

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
École Doctorale des Humanités – Littérature française et comparée

Maud RAUTURIER

ANAÏS NIN
ET LA QUÊTE D'UNE
ÉCRITURE DE L'INTIME :

Étude comparée des influences littéraires
de langue française et de langue anglaise

Thèse de Doctorat préparée
sous la direction de M^{me} le Professeur Michèle FINCK

Présentée et soutenue le 22 juin 2011

JURY :

M. Yves-Michel ERGAL, Maître de conférences habilité, à l'université de Strasbourg.

M^{me} Sylvie JOUANNY, Professeur à l'université de Paris Est-Créteil.

M^{me} Françoise SIMONET-TENANT, Maître de conférences habilitée, à l'université Paris 13.

*À ma famille,
pour son soutien
sans faille et sans limite.*

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Michèle Finck pour m'avoir suivie tout au long de ces années et m'avoir guidée avec patience dans le labyrinthe de la recherche. Vos conseils, votre présence et la confiance que vous m'avez accordée ont rendu possible ce travail.

Je souhaiterais ensuite remercier Yves-Michel Ergal pour sa présence au sein de mon jury. Vos études et vos conférences sur Marcel Proust m'ont beaucoup aidée pour cette étude.

J'adresse mes chaleureux remerciements à Françoise Simonet-Tenant et Sylvie Jouanny pour avoir accepté de jeter leur regard de spécialistes et d'apâistes sur mon travail.

Enfin, je voudrais remercier mes proches pour leur indispensable présence.

Merci à mes impitoyables "traqueurs de fautes" : à Marie, à Émilie, à Danielle et René. Vos relectures et commentaires m'ont été précieux.

Merci à mes parents pour leur enthousiasme et leur infailible soutien. Merci à mon père pour son aide matérielle si efficace et à ma mère pour ses remarques toujours justes et perspicaces.

Merci à vous tous pour vos coups de crayon sur mon manuscrit qui ont contribué à l'améliorer.

Merci à Pierre, Sophie et Isée pour la grande part de bonheur que vous nous offrez et qu'on ne se lasse pas de partager...

Merci à tous d'avoir été et d'être là.

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES TRADUCTIONS

Liste des titres abrégés (par ordre d'apparition) :

Manifeste(s) : Manifestes du surréalisme.

La Maison : La Maison de l'inceste.

Une saison : Une saison en enfer.

D.H. Lawrence, une étude : D.H. Lawrence, une étude non professionnelle.

A Spy : A Spy in the House of Love.

La Recherche : À la recherche du temps perdu.

Les Cités : Les Cités intérieures.

Ladders : Ladders to Fire.

Children : Children of the Albatross.

Lady Chatterley : Lady Chatterley's Lover.

Seduction : Seduction of the Minotaur.

Liste des traductions :

Au cours de notre étude, il sera indifféremment fait référence aux titres anglais ou français des œuvres d'Anaïs Nin. Pour plus de commodité, voici une liste des correspondances de titres :

La Maison de l'inceste : House of Incest.

La Cloche de verre : Under a Glass Bell.

Journal : The Diary of Anaïs Nin.

Les Cités intérieures : The Cities of the Interior.

dont *Les Miroirs dans le jardin : Ladders to Fire.*

Les Enfants de l'Albatros : Children of the Albatross.

Les Chambres du cœur : The Four-Chambered Heart.

Une espionne dans la maison de l'amour : A Spy in the House of Love.

La Séduction du Minotaure : Seduction of the Minotaur.

Journal de l'amour : Journal of Love.

dont *Cahiers secrets (Henry et June) : Henry and June.*

Inceste : Incest.

Le Feu : Fire.

Comme un arc-en-ciel : Nearer the moon.

D.H. Lawrence, une étude non professionnelle : D.H. Lawrence, An Unprofessional Study.

Le Roman de l'avenir : The Novel of the Future.

Ce que je voulais vous dire : A Woman speaks.

Un hiver d'artifice : Winter of Artifice.

Vénus Érotica : Delta of Venus.

SOMMAIRE

Liste des abréviations	p. 7
Sommaire	p. 9
Introduction générale	p. 12

Partie 1 : *HOUSE OF INCEST*, « A LABORATORY OF THE SOUL » : INFLUENCES DE RIMBAUD, DES SURRÉALISTES ET DE LA PSYCHANALYSE

Chapitre 1 : « Trouver une langue » : de Rimbaud à Anaïs Nin	p. 39
Chapitre 2 : Écrire l'inconscient comme les surréalistes	p. 89
Chapitre 3 : L'artiste entre rêve et réalité : l'influence de la psychanalyse	p. 117

Partie 2 : LA TENTATION ROMANESQUE : SUR LES PAS DE D.H. LAWRENCE, MARCEL PROUST ET DJUNA BARNES

Chapitre 1 : L'écriture du corps : l'influence majeure de Lawrence	p. 159
Chapitre 2 : Fragmentation et unité dans la chronologie et la narration : entre Marcel Proust et Djuna Barnes	p. 209
Chapitre 3 : La recherche de soi inspiratrice ou monstrueuse : sur les pas de Marcel Proust	p. 247

Partie 3 : LE JOURNAL COMME ŒUVRE D'ART : LITTÉRATURE INTIME ET FICTION DE SOI

Chapitre 1 : Un journal à la frontière de l'autobiographie et du roman	p. 293
Chapitre 2 : Le journal est œuvre d'art	p. 335
Chapitre 3 : La création du mythe	p. 365
Conclusion générale	p. 404
Bibliographie	p. 413
Index	p. 433
Table des Matières	p. 445

INTRODUCTION

Anaïs Nin a connu un véritable succès éditorial grâce à la publication de son journal intime dans les années 1970. Pourtant, en France, elle reste méconnue et peu étudiée. Alors qu'aux États-Unis elle est considérée (à tort ou à raison) comme une icône du féminisme, la critique française a tôt fait d'oublier son œuvre. Plus connue pour sa relation avec l'écrivain Henry Miller ou pour ses nouvelles érotiques (pourtant publiées tardivement et presque à contre-cœur), Anaïs Nin a rarement été considérée comme un écrivain influent de son temps. Pourtant, son *Journal* est le fruit d'un long travail et l'aboutissement d'une recherche artistique qui l'a menée de la poésie surréaliste aux romans psychologiques. Victime de son image publique, entachée par la publication des sulfureux volumes non expurgés du *Journal*, elle n'a pas toujours été prise au sérieux. Il est peut-être temps, aujourd'hui, de revenir à des considérations plus purement littéraires et de se pencher de nouveau sur ses œuvres. Car son parcours bibliographique, dans ses aspérités, offre de nombreuses pistes d'étude.

Le journal d'Anaïs Nin commence à Barcelone, en Espagne, en 1914. La petite fille, âgée de 11 ans, regarde une dernière fois le pays natal de son père avant d'embarquer pour New York, à bord du *Montserrat*, le 26 juillet, avec sa mère et ses deux frères. Elle ne reverra plus l'Europe pendant dix ans. Dès les premières lignes, le journal est un lien qui la rattache à l'Espagne et à son père. Né d'une rupture, il est aussi le symbole d'une continuité. C'est par l'écrit qu'elle choisit de garder les traces de son enfance. Car la petite fille est déterminée : elle sera écrivain ! Les romans qu'elle lit avec avidité à la bibliothèque publique, les récits qu'elle couche sur papier ne sont que les prémices d'une vocation artistique qui ne prendra véritablement forme qu'en 1932. Anaïs Nin est alors revenue à Paris, la ville qui l'a vue naître. Lorsqu'elle y emménage avec son mari, en 1924, elle est d'abord déçue. La cité n'est pas comme elle l'avait imaginée et fantasmée. Paris est vieille, Paris est sensuelle, Paris est aux antipodes des villes aseptisées américaines. Mais la jeune femme est avide de découvertes et c'est par le biais de l'art qu'elle s'adapte au vieux continent.

En 1930, D.H. Lawrence se meurt à Vence, dans le Sud de la France. Anaïs Nin le sait agonisant mais elle n'ose lui envoyer sa lettre d'admiratrice. Il est pourtant un de ceux qui l'initie à la littérature moderne. Peut-être pour compenser cette correspondance avortée, elle se lance dans la rédaction d'une étude consacrée à l'auteur anglais. Deux ans plus tard, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study* est édité et marque les débuts d'une carrière littéraire riche en expériences. Elle se passionne ensuite pour les innovations surréalistes qui inspirent

son premier roman *House of incest* publié artisanalement en 1936. En parallèle, elle teste d'autres formes d'écriture plus classiques, fortement influencées par sa récente découverte de la psychanalyse, comme en témoigne « La Voix » où s'entremêlent les récits des patients d'un analyste. Avec le conflit mondial, Anaïs Nin quitte précipitamment la France en 1939. Déracinée une fois de plus, elle peine à trouver sa place dans le paysage littéraire américain. C'est à compte d'auteur qu'elle publie le recueil *Under a Glass Bell* (1944). Elle y raconte les bribes de sa vie parisienne en une suite de courtes histoires poétiques. Le public américain ne s'y attarde pas et le livre ne connaît qu'un très maigre succès dans le milieu artistique new-yorkais. Amère mais non découragée, l'écrivain se lance alors dans la rédaction d'un roman fleuve qu'elle réussit à faire publier de manière chaotique en plusieurs tomes, finalement regroupés, en 1959, sous le titre *Cities of the Interior*. Sa renommée grandit peu à peu mais elle reste un auteur marginal des standards de la littérature américaine. Son dernier roman, *Collages* (1964), défie, une fois de plus, les lois du genre et s'écarte définitivement de tout réalisme et toute linéarité. À l'instar de la technique graphique du collage, elle juxtapose des anecdotes dont l'ensemble donne un tableau disparate de la vie humaine.

