totalement au discours de la norme, impuissant à la saisir comme à la faire taire. C'est cet impensable dont tente de rendre

³ La mort, sous la forme de ce refrain lancinant, s'infiltré ainsi chez le lecteur presque à son insu.

⁴ La répétition (trois fois en quelques lignes) du mot *filled* insiste sur cette saturation des signes d'un néant obscur.

compte l'œuvre de Janet Frame en substituant au travestissement de la norme, qu'elle dénonce comme tel, les voiles du discours poétique.

Entre intégration et désintégration

« We'll cross the lagoon over this strip of land and soon we'll be at the station and then home to bed » [64], promet la mère pour tenter de rassurer les enfants dans « Swans ». Mais pour Janet Frame, condamnée à cette « homelessness of self » dont elle parle dans l'autobiographie, il n'est ni gare, ni maison, ni lit ; seule une étroite et éphémère bande de terre s'offre à l'artiste pris entre le rivage stable et sécurisant de la norme et l'immensité mouvante de tout ce qui lui échappe. Partagée entre un désir profond d'appartenir à un groupe, qui exige que l'on suive ses codes, et une intuition non moins profonde de la béance du monde, Janet Frame chemine entre intégration et désintégration. La norme en effet, nous l'avons vu, a pour but de créer une communauté en renforçant la cohésion et l'unité du groupe. Ce sentiment de solidarité est d'autant plus important qu'il s'agit de se protéger d'une désintégration qui menace à tout instant l'individu et la société. Mort, folie, dissolution de l'identité et du monde lui-même : voilà ce contre quoi la norme s'efforce de fait rempart. Dans « Swans », l'appréhension d'être venue à la « mauvaise mer » puisqu'il n'y a personne sur le chemin de la plage, fait naître chez Fay une inquiétude plus fondamentale encore, renforcée par la double négation : « [...] what if there is no sea either and no nothing ? » [62]. La présence d'un mouton égaré dans sa buanderie, un mouton qui n'a pas su rester à sa place et a franchi les frontières du territoire qui lui était normalement assigné, fait naître chez Nance dans « The Day of the Sheep » un irrépressible malaise ; la maîtresse de maison, malgré son obsession de la propreté et ses rêves d'une maison idéale, conforme aux attentes de la société, ne maîtrise plus rien, ni la saleté ni la perte radicale du lieu :

Cousin Nora living everywhere and nowhere chained to number fifty
Toon Street, it is somewhere you must have somewhere even if you
know you haven't got anywhere. [71-72]

Dans cette valse des adverbes composés qu'aucune ponctuation ne vient interrompre, se mêlent et se confondent *everywhere*, *nowhere*, *somewhere* et *anywhere*. Nance fait ainsi l'expérience d'une dissolution ontologique, tant le lieu et l'être sont intimement liés chez Janet Frame :

Why am I small and cramped and helpless why are there newspapers
on the floor and why didn't I remember to gather up the dirt, where

am I living that I am not neat and tidy with a perm? Oh if only the whole of being were blued and washed and hung out in the far away sun. Nora has travelled, she knows about things, it would be nice to travel if you knew where you were going and where you would live at the end or do we ever know, do we ever live where we live, we're always in other places, lost, like sheep, and I cannot understand the leafless cloudy secret of the sun of any day. [75]

Le mouton a révélé l'extrême porosité des frontières du « territoire », au sens où l'entendent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, cette demeure existentielle et affective délimitant le champ du familier, marquant la distance avec autrui et censée protéger du chaos⁵.

C'est bien à cette fluidité absolue—eau sale du lagon, dissolution des frontières du moi—contre laquelle les digues de la norme ne peuvent rien, que l'artiste, lui, fait face, adoptant une ligne de fuite. Si l'autobiographie s'ouvre, de manière presque caricaturale, sur la déclinaison de la généalogie de l'auteur, comme si l'identité cherchait à plonger ses racines dans l'histoire, chaque volume en revanche se clôt sur un départ, substituant à l'histoire des origines la géographie du déplacement, à l'arbre le rhizome :

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. [DELEUZE & GUATTARI 1980 : 16]

Dans la nouvelle « The Park », il suffit d'un changement de paragraphe pour que la narratrice, qui observait depuis derrière les grilles les femmes marcher en rond dans le parc de l'hôpital psychiatrique, se retrouve soudain à marcher avec elles à l'intérieur. Et « A Note on the Russian War » s'affranchit des limites temporelles et spatiales pour créer un territoire infini où se superposent la Nouvelle Zélande et la Russie, la première Guerre mondiale et la guerre de Cent ans, un territoire sans dedans ni dehors qui défie les oppositions binaires et les logiques d'appropriation [BAISNEE 2011 : 54 ; VICTOR 2011 : 65] :