En 1966, âgée alors de soixante-trois ans, elle voit se réaliser son projet littéraire de toujours : la publication de son journal intime, qui se fera en plusieurs tomes. Le public est au rendez-vous. La diariste choisit de ne pas respecter l'ordre chronologique de ses carnets en commençant par les années « parisiennes ». Les journaux de jeunesse viendront ultérieurement. Choix judicieux car les lecteurs se passionnent véritablement pour cette fenêtre ouverte sur un monde désormais révolu : celui d'une capitale européenne avant la guerre. Anaïs Nin y décrit ses recherches d'artiste et ses rencontres avec Henry Miller (que le public est en train de re-découvrir), Otto Rank, Antonin Artaud ou André Breton. Dans une Amérique en pleine mutation (nous sommes à la veille d'une révolution sociale), le monde décrit dans les pages du *Journal* sonne comme un retour aux sources. L'ouvrage est aussi considéré par les féministes comme le récit d'un combat de femme pour son indépendance artistique. Jusqu'à la fin de sa vie en 1977, Anaïs Nin construit et alimente le mythe. Si les versions posthumes et non censurées du *Journal* ont écorché l'image de l'écrivain, il n'en reste pas moins son œuvre majeure.

État de la critique : tour d'horizon.

Considérée comme un auteur français aux États-Unis (et un auteur américain en France !), Anaïs Nin est pourtant assez peu connue dans son pays natal. Hormis quelques articles et biographies, la rareté des études est notable. En langue anglaise, par contre, il y a plus de matière. Traçant un tableau assez exhaustif de la critique, Philip K. Jason remarque la multitude d'articles mais note qu'il existe peu de monographies. Seuls quelques uns s'y sont attelés comme Oliver Evans, Benjamin Franklin et Duane Schneider, Evelyn Hinz, Sharon Spencer ou Nancy Scholar. Ces ouvrages sont représentatifs des différentes attitudes tenues vis à vis de Nin. Il y a d'abord les admirateurs qui s'auto-proclament « daughters and sons of Anaïs »¹. Souvent proches de l'auteur, leurs études sont révélatrices d'une volonté de défendre l'œuvre contre les attaques fréquentes des journalistes et des chroniqueurs contemporains. Placer *Les Cités intérieures* dans une démarche artistique, c'est prendre la contre-partie des articles majoritairement péjoratifs qui ont fleuri au moment de la publication des romans. Il y a, pour ces essayistes de la première heure, une dimension presque militante à défendre Anaïs Nin. Il y a aussi, pour la plupart, une dimension féministe. Sharon Spencer est une des premières, par exemple, à représenter tout ce pan (majoritaire) de la critique ninienne. Dans les ouvrages collectifs plus récents (*Anaïs Nin's Narratives* dirigé par Anne T. Salvatore ou *Anaïs Nin, Fictionality and Femininity, Playing a Thousand Roles* par Helen Tookey), une grande partie des articles est encore tributaire d'une vision féministe de l'œuvre. L'autre versant de la critique s'attache principalement à en faire une lecture psychanalytique. C'est le cas de Suzette Henke (avec un essai tel que « Psychoanalysing Sabina : Anaïs Nin's *A Spy in the House of Love* as Freudian Fable »²) ou Diane Richard-Allerdyce qui propose une vision plus lacanienne dans « Transference, Mourning, and Narrative Recovery in *House of Incest* »³. Pendant longtemps, la critique s'est enfermée dans cette vision bi-dimensionnelle, soit féministe, soit psychanalytique, au point d'en oublier l'aspect littéraire. Evelyn J. Hinz, dans un effort de démarcation, annonce *a contrario* qu'elle veut donner à son étude « as

1 Sharon SPENCER, *Collage of Dreams*, Swallow Press, 1977, page de dédicace.

2 Anne T. SALVATORE (sous direction de), *Anaïs Nin's Narrative*, University Press of Florida, 2001, pp. 61-78.

« Psychanalyser Sabina : Une Espionne dans la maison de l'amour d'Anaïs Nin vue comme une fable freudienne » (nous traduisons).

3 *Ibid.*, pp. 82-112.

« Transfert, deuil et guérison narrative dans *La Maison de l'inceste* » (nous traduisons).

strictly as possible, a literary point of view »¹.

Parmi les spécialistes d'Anaïs Nin se trouvent, à l'opposée des fidèles admiratrices comme Hinz et Spencer, ses détracteurs – ceux qui remettent violemment en cause l'art ou l'artiste. Nancy Scholar est sûrement la plus acerbe. « At least with Scholar I had found a "bad guy" whose Nin-bashing far exceeded my own. Next to hers, my reservations seemed (and are) quite tame »², écrit Philip K. Jason. Cette partie de la critique est aussi une des premières à traiter le *Journal* avec réserve, entrevoyant très tôt les remaniements du texte et questionnant ainsi la fidélité de l'écrit à la réalité. En 1979, Franklin et Schneider étudiaient déjà les problèmes d'édition et de genre soulevés par le *Journal*. Mais c'est après la parution des versions non expurgées que naissent les discours les plus virulemment péjoratifs. Surprise de découvrir tant de différences entre les deux versions, la critique ne manque pas de relever les incohérences, le travail de réécriture et interroge sans cesse la valeur de l'œuvre au vue de son manque de véracité. Nancy Scholar est la porte-parole de cette déception "humaine" qui a aussi accompagné la découverte des journaux non censurés. Anaïs Nin était alors un personnage public, reconnue par toute une génération de femmes qui voyait en elle le symbole d'une libération sociale et artistique. À la lecture des nouveaux journaux, le mythe qui l'entoure est ébranlé et toutes celles qui s'identifiaient à la diariste se retrouvent lésées, trompées, déçues.

Depuis les années 1970, la critique ninienne est donc fortement divisée entre défenseurs et détracteurs. Le lien, parfois personnel, qui unissait les critiques à l'auteur, a déterminé les attitudes : soit admirateurs de la première heure soit lecteurs désabusés. Philip K. Jason arrête son tour d'horizon de la critique à la parution de *Henry and June* et *Incest*, deux volumes non expurgés du journal, prévoyant de « new glimpses of the woman and her art » et regrettant d'avance l'intérêt porté quasiment exclusivement à l'écriture diaristique : « These revelations will no doubt continue to draw attention away from Nin's achievement as a fiction writer and accelerate the tendency to view her, though her writings, as a case study »³.

1 Evelyn J. HINZ, *The Mirror and the Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1973, p. 2.

« autant que possible, un point de vue littéraire » (nous traduisons).

2 Philip K. JASON, *Adventures in the Nin Trade*, <http://philjason.wordpress.com/2008/11/18/adventures-in-the-nin-trade/>.

« Enfin, avec Scholar, j'avais trouvé un "mauvais garçon" dont les attaques contre Nin allaient bien plus loin que les miennes. Comparées aux siennes, mes réserves paraissaient (et paraissent) bien inoffensives. ».

3 *Id.*, *Anaïs Nin and Her Critics*, Camdem House, 1993, p. 94.

« de nouveaux aperçus concernant la femme et son art » / « Ces révélations vont, sans doute, continuer à attirer

Prendre en compte cette histoire de la critique permet de mieux cerner ce qu'une étude sur Anaïs Nin peut, aujourd'hui, apporter. Certains thèmes et certaines approches sont directement hérités de la critique américaine des années 70 à 90. Ainsi, la question féminine et les apports de la psychanalyse ne peuvent être complètement évincés car ils font partie intégrante de l'œuvre. Mais la récurrence de ces analyses a tellement exploité le sujet, qu'il serait redondant de diriger, une fois encore, l'étude dans ce sens. Nous nous proposons donc d'adopter, pour paraphraser Evelyn J. Hinz, un "point de vue plus strictement littéraire". À ce titre, il est important de mettre en lumière deux points qui ont déterminé la progression de notre travail.

Dans un premier temps, nous souhaitons nous placer dans une perspective "génétique". Il nous paraissait essentiel de prendre l'œuvre dans son ensemble. Dans la lignée de Franklin et Schneider, nous considérons le *Journal* (1966) comme un aboutissement qui trouve son origine dans les œuvres de jeunesse. *House of Incest* (1936) sera notre point de départ car il s'agit de la première œuvre littéraire publiée (par opposition aux publications critiques). Pour de nombreux analystes déjà, c'est un texte clé où se trouvent développés les thèmes majeurs de l'écriture d'Anaïs Nin. S'y dessinent les contours de ses préoccupations artistiques. Perçu sous l'angle de l'écriture intime, le texte révèle peut-être encore plus son rôle introductif. La référence surréaliste et celle à Rimbaud (généralement moins étudiée) mettent en place un réseau de problématiques que les œuvres suivantes tentent de résorber. D'où notre intérêt pour les romans des années 1950, contrairement à ce que prédisait Philip K. Jason, car ils nous paraissent indispensables à la compréhension des journaux. Très tôt, certaines études se sont intéressées à la question de l'édition du journal et de son inadéquation au genre diaristique. D'autres se sont penchées sur l'influence du journal sur les fictions. Mais rares ont été les recherches menant des romans au journal. Pourtant, l'écriture des *Cités intérieures* a déterminé le travail d'édition et les visées esthétiques du journal publié. Enfin, nous prendrons en compte un élément que les commentaires les plus anciens n'ont pu utiliser : les journaux dans leur version non expurgée. L'éloignement dans le temps nous permet de garder une certaine distance que n'ont pas eue les chercheurs proches de l'auteur. De nos jours, l'accès à toutes les facettes de l'œuvre d'Anaïs Nin est possible. C'est avec la bibliographie entière que nous pouvons nous lancer dans la recherche. Les disparités d'une version à l'autre ne sont plus l'attention loin des réussites de Nin en tant qu'écrivain de fiction et accélérer la tendance à la voir, à travers ses écrits, comme un cas d'étude. » (nous traduisons).

considérées comme des trahisons mais regardées comme des éléments indispensables à la compréhension de l'œuvre et révélatrice d'une conception singulière de l'écriture de l'intime.

Dans un deuxième temps, le point de vue comparatiste nous a paru assez innovant. Non qu'aucune analyse n'ait été menée sur les influences littéraires de l'auteur. De nombreux articles traitent du rôle primordial de D.H. Lawrence, certains évoquent Marcel Proust ou le surréalisme. Cependant, il n'existe pas d'étude comparative de large envergure. Anaïs Nin se considérait pourtant comme « an international writer »¹ et justifiait, par cette simple déclaration, le regard pluriculturel que nous choisissons de porter sur son art. Dès les années 1930, la jeune artiste se forge une solide culture littéraire qui forme son arrière-plan artistique. Dans leur disparité et leur similarité, les auteurs auxquels elle s'intéresse lui permettent d'aiguiser ou de tester ses armes d'écrivain. Le plus dur a été de choisir, parmi eux, lesquels ont été les plus représentatifs et les plus impliqués dans l'évolution de l'écriture intime.

Une étude comparatiste

Depuis toujours, Anaïs Nin refuse les dogmes, les clichés et les idées reçues qui enferment l'être, l'art ou l'artiste dans des carcans stériles. Souvent méfiante à l'égard de la critique, peu d'essais sur son œuvre trouvent grâce à ses yeux. Peut-être fatiguée de voir ses livres incompris et parfois véritablement malmenés, elle décide de publier elle-même des essais dans lesquels elle explique sa démarche artistique. Un livre tel que *The Novel of the Future* (1968) est intéressant pour celui qui veut étudier son œuvre mais il ne révolutionne pas le domaine de l'art. À la fois plaidoyer et prise de note, il s'extirpe difficilement de la compilation d'impressions et de remarques visant à donner une légitimité littéraire à son auteur. Néanmoins, malgré ses lacunes méthodiques, *Le Roman de l'avenir* nous interpelle par la multiplicité des références. Anaïs Nin fait appel à un large corpus d'écrivains et d'artistes qui la place dans une histoire artistique. De plus, sa volonté de mélanger les cultures est manifeste. Les œuvres françaises, américaines et anglaises ont la primauté mais elle n'hésite

1 Wendy M. DUBOW, *Conversations with Anaïs Nin*, University Press of Mississippi, 1994, p. 15.
« un auteur international » (nous traduisons).

pas à en convoquer d'autres pour illustrer ses propos. On retrouve ainsi Kafka et Dostoïevski, Joan Miró et Federico Fellini, etc.

Le choix de notre corpus s'est donc effectué au regard de ce simple constat : Anaïs Nin, dans son discours, cherche constamment à se rattacher à une histoire littéraire internationale. Tracer un vaste cadre temporel, allant de Rimbaud (1854-1891) à Djuna Barnes (1892-1982), permettait de mettre en avant une filiation chronologique. Anaïs Nin se réclame d'un héritage qui remonte au XIX^{ème} siècle et se prolonge jusque dans les avant-gardes contemporaines. Chacun des auteurs annonce pourtant une rupture dans l'histoire littéraire. Rimbaud, Lawrence, Proust, les surréalistes ou Barnes, ont tous bouleversé les codes des genres auxquels ils se consacraient (prose ou poésie). C'est à une lignée de rebelles qu'Anaïs Nin s'identifie.

D'autre part, la diversité d'origine et de langue des écrivains du corpus répond à un désir d'élargissement des frontières littéraires. À la croisée des cultures et des pays, Anaïs Nin est peut-être une de ces auteurs qui se prête le plus naturellement à l'étude comparatiste. Son enfance est marquée par le sceau de la pluriculture. Née d'un père espagnol et d'une mère cubaine d'origine danoise, la petite fille voyage dès sa plus tendre enfance à travers l'Europe. Au gré de la carrière de pianiste du père, la petite famille s'installe tour à tour en France, en Belgique, en Allemagne ou en Espagne. Dès l'adolescence, elle parle ainsi trois langues : l'espagnol, l'anglais et le français. Ces lectures sont aussi cosmopolites. D'abord avide de littérature américaine, elle se tourne bientôt vers les romans modernes européens puis s'intéresse aux avant-gardes parisiennes qui caractérisent la Belle Époque. Elle se meut dans un véritable melting-pot culturel : en même temps que Lawrence, elle re-lit Marcel Proust ; elle approche les surréalistes par le biais d'une revue anglophone ; et son contact avec la littérature américaine se fait par l'intermédiaire d'une expatriée à Paris, Djuna Barnes.

Dès son arrivée en France, c'est un torrent d'œuvres d'art qui la fascine, la laisse perplexe ou la révolte. Cette période (de 1924 à 1939) a servi de base au choix de notre corpus. D'une part, parce que la diversité des références explique le mieux la polymorphie de ses œuvres. D'autre part, car cette période correspond aux débuts de sa carrière littéraire : « Then I went back in France, when I was twenty, and my literary formation, or the most important years of my writing, took place in France (...) »¹, explique-t-elle dans une interview

1 *Ibid.*, p. 3.

« Ensuite, je suis revenue en France quand j'avais vingt ans, et ma formation littéraire, ou les années les plus

en 1965. Pour déterminer précisément les auteurs du corpus, nous nous sommes ensuite appuyées sur le constat de pérennité de certaines références. Cités abondamment dans le *Journal* des années parisiennes, plusieurs écrivains sont évoqués avec constance tout au long de sa vie. Ainsi Lawrence, Proust, Rimbaud et les surréalistes, ainsi que Djuna Barnes sont omniprésents dans *Le Roman de l'avenir* qui a pourtant été publié assez tardivement. À titre d'exemple, Marcel Proust y est cité seize fois. Alors que sa première lecture du romancier français l'avait assommée, Anaïs Nin reviendra sur ses propos et lui consacra de nombreuses pages. Les extraits de ses derniers carnets intimes, publiés à la fin du septième tome du *Journal*, témoignent de son admiration infaillible : « I never understood why Proust was the only author I read each year whose writing left me desolate whenever I came to the end »¹. Tels des repères inébranlables, chaque auteur joue un rôle déterminant dans la maturation artistique d'Anaïs Nin. La relation étroite qu'ils entretiennent tous avec l'écriture de soi influence sa perception de l'art. La plupart de leurs récits naissent de leurs propres expériences, à l'image de *Nightwood* de Djuna Barnes qui évoque son histoire amoureuse mouvementée avec Thelma Wood. La double signification du titre, qui pourrait aussi bien être traduit par « le bois de la nuit » que « la nuit de Wood », illustre à elle seule l'ambiguïté entretenue entre art et réalité. Que ce soit par le biais de la poésie, du roman ou du roman poétique, les auteurs qu'Anaïs Nin prend en exemple explorent les formes littéraires jusqu'aux limites de l'autobiographie. Chacun d'eux apporte une dimension, une possibilité nouvelle et influence, touche par touche, son écriture.