⁵ « Le territoire, c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de la même espèce : marquer ses distances. Ce qui est mien, c'est d'abord ma distance, je ne possède que des distances. Je ne veux pas qu'on me touche, je grogne si l'on entre dans mon territoire, je mets des pancartes. La distance critique est un rapport qui découle des matières d'expression. Il s'agit de maintenir à distances les forces du chaos qui frappent à la porte ». [DELEUZE & GUATTARI 1980 : 393]

There are no lands outside, they are fenced inside us, a fence of being and we are the world, my mother told, we are Russian because we have this sunflower in our garden. [152]

Nul impérialisme, nul absolu universel dans ces steppes russes qui apparaissent comme l'espace nomade dont parlent Deleuze et Guattari :

[...] la question se pose tout autrement pour le nomade : le lieu en effet n'est pas délimité ; l'absolu n'apparaît donc pas dans le lieu mais se confond avec le lieu non limité ; l'accouplement des deux, du lieu et de l'absolu, n'est pas dans une globalisation ou une universalisation centrées, orientées, mais dans une succession infinie d'opérations locales. [DELEUZE & GUATTARI 1980 : 475]

Colliers de marguerites et de boutons d'or, chanson russe que fredonnent les enfants participent de ces opérations locales ; contrairement aux chansons entonnées par les soldats pendant la guerre, des chansons avec un titre, comme *Tipperary* que l'on chante alors que l'on va se battre pour défendre les frontières du territoire, le « tra-tra-tra » que chantent les enfants est prolongement métonymique à l'infini qui ne connaît ni les barrières de la langue, ni celle du territoire. L'écrivain est en effet celui qui, contrairement à la narratrice de « The Birds Began to Sing », accepte qu'il n'y ait pas de chanson clairement définie, solidement ancrée, avec un titre et un compositeur, mais un chant, sans fin, sans but, si ce n'est celui de chanter ; il est celui qui renonce à la maîtrise des mots pour se laisser traverser par le langage, celui qui sans cesse se déterritorialise. Comme l'écrit Dominique Maingueneau :

L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas *lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lui plongée dans le pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. [...]

Cette appartenance paradoxale qu'est la « paratopie » n'est pas une origine ou une cause, encore moins un statut : il n'est ni nécessaire ni suffisant d'être un marginal patenté pour être pris dans un processus de création. La paratopie n'est pas une situation initiale : il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation. [MAINGUENEAU 2004 : 85-86]

C'est à cette élaboration sans fin que se livre l'œuvre de Janet Frame, élaboration qui interdit toute pétrification et ne cesse d'interroger les territoires, toujours provisoires, qu'elle dessine. L'œuvre récusé donc moins la norme qu'elle ne la transforme et la soumet à un processus de déterritorialisation et reterritorialisation infini pour en faire un « devenir » :

Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question « qu'est-ce que tu deviens ? » est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. [DELEUZE & PARNET 1996 : 8]

Il n'y a ni bonne ni mauvaise façon de regarder la vie, et la dernière histoire est toujours en route vers d'autres commencements :

And I'm going to put three dots with my typewriter, impressively, and then I'm going to begin ... [183]

Références

- BAISNÉE, Valérie. « 'Songs of Innocence' or 'Songs of Experience'? The Construction of Childhood in Janet Frame's *The Lagoon and Other Stories* ». In GUIGNERY, Vanessa (éd.) *Chasing Butterflies*. Paris: Publibook, 2011 : 43-55.
- BAZIN, Claire & BRAUN, Alice. *Janet Frame, The Lagoon and Other Stories : Naissance d'une œuvre*. Paris : P.U.F., 2010.
- DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien, vol. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- FRAME, Janet. *The Lagoon and Other Stories*. London, Berlin, New York: Bloomsbury, 1997 (1951).
- FRAME, Janet. *The Complete Autobiography*. London: The Women's Press, 1999 (1990).

- GUIGNERY, Vanessa. « Janet Frame's 'leafless cloudy secrets': Of Blackbirds and Butterflies in *The Lagoon and Other Stories* ». In GUIGNERY, Vanessa (éd.) *Chasing Butterflies : Janet Frame's The Lagoon and Other Stories*. Paris: Publibook, 2011 : 13-29
- GUIGNERY, Vanessa (éd.) *Chasing Butterflies : Janet Frame's The Lagoon and Other Stories*. Paris: Publibook, 2011.
- MAINGUENAU, Dominique. *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- MORTELETTE, Ivane. *Janet Frame : The Lagoon and Other Stories*. Paris : Atlande, Clefs Concours, 2010.
- VICTOR, Jean-Marc. « Placing the Voice: A Note on 'A Note on the Russian War' by Janet Frame ». In GUIGNERY, Vanessa (éd.) *Chasing Butterflies*. Paris: Publibook, 2011 : 57-71.