Lorsqu'elle arrive à Paris, Anaïs Nin est d'abord déstabilisée par les différences avec la culture américaine. La sensualité de la vie parisienne la dérange. Habitée aux grandes dimensions des mégapoles modernes, elle est surprise par la petitesse des villes européennes et par l'intimité qui s'en dégage. Peu à peu, pourtant, la jeune femme s'y laisse prendre et s'intéresse à la culture française. Le foisonnement des innovations artistiques, des expériences

importantes pour mon écriture, se sont passées en France (...) » (nous traduisons).

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1980, VII, p. 337.

« Je n'ai jamais compris pourquoi Proust était le seul écrivain que je relisais chaque année et qui me laissait désemparée que j'en avais terminé la lecture. » (*Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Stock, 1982, VII, p. 436).

littéraires, picturales ou cinématographiques, la happe dans un tourbillon de découvertes dont elle ne sortira pas indemne. Paris est alors une des capitales culturelles d'Europe où se sont noués et se nouent encore tous les grands courants de l'art. Parmi eux, le surréalisme tient une place de choix. Anaïs Nin ne tarde pas à s'y intéresser. C'est grâce à la revue anglo-saxonne, *transition*, qu'elle découvre à la fois le surréalisme et son prédécesseur, Arthur Rimbaud.

Jeune poète à la carrière aussi géniale que fulgurante, Rimbaud est longtemps resté méconnu. Les surréalistes, et les *Manifestes* d'André Breton notamment, contribuent à lui redonner une juste place au sein de l'histoire littéraire française. Rimbaud devient la figure emblématique d'une jeunesse rebelle et talentueuse, torturée et à jamais énigmatique. Lorsqu'il débarque de sa campagne natale à Paris, en 1871, il est alors âgé de dix-sept ans mais déjà plein de verve et de poésie. Les lettres dites « du voyant » sont envoyées cette même année, lors d'un court retour forcé au sein du foyer familial. Il y décrit sa vision de l'art poétique et du rôle du poète. Mais son talent est contesté. À Paris, seuls quelques rares artistes, comme Paul Verlaine, le soutiennent sans retenue. Les autres le regardent d'un œil méfiant, pointant du doigt son associabilité et ses comportements violents. Rimbaud rentre à Charleville, repart presque aussitôt. Il fuit avec Verlaine à Bruxelles et à Londres. Le chaos de leur relation finit en désastre. Blessé, le jeune poète rentre chez lui et achève, en 1873, ce qui deviendra le seul recueil publié de son vivant, *Une saison en enfer*. Seulement quelques années plus tard, Rimbaud quitte définitivement l'Europe et la poésie. L'arrêt brutal de sa vocation littéraire alimente encore aujourd'hui toutes les mythologies. Et ce ne sont pas les quelques photos retrouvées par hasard qui résoudront le mystère d'un abandon aussi complet et sans appel de l'écriture. Lorsqu'Anaïs Nin découvre Rimbaud, toutes les énigmes de sa biographie n'ont pas été élucidées. Nous sommes en 1931. Elle lit l'étude de Jacques Rivière¹ et semble fascinée par cette présentation de l'œuvre rimbaldienne.

Le poète représente d'abord la rébellion : contre les rigidités sociales, l'éducation bourgeoise ou la religion. Tout est à jeter, à bousculer, à piétiner. Et la forme classique de la poésie, empesée dans un carcan de rimes et de rigueur métrique, est la première et pire des contraintes pour le poète avide de liberté. Comme lui, Anaïs Nin, alors jeune artiste en devenir, cherche à s'émanciper d'une culture bourgeoise et religieuse contraignante. La mère, pour Rimbaud comme pour Nin, représente l'ordre établi et, de son œil réprobateur, exerce la

¹ Jacques RIVIÈRE, *Rimbaud*, Édition Kra, 1930.

coercition. À l'opposé, le père absent alimente le fantasme de liberté. Celui de Rimbaud était voyageur. Celui de Nin, un grand musicien. Ils ouvrent la voie vers de nouvelles régions inexplorées. La première œuvre publiée (et l'unique, pour Rimbaud) naît de cette quête. Affranchissements de la forme, *Une saison en enfer* et *La Maison de l'inceste* se débarrassent violemment des chaînes du réalisme. La forme poétique devient le lieu d'expression d'une individualité, d'une singularité revendiquée. « Peu d'écrivains ont été autant que lui passionnés de se connaître, de se définir, de vouloir se transformer et devenir un autre homme par la connaissance de soi (...) »¹, résume Yves Bonnefoy. Sur les pas de Rimbaud, Anaïs Nin découvre, peut-être pour la première fois, le rapport étroit entre le créateur et son œuvre. L'écriture intime, jusqu'alors confinée dans le journal, envahit peu à peu le domaine de la création.

Mais Rimbaud appartient à un siècle déjà révolu. Entre temps, Freud a mis en lumière la présence d'un inconscient et a redéfini les méthodes de l'analyse de soi. Les surréalistes font de ces nouvelles découvertes le centre névralgique de la création. Mouvement né de la révolution Dada et dirigé par André Breton dès la parution du premier *Manifeste du surréalisme* de 1924, il passionne Anaïs Nin et répond à son désir de bousculer les formes et trouver un mode d'expression innovant et personnel. Une fois encore, ce sont les dissidents de l'art qui attirent la jeune artiste car prêts à faire table rase du passé. Contrairement à *Une saison en enfer*, la référence surréaliste est beaucoup moins repérable car plus diffuse. Anaïs Nin cite volontiers, dans son *Journal*, les artistes qu'elle découvre ou rencontre : André Breton, Dali et Buñuel, Jean Cocteau, Antonin Artaud, etc. Mais il est assez rarement question des textes. Il est probable que la revue *transition* soit, une fois encore, le principal référent d'Anaïs Nin, avec toutes les précautions que cela suppose. Car Eugene Jolas, le rédacteur en chef, reconnaît l'importance du groupe avant-gardiste mais affirme son indépendance. Il faut donc se pencher avec prudence sur la question surréaliste car il s'agit peut-être plus, pour Nin, d'un intérêt commun pour l'inconscient que d'une réelle identité esthétique.

La présence de Rimbaud et des surréalistes dans le corpus s'est imposée comme une

¹ Yves BONNEFOY, *Notre besoin de Rimbaud*, Seuil, 2009, p. 67.

évidence. Leur influence sur le premier texte publié d'Anaïs Nin a rarement été étudiée dans le détail. Ils apportent pourtant un éclairage particulier sur la thématique de l'écriture intime car ils sont à l'origine d'une démarche d'exploration de soi au sein de l'œuvre d'art. À la recherche d'un langage poétique, ils permettent à la jeune artiste de découvrir des formes nouvelles plus adaptées aux mystères de l'inconscient.

La première fois qu'Anaïs Nin lit un roman de Marcel Proust, le jugement semble sans appel : « What unfortunate spirit moved me to take Marcel Proust's *La Prisonnière* with me ? The books, two volumes, revolted, baffled and bored me (...) »¹, écrit-elle dans son journal en juillet 1924. Mais quelques années plus tard, le ton est bien différent. La lenteur du rythme proustien, qui prend le temps de s'arrêter sur le détail des sensations et des descriptions, est devenue sujet d'admiration : « I have so much sympathy for Proust (...). What intellectual energy, patience, and lucidity – the literature of half tones and quarter tones (...) »². Ce changement radical de point de vue révèle un nouveau regard sur toute la littérature. Car apprécier l'auteur français, c'est accepter de remettre en cause les codes classiques du roman. C'est entrer dans le monde intime et complexe, peint dans toute sa subtilité, d'un héros-narrateur dont la similitude avec l'auteur fait de l'œuvre un genre nouveau : « Le romancier réussit le tour de force de créer une œuvre qui est à la fois pleinement autobiographique, et tout à fait étrangère à lui-même »³, écrit Yves-Michel Ergal. Lorsque Marcel Proust commence la rédaction d'*À la recherche du temps perdu*, en 1909, il ne fait aucun doute qu'il s'inspire de sa propre vie. Le héros ressemble étrangement au jeune mondain qu'il a été, fasciné par la noblesse déclinante au milieu de laquelle il élabore lentement le livre de sa vie. Proust donne naissance à une œuvre complexe, construite avec une rigueur architecturale, où se mêlent le roman, l'essai littéraire et l'écriture de l'intime

1 Anaïs NIN, *Journal of a wife, The Early Diary of Anaïs Nin*, Peter Owens Publishers, 1984, p. 51.

« Quel malheur a voulu que j'emporte avec moi *La Prisonnière* de Marcel Proust ? Les livres – deux volumes – m'ont révoltée, déroutée, ennuyée (...) » (*Journaux de jeunesse 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 2010, p. 824).

2 *Id.*, *The Early Diary 1927-1931*, Penguin Books, 1995, p. 80.

« J'ai tant (...) d'estime pour Proust. Quelle énergie intellectuelle, quelle patience, quelle lucidité – une littérature de demi-tons, et de quarts de ton (...) » (*Ibid.*, p. 1065).

3 Yves-Michel ERGAL, *Marcel Proust*, SEM, 2010, p. 13.

comme jamais auparavant. Partant des souvenirs de l'enfance, l'histoire suit le cours mouvementé des années de formation d'un artiste en prise avec son art. La première ébauche du roman, aujourd'hui publiée sous le titre de *Jean Santeuil* (1896-1899), avait déjà de forts accents autobiographiques malgré l'utilisation d'une narration plus neutre à la troisième personne. Encore maintenant, la tentation est grande de se lancer dans un jeu de piste et de faire le lien entre la création et la vie réelle. Mais Proust avait bien mis en garde contre ce procédé dans un essai consacré à contrebalancer ce qu'il appelait la « fameuse méthode » de Sainte-Beuve. Inutile de chercher à lier « l'homme [et] l'œuvre » car le « livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »¹.

Il n'est pas certain qu'Anaïs Nin ait eu accès à ce texte critique qui est à l'origine même des romans de *La Recherche* et qui a été publié tardivement en France. Cependant, la question du rapport entre la réalité de l'écrivain et son œuvre – entre le moi réel et cet « autre moi » dont parle Proust – est au cœur de sa propre démarche artistique. L'auteur français trouve naturellement sa place dans une étude comparatiste non seulement pour son influence stylistique mais également pour les questions esthétiques qu'il soulève. Avec Proust, Anaïs Nin s'interroge sur la transposition de la réalité intime, représentée par le journal, en œuvre d'art.

Une étude comparatiste ne pourrait passer à côté de l'influence de D.H. Lawrence. Écrivain né à Eastwood dans le comté de Nottinghamshire, en 1885, il est de la génération qui voit finir le XIX^{ème} siècle et naître une nouvelle ère. Pour la jeune artiste, il représente, comme Marcel Proust, l'esprit de transition, à la fois héritier d'une tradition et conscient des changements qui s'annoncent. Mais il est, lui aussi, l'image de l'artiste en rébellion. En réaction face aux évolutions de son époque, il dénonce, critique, offense et bouscule. Au fil des œuvres, sa colère contre la société contemporaine ne se dément pas, lui portant préjudice parfois, imprégnant surtout toute sa philosophie. Les romans servent de relais à sa pensée. Avec *Sons and Lovers* (1913), son roman le plus autobiographique, il évoque la dure réalité du milieu ouvrier où il a grandi. La montée de l'industrialisation, dans toute son horreur

¹ Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, p. 221.

avilissante et mécanique, parcourt sa bibliographie avec constance comme le symptôme d'une déshumanisation grandissante. Son ultime roman, *Lady Chatterley's Lover* (1928), en porte aussi les stigmates. L'héroïne s'éloigne peu à peu de son mari, pantin parfait d'une mascarade industrielle qui grignote le paysage anglais de ses machines à rentabilité. Connie Chatterley refuse d'adhérer au modèle social qu'on lui impose. Elle préfère les joies pures et tendres que lui offre "l'homme des bois", le garde forestier dont elle est tombée amoureuse. Ce dernier livre reflète les utopies et les espoirs de l'auteur lui-même. Loin de l'Angleterre – un pays qui a voulu, pendant la guerre, le soumettre à un patriotisme de rigueur alors qu'il clamait son pacifisme avec force – Lawrence s'exile jusqu'à sa mort. Il cherche, aux quatre coins du monde, le même retour à la nature que son héroïne, la même liberté. Dans ses errances, la rancœur qu'il a pour l'Angleterre reste intacte. Et l'Angleterre le lui rend bien. Avant son départ il était surveillé et soupçonné ; en tant qu'artiste il est décrié, critiqué et censuré. Il faudra de longues années avant que la valeur de ses œuvres ne soit reconnue et que l'intimité dévoilée de ses personnages ne soit plus associée à de la pornographie. Car c'est bien par là que l'œuvre de Lawrence choque le plus et se trouve mise au ban. La sensualité qui s'en dégage – quand il raconte sans détour les relations amoureuses des Brangwen (*The Rainbow*, 1915, *Women in Love*, 1921), l'attraction physique et la fascination (*Kangaroo*, 1923, *The Plumed Serpent*, 1926) – emmène le lecteur dans les couches les plus intimes de l'être humain.

Lorsque D.H. Lawrence meurt en 1930, Anaïs Nin est à Paris. Quelques mois auparavant, elle écrivait avec enthousiasme dans son journal : « (...) he has an occult power over human life and sees deeper than almost anyone I know. He never comes off the plane – lives permanently, naturally, and thoroughly *within* (...) »¹. À peine quelques semaines plus tard, la jeune femme se lance dans la rédaction d'un essai qui sera publié en 1932. Ainsi commence sa carrière. Par ce premier opus, elle se crée une généalogie littéraire. À travers Lawrence, c'est sa propre esthétique qu'elle cherche à définir.

1 Anaïs NIN, *The Early Diary 1927-1931*, op. cit., p. 267.

« (...) il a un pouvoir mystérieux sur la vie humaine et voit plus profond que tout ce que je peux connaître. Et il ne descend jamais de l'avion – il vit en permanence, naturellement et complètement à l'intérieur (...). » (*Journaux de jeunesse 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 1211).

Marcel Proust et D.H. Lawrence, à la croisée des générations, assurent la transition entre les siècles et se positionnent à la fois dans la continuité et la rupture. Pour les chercheurs Bradbury et McFarlane, ils font partie de ce grand mouvement littéraire international que l'on désigne maintenant sous le nom de « modernité ». Ils bouleversent tous deux le genre romanesque en privilégiant le ressenti de leurs personnages au profit de l'action. Pour Anaïs Nin, ils sont des « gods of the deep »¹. Et si, dans cette expression, elle inclut également Dostoïevski, il faut bien avouer que Proust et Lawrence sont autrement plus influents. C'est avec une constance sans faille qu'elle leur voue une véritable admiration tout au long de sa vie. Elle les cite et les nomme volontiers jusque dans ses dernières interviews et ses ultimes journaux intimes.

De manière significative, de nombreux critiques ont étudié l'ascendant de ces deux auteurs sur Anaïs Nin. Marcel Proust a peut-être été moins traité que D.H. Lawrence. Le peu d'essais français ou francophones explique cette disproportion. Cependant, il a rarement été question de l'interaction des deux écrivains sur l'œuvre d'Anaïs Nin. Pourtant, c'est en exploitant leurs divergences ou leur similarité qu'elle explore la singularité du genre romanesque. Ces expérimentations lui permettent de plonger, elle aussi, dans les profondeurs (« the deep ») de l'être humain et de tisser des liens inextricables entre fiction et littérature de l'intime.

Djuna Barnes est la seule femme du corpus et une des rares qui compose l'arrière-plan culturel d'Anaïs Nin. Il est assez paradoxal que cette dernière, une écrivain encensée par le mouvement féministe dans les années 70-80, se soit aussi peu attachée à mettre en avant la littérature féminine. Quelques noms passent parfois fugitivement dans les pages du *Journal* ou dans ses interviews. On peut y croiser Georges Sand, Virginia Woolf, Rebecca West ou Gertrude Stein. Mais force est de constater que ces artistes ne déclenchent pas le même enthousiasme que leurs collègues masculins. « Georges Sand really materialized for me the concept, the real concern of the woman who starts to create and thinks that when she creates

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1969, III, p. 256.
« dieux de la profondeur » (nous traduisons).

she is assuming a masculine role »¹, explique-t-elle. Vers la fin de sa carrière, elle fera de notables exceptions en défendant et présentant sans cesse les œuvres atypiques de Maude Hutchins et Marguerite Young. Cependant, la seule auteur qu'Anaïs Nin défend depuis les années 1930 est Djuna Barnes.

Sans conteste, Djuna Barnes se place dans la lignée des artistes marginaux auxquels Anaïs Nin aime à s'affilier. Née en 1892 à Cornwall-on-Hudson, dans l'État de New-York, Djuna Barnes grandit dans un contexte familial compliqué dont elle tentera d'exorciser les traumatismes dans nombre de ses œuvres. Dans *Ryder* (1928), notamment, elle raconte le comportement machiste de son père qui n'hésite pas à faire vivre sa femme, sa maîtresse et leurs enfants sous le même toit. Avec un humour grinçant, tournant parfois au grotesque, elle dépeint son enfance en cinquante chapitres, illustrés par moment de gravures dans un style souvent comparé à celui d'Aubrey Beardsley. Le dessin est une composante importante des œuvres de Djuna Barnes. Au début de sa carrière de journaliste, à Greenwich Village, ses articles sont accompagnés de ses propres illustrations. De même, son premier recueil de poèmes, *The Book of Repulsive Women* (1915), est composé de huit poèmes et de cinq dessins. En 1924, elle décide de rejoindre les auteurs américains qui se sont expatriés à Paris. Elle y rencontre notamment James Joyce dont le fameux *Ulysses* (1922) a paru grâce à l'éditrice Sylvia Beach installée dans la capitale française. Là, elle publie *Ladies Almanack* (1928) qui, comme le livre précédent, est constitué d'une série de portraits de femmes. L'ouvrage satirise le milieu lesbien qu'elle fréquente. C'est à cette même époque qu'elle rencontre Thelma Wood, l'énigmatique amante qui lui inspire le personnage de Robin Vote dans le roman *Nightwood* (1936). Après leur séparation, Djuna Barnes erre d'un continent à l'autre avant de s'installer définitivement aux États-Unis en 1939. Si la première partie de sa vie a été mouvementée, la deuxième l'est beaucoup moins. Installée dans le quartier new-yorkais de Patchin Place, elle ne quitte plus son petit appartement jusqu'à sa mort en 1982. Rongée par l'alcool et les problèmes de santé, l'écrivain se coupe littéralement du monde. Et malgré la petite notoriété que lui ont apportée ses livres, elle fuit le monde littéraire et artistique. En 1958, elle écrit un dernier texte, la pièce *The Antiphon*, dans laquelle elle

1 *Id.*, *A Woman speaks*, Penguin Book, 1992, p. 85.

« Pour moi, George Sand représentait l'image même de la femme qui désire créer mais qui pense en même temps que la création est un domaine réservé à l'homme » (*Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Stock, 1980, p. 132).

règle une dernière fois ses comptes avec son passé et le viol organisé par son propre père, déjà évoqué dans *Ryder*.

Enfermée à Patchin Place, elle ne se consacre quasiment plus à l'écriture à l'exception de quelques poèmes regroupés en 1982 dans le recueil *Creatures in an Alphabet*. Auto-exilée en pleine mégapole, Djuna Barnes devient cette « madam vitriol »¹ que décrivent les biographes. Elle a d'ailleurs des propos acerbes concernant l'une de ses incontestables admiratrices, Anaïs Nin : « Anaïs, à ses yeux, était le type même de la petite fille perdue et n'écrivait que des mièvreries »², résume Andrew Field. Mais qu'importe. L'américaine reste une référence de choix pour Anaïs Nin qui n'hésite pas à l'utiliser comme modèle pour le personnage de Judith Sands dans *Collages* – une artiste aigrie recluse à Patchin Place mais qui finit par ouvrir sa porte et donner ses manuscrits inédits à l'héroïne du roman. L'étendue des connaissances de Nin concernant l'œuvre complète de Djuna Barnes est difficile à cerner. Dans la mesure où elle se réfère quasiment exclusivement à *Nightwood*, nous nous attarderons principalement sur ce roman. Djuna Barnes y décrit les errances de Robin sans pourtant jamais faire d'elle son héroïne et ne la suit qu'indirectement, à travers les récits des autres protagonistes qui la rencontrent. L'histoire se focalise un instant sur Nora Flood, trompée et abandonnée, qui cherche vainement à comprendre son amante. Robin laisse derrière elle le chaos. Seule Nora semble se sortir du récit avec dignité. Les autres personnages, dont Robin elle-même, finissent dans une sorte de déchéance qui va *crescendo*. La peinture satirique de la nature humaine, dans tous ses travers, rend l'œuvre profondément sombre et pessimiste. Pourtant, Anaïs Nin en retient la poésie et la subtilité. Parfois proche du "stream of consciousness" (courant de conscience) de Joyce, notamment lors des discours nébuleux du Dr O'Connor, Djuna Barnes donne forme et parole aux noirceurs mystérieuses de l'âme humaine. C'est aussi la relation entre Robin et Nora qui fascine Anaïs Nin car elle lui rappelle sa propre liaison tourmentée avec June Miller.

Djuna Barnes est une des rares femmes encensée par Anaïs Nin car elle propose à la fois une écriture profondément moderne, dans la pure lignée de Joyce, et profondément féminine. Dans un corpus composé majoritairement d'hommes, il nous semblait important de placer la seule femme artiste dont l'influence est aussi durable qu'eux. Cependant, il est tout à fait

1 Titre d'un chapitre de la biographie de Phillip HERRING, *Djuna, The Life and Work of Djuna Barnes*, Penguin Books, 1996.

2 Andrew FIELD, *Djuna Barnes*, Rivages, 1996, p. 254.

significatif et remarquable que son empreinte soit beaucoup plus diffuse et difficile à saisir. Nous aurons l'occasion de revenir sur le rapport ambigu qu'entretient Anaïs Nin avec l'image de la femme et, par extension, son supposé féminisme.

Autour du titre : la quête de l'écriture de l'intime

La disparité de la bibliographie d'Anaïs Nin montre que sa recherche artistique s'est déployée dans de nombreuses directions. Elle teste les formes, les styles, varie ses influences, les utilise puis les oublie, s'inspire de certaines œuvres de ses auteurs favoris, en omet d'autres. À travers ses ouvrages se dessine un véritable parcours initiatique qui trouve sa conclusion avec la parution tant espérée du *Journal*. Il est la finalité d'une quête menée dans le champ des possibles littéraires. Il est le résultat d'un tâtonnement artistique dans le labyrinthe de l'intimité. Car l'œuvre d'Anaïs Nin, pose avant tout la question de l'expression de soi. Comme la plupart des monographies la concernant, il nous a paru important de regarder l'œuvre dans son ensemble, mais plus encore d'en montrer la progression. Il s'agit, pour nous, de joindre à l'étude thématique, comme ont pu le faire Evelyn J. Hinz ou Sharon Spencer, l'étude chronologique. Les deux versants de l'analyse illustrant la quête d'un auteur pour trouver une langue et une forme.

Un regard sur sa bio-bibliographie, nous amène à considérer son évolution artistique comme une succession d'étapes franchies. Anaïs Nin s'apparente à un « héros-quêteur », dont Propp analyse la fonction dans le conte populaire, qui « décide d'agir »¹ et de passer une série d'épreuves destinées à compenser le « méfait »² originel. À l'idée de manque, Greimas, dans une reformulation des théories de Propp, substitue la notion de « désir ». Pour lui, le héros du conte et la princesse recherchée sont renommés en « Sujet » et « Objet », les personnages secondaires d'aide ou d'adversaire deviennent « l'adjuvant » et « l'opposant ». Ainsi schématisée, la dynamique du récit apparaît plus clairement : « (...) le fait d'avoir voulu comparer mes catégories syntaxiques aux inventaires de Propp (...) nous a obligé à considérer

1 Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970, p. 50.

2 *Ibid.*, p. 112.

la relation entre le sujet et l'objet (...) comme une relation plus spécialisée, comportant un investissement sémique plus lourd, de "désir", se transformant, au niveau des fonctions manifestées, en "quête"»¹. Le terme de "quête", ainsi défini, offre à notre étude une impulsion directive riche de possibilités. En faisant de sa vie le sujet de ses œuvres, Anaïs Nin nous autorise à calquer la progression de sa bio-bibliographie sur le schéma actanciel du récit. L'objet recherché est l'écriture intime. Anaïs Nin se débat entre la réalité et la fiction, qui jouent à tour de rôle l'adjuvant ou l'opposant, pour atteindre le but désiré : l'expression de soi.

« One thing is very clear – that both diary and fiction tended towards the same goal : intimacy with people, with experience, with life itself »², déclare Anaïs Nin à la fin de sa carrière. Écrire l'intime c'est plonger au cœur de l'être humain, aller « au plus profond » comme le suggère l'étymologie latine du superlatif d'*interior*, *intimus*. Véronique Montémont montre le glissement sémantique du mot qui, d'un adjectif qualifiant un type de relation (à l'exemple de l'expression « ami intime »), acquiert, au XVIII^{ème} siècle, « l'idée d'une intériorité du sujet et de sa conscience »³. L'intime se fait de plus en plus « introspecti[f] », jusqu'au XX^{ème} siècle où « le concept se déplace définitivement vers des notions liées à la perception, au ressenti, aux affects »⁴. En accord avec son évolution sémantique, la notion de l'intime s'invite d'abord dans les pratiques d'écriture avant d'entrer en littérature.

C'est au XVIII^{ème} siècle, quand l'individu commence à se définir en dehors de la masse, que l'intimisme commence à s'écrire car « l'expression personnelle réclame des droits »⁵. Françoise Simonet-Tenant rappelle, par exemple, la personnalisation du journal et de la correspondance comme des symboles de cette intimité grandissante dans l'espace scriptural. D'abord carnet de compte ou agenda du quotidien, le journal ne devient personnel que progressivement : « Croire que la lettre et le journal ont toujours véhiculé l'intimité de leurs scripteurs est une vision largement mythologique »⁶. L'arrivée de l'intimisme au sein de la

1 Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, PUF, 1986, pp. 180-181.

2 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, Ohio University Press, 1986, p. 155.

« Il est tout à fait clair que le *Journal* et mon œuvre romanesque tendaient vers le même but : intimité avec les êtres, intimité avec l'expérience, avec la vie même » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1973, p. 239).

3 Véronique MONTÉMONT, *L'intime* in *La Faute à Rousseau*, n° 51, Ambérieu-en-Bugey, juin 2009, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, PUF, 1989, p. 40.

6 Françoise SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*,

littérature se fait discrète et modérée jusqu'aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau qui lui offrent « une publicité spectaculaire en même temps que ses lettres de noblesse en littérature »¹. Mais pour Daniel Madelénat, c'est le XIX^{ème} siècle qui est véritablement l' « âge d'Or »² de l'intimisme car il se déploie plus largement et investit l'espace littéraire en thèmes et représentations modulables. Le XIX^{ème} voit s'accroître une vision personnelle et intériorisée de l'écriture :

« (...) l'artiste doit projeter dans l'œuvre une "pensée intime" et personnelle qui transgresse les formes admises et redispose avec souveraineté les éléments du donné ; cette intimité transcendante à la réalité conventionnelle – profondeur, collusion créatrice du sujet et de l'objet – rompt le pacte de coexistence entre le moi et la nature, fondement de l'esthétique intimiste, au profit d'une subjectivité impériale qui explore les Idées antérieures aux choses ou descend vers une intériorité inaccessible au regard ordinaire. »³

L'impression d'exploration spatiale (« descendre vers une intériorité ») s'accroît, au siècle suivant, avec la psychanalyse qui favorise une perception de soi en « couches d'une profondeur et d'une obscurité croissantes »⁴. Pourtant, Daniel Madelénat constate la mort de l'intimité avec l'éclosion d'une nouvelle ère. Le XX^{ème} siècle sonne le glas de l'intimisme, dit-il, car sa littérature « préfigure l'"intimisme de masse" qui se dilue de nos jours dans le corps social : pulvérisé, ironique, impudique, il récuse la mesure (...) »⁵. Le XXI^{ème} siècle semble lui donner raison et pousse le concept d' « intimisme de masse » à son paroxysme comme en témoigne la multiplication des blogs personnels sur Internet. La sphère intime se diffuse dans l'anonymat d'un vaste réseau social, offert aux regards du plus grand nombre.

Si Daniel Madelénat constate la mort de l'intimisme, comment peut-on aujourd'hui étudier une œuvre de ce point de vue ? N'est-ce pas prolonger une réflexion sur un sujet moribond ? Peut-être faut-il alors pousser l'analyse dans ses retranchements et voir l'intime dans sa relation avec le monde environnant. L'intimisme, vu dans son rapport avec l'extérieur et avec la sphère publique, préfigure la consommation de masse qui caractérise notre époque. Selon Greimas, le schéma actanciel du récit, peut aussi être interprété à d'autres niveaux. Il

Académia Bruylant, 2009, p. 28.

1 *Ibid.*, p. 21.

2 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 71.

3 *Ibid.*, pp. 137-138.

4 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 45.

5 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 71.

lui donne, par exemple, une valeur de contrat social. Le héros est alors celui qui lutte pour l'affirmation de sa liberté individuelle. Et le récit « consiste à "humaniser le monde", à lui donner une dimension individuelle et événementielle. Le monde se trouve justifié par l'homme, l'homme intégré dans le monde »¹. Dans une certaine mesure, Greimas nous donne la possibilité de voir l'œuvre d'Anaïs Nin dans son rapport avec l'extérieur.

Très tôt, la diariste avoue vouloir publier le journal personnel qu'elle tient avec ferveur depuis ses jeunes années. Peut-être « impudeur » de sa part, dirait Madelénat, sa démarche annonce, avant tout, une nécessité artistique de dépasser le cadre du privé. L'intimité ne se définit alors plus dans un espace clos, symbole du cocon familial et routinier, mais se projette sur le milieu environnant :

« Est *intimiste* celui qui aime vivre et exprimer les aspects *intimes* de l'existence sans rompre par les artifices clinquants de la représentation le calme discret et feutré, le silence d'une *intimité* où les sentiments et les pensées se répandent sur l'environnement immédiat. »²

Pour Anaïs Nin, cette projection de l'intimité sur l'extérieur va de pair avec l'évolution des supports de l'écriture. On observe le passage d'une forme close sur elle-même, représentée par le journal, à l'ouverture progressive des frontières scripturales. Malgré le désir omniprésent de publier ses carnets, jamais elle n'accepte de les donner dans leur forme brute et préfère d'abord s'essayer à l'écriture romanesque. Le journal reste le cœur palpitant de sa démarche artistique mais ne satisfait pas ses exigences esthétiques. L'intime investit alors les œuvres de fiction. Or, pour Gaston Bachelard « (...) toute matière imaginée, toute matière méditée est immédiatement l'image d'une intimité »³. En ce sens, les romans prennent le relais de l'écriture intimiste. Sans jamais rompre le lien, la jeune artiste déploie un système de thématiques d'une œuvre à l'autre, créant une cohésion entre elles comme des extensions nées d'une même matrice.

« L'esthétique intimiste, de la fin du XVIIIe siècle à l'aube du XXe siècle, pourrait alors se concevoir comme une simple alternative à un art majeur, » reprend Daniel Madelénat, « un pôle immobile, mais plus ou moins attractif,

1 Algirdas Juilen GREIMAS, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 180.

2 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 20.

3 Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948, p. 4.

de la sphère des images et des formes. Le réalisme individualiste qui travaille la littérature depuis ses origines constituerait peu à peu les strates d'un répertoire : chaque interprète y puiserait thèmes et schèmes qui conviennent à sa monophonie personnelle. »¹

À travers cette étude, nous souhaiterions mettre en relief ce qui fait la « monophonie personnelle » d'Anaïs Nin et faire émerger les grands thèmes qui font de son œuvre un ensemble homogène constitué autour d'une quête incessante menée pour l'écriture de soi. L'interaction constante entre les genres nous permet d'interroger la démarche artistique de l'écrivain : comment l'écriture diaristique influe-t-elle sur la fiction ? En quoi les romans ont-ils déterminé la forme du journal publié ? En quoi ont-ils modifié le rapport de l'écrivain à son œuvre la plus intime et censée rester secrète ? Dans quelle mesure l'intime s'offre-t-il au public ? Dans quelle mesure l'écrivain lui-même s'offre-t-il au regard extérieur ? Anaïs Nin ressemble à ces actrices de théâtre du XIX^{ème} siècle dont Sylvie Jouanny montre la position ambiguë entre le public et le privé. Elle façonne son image à grand renfort d'intimité et joue sur le secret et le dévoilement des coulisses à la scène. S'annonce alors la double question : « par qui l'intimité est-elle vue et pour qui est-elle représentée ? »². Ces interrogations dévoileront peut-être mieux la volonté intimiste d'un auteur qui a su, comme personne, brouiller la piste des genres et mêler l'art et la vie. Là où Françoise Simonet-Tenant interroge les interactions entre journal personnel et correspondance, nous nous pencherons sur le lien fiction – journal :

« Parce que la littérature consiste sans doute à laisser s'entrechoquer la vie et l'écriture sans sacrifier aucun des deux pôles, certains écrivains se sont saisis du journal (...) pour ce qu'[il est], non seulement un document brut mais aussi le point d'articulation fascinant où la vie bascule dans l'écriture. Exploitant les multiples virtualités de cette articulation, ils ont créé des formes indécidables entre fiction et diction. »³

C'est dans cette perspective d'étude que notre travail se place, en portant un regard sur l'œuvre d'Anaïs Nin en correspondance avec les auteurs qui forment son arrière-plan littéraire.

1 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 143.

2 Sylvie JOUANNY, « Le théâtre et ses coulisse » in *La Faute à Rousseau*, n° 51, Ambérieu-en-Bugey, juin 2009, p. 22.

3 Françoise SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, op. cit., p. 219.

Afin de suivre l'évolution chronologique des œuvres d'Anaïs Nin, notre étude se divisera en trois parties s'attardant successivement sur les trois genres littéraires pratiqués par l'artiste.

Il sera d'abord question du roman poétique avec *La Maison de l'inceste*, étudiée dans son rapport à *Une saison en enfer* et au surréalisme. Au fil de ces quelques pages, Anaïs Nin teste la langue et pousse l'écriture dans ses retranchements poétiques pour s'approcher au plus près de l'expérience onirique. Nous verrons de quelle manière l'être s'écrit dans l'intimité de son inconscient. Dans un entrelacs d'influences littéraires et psychanalytiques, le récit explore toutes les facettes de l'âme humaine. Nous verrons également en quoi l'apport surréaliste bouleverse le lien de l'auteur à son texte. Il introduit Anaïs Nin aux théories psychanalytiques et interroge la place de l'œuvre entre rêve et réalité.

Nous aborderons ensuite le genre romanesque à travers certaines nouvelles d'*Un hiver d'artifice* ou de *La Cloche de verre*. Le projet artistique mené avec *Les Cités intérieures* servira d'élément clé car représentatif d'une expérience de l'écriture intime qui trouvera sa conclusion au sein même du *Journal*. La place accordée à Marcel Proust, D.H. Lawrence et Djuna Barnes pose d'abord la question de l'écriture du corps. Sensualité et plaisir des sens, ils libèrent l'écriture des carcans de l'abstraction onirique. De plus, parce qu'ils bouleversent les codes romanesques, ils permettent à la jeune écrivain de tester les formes. Nous étudierons les choix esthétiques d'Anaïs Nin en accord avec sa perception de l'écriture de la vie intérieure de chacun de ses personnages. Nous aborderons enfin ce qui pose problème au sein de cette écriture romanesque qui n'a pas fait l'unanimité auprès des lecteurs et des critiques. Pourquoi les romans sont-ils considérés, de l'aveu d'Anaïs Nin elle-même, comme moins aboutis que le journal intime ?

Enfin, nous terminerons par une analyse du *Journal* publié perçu comme un aboutissement artistique. La question du genre sera d'abord posée, car Anaïs Nin brouille les pistes et se dérobe subtilement à toute définition. Entre journal, roman et autobiographie, son écriture évite la stigmatisation et propose une nouvelle vision du genre diaristique. Avec l'aide des versions non expurgées, nous pourrons observer les évolutions formelles qui ont contribué à faire du journal une œuvre d'art. Quand la fiction rencontre l'écriture intime, c'est toute la représentation de soi qui est modifiée. Notre étude finira donc sur ces interrogations : quelle image d'elle-même la diariste a-t-elle voulu donner ? Et dans quel but ?

PREMIÈRE PARTIE :

HOUSE OF INCEST,

« A LABORATORY OF THE SOUL » :

INFLUENCES DE RIMBAUD, DES

SURRÉALISTES ET DE LA

PSYCHANALYSE

Le nom de Rimbaud apparaît pour la première fois dans le journal de 1927-1931. Anaïs Nin y confie ses impressions de lecture et note avec enthousiasme :

« In Rimbaud, I have found the spaces, the air, the mouvement, the fullness I sought. I do not remember being so lightning-struck by any book as this, *Rimbaud* by Jacques Rivière. »¹

Certes, elle n'a pas encore lu Rimbaud dans le texte... mais sa découverte n'en est pas moins décisive. L'analyse de Jacques Rivière, teintée de métaphysique voire de mysticisme, influence durablement sa perception du poète français. Mais surtout, Anaïs Nin découvre la possibilité d'un art poétique délivré des carcans classiques. Pour elle, Rimbaud est celui qui légitime les délires de l'invention pure. Celui qui délie la langue des hallucinations. À ses côtés, elle plonge dans l'enfer des images et des mots. L'apprentissage douloureux de la langue poétique trouve ses racines non dans les *Illuminations* comme elle le prévoyait (« Is Rimbaud's *Illuminations* to be my universe – the insaisissable, the vertiginous ? »²) mais bien plutôt dans *Une saison en enfer*. L'artiste en devenir y décrit ses angoisses, ses colères, ses découvertes et ses déceptions. Livre d'un "cœur mis à nu"³, comme le dirait Baudelaire, *Une saison en enfer* est un portrait sans fard de l'artiste maudit. Inspirée, Anaïs Nin se met alors à écrire les premières pages de *La Maison de l'inceste* qui ne paraîtra qu'en 1936. Mais les premières ébauches du texte datent du début des années 1930. À l'entrée du 30 avril 1931, elle note :

« Yesterday when Edouardo [her cousin] left me I fell into a strange state of pure, undirected thinking and fantasy-making. I wrote fifteen little pieces like bits of prose-poems (...). »⁴

Le journal intime porte, au fil des mois, les traces des évolutions de l'œuvre. L'aboutissement

1 Anaïs NIN, *The Early Diary, 1921-1937*, op. cit., p. 422.

« En Rimbaud, j'ai trouvé l'espace, l'air, le mouvement, la plénitude que je cherchais. Je ne me souviens pas d'avoir jamais été autant électrisée par un livre que par *Rimbaud* de Jacques Rivière. » (*Journaux de jeunesse, 1914-1931*, traduction de Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit, p. 1329).

2 *Ibid.*, p. 422.

« Les *Illuminations* de Rimbaud sont-elles mon univers – l'insaisissable, le vertigineux ? » (*Ibid.*, p. 1329).

3 Charles BAUDELAIRE, *Mon Cœur mis à nu*, Arcadia, 1996.

4 Anaïs NIN, *The Early Diary, 1921-1937*, op. cit., p. 424.

« Hier, quand Edouardo [son cousin] m'a quittée, je suis tombée dans un curieux état de méditation et de rêverie créatrice. J'ai écrit quinze petits poèmes en prose (...). » (*Journaux de jeunesse, 1914-1931*, traduction de Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 1331).

est un récit dans lequel l'influence de Rimbaud transparaît nettement. Pour de nombreux critiques, *House of Incest* est une première œuvre réussie qui pose les bases de son esthétique personnelle : « There is a strong consensus that the major themes that will occupy Nin throughout her career are found in embryonic form in this lush prose poem »¹, écrit Philip K. Jason. Pourtant, le texte a rarement été étudié en comparaison avec *Une saison en enfer* auquel Anaïs Nin fait clairement référence dans son *Journal*.

Œuvre atypique dans la bibliographie d'Anaïs Nin, *La Maison de l'inceste* est le fruit d'un long et lent travail où se mêlent différents manuscrits. Malgré les nombreuses évolutions, certains thèmes reviennent avec constance et imprègnent durablement l'œuvre finale. La rencontre avec June Miller, la deuxième femme de Henry, est abordée très tôt dans le manuscrit. Fascinée par cette forte personnalité, Anaïs Nin l'admire et flirte avec elle ouvertement. June apparaît dans le texte sous les traits de Sabina, femme fatale, amante et double de la narratrice. Les retrouvailles d'Anaïs Nin et de son père marquent également l'évolution du manuscrit. Le récit de leur relation se développe finalement dans une nouvelle à part, connue aujourd'hui sous le titre « Winter of artifice » (« Un hiver d'artifice », 1939). Néanmoins, le thème de l'inceste (que l'auteur avoue avoir commis avec son père) laisse une marque indélébile au roman poétique. Comme un fil rouge, plus ou moins visible par moment, il guide les pas de la narratrice dans le dédale de son œuvre. Au fil des pages, l'inceste acquiert une dimension symbolique et devient le fait de "s'aimer soi-même dans l'autre". Jeu de miroir et de dupe, l'amour narcissique est le premier enfer décrit.

Cependant, l'œuvre ne peut se résumer à cette unique thématique. Malgré ses imperfections de première création, *La Maison* se déploie dans de nombreuses directions. Son caractère poétique et débridé permet à la jeune artiste d'explorer divers univers, de développer différents récits, de glisser d'un "cauchemar" à un autre en une symphonie complexe d'expériences humaines. Les personnages se succèdent autour de la narratrice qui leur laisse parfois la parole avant de reprendre la plume et la voix et continuer son propre cheminement. Le texte s'ouvre sur ses souvenirs lointains, intra-utérins, gorgés d'eau, de plénitude, de sons incertains et de formes mouvantes. Puis, à la naissance, elle est rejetée sur une rive où elle rencontre Sabina à qui une large partie du récit est consacrée. Vient ensuite l'incestueuse

1 Philip K. JASON, *Anaïs Nin and her Critics*, op. cit., p. 32.

« Beaucoup pensent que les thèmes majeurs qui préoccuperont Nin tout au long de sa carrière se trouvent en germe dans ce riche poème en prose. » (nous traduisons).

Jeanne qui entraîne la narratrice dans la fameuse maison annoncée par le titre. Dans ses errances, elle finit par rencontrer le paralytique et le Christ moderne, deux figures de souffrance et d'échec, qui n'osent sortir de la demeure malgré le chemin salvateur qui s'offre à eux. Enfin, le poème se termine par la description d'une étrange danseuse, libre et insouciant, qui représente une alternative créatrice.

La Maison de l'inceste permet au lecteur d'entrer de plein pied dans l'univers intime d'Anaïs Nin. "Intime" car le roman est à la fois une exploration de l'âme humaine et le témoignage d'une artiste en formation. Par le biais de la narratrice, l'auteur nous emmène à travers les couloirs d'une maison onirique, symbole de son espace intérieur. En plaçant son texte sous la tutelle de Rimbaud d'abord, Anaïs Nin annonce les préoccupations de son héroïne-narratrice. La recherche d'une langue en adéquation avec l'exploration de soi et la découverte de l'art sous-tend la dynamique de l'œuvre. C'est ensuite aux côtés des surréalistes qu'elle avance, prolongeant la démarche poétique rimbaldienne vers les régions inconnues de l'inconscient. La langue à trouver doit délier les secrets du psychisme. Mais elle ne tarde pas à formuler ses premiers désaccords avec le mouvement d'André Breton et part, dans un dernier temps, se réfugier au sein des enseignements psychanalytiques. Les théories de Freud et de son disciple Otto Rank apportent la dernière touche au tableau de l'esthétique ninienne. Avec ces éléments, combinés et appropriés, la jeune artiste teste et mène ses expériences stylistiques. *La Maison de l'inceste* est un véritable « laboratory of the soul »¹ car c'est dans le secret de son sein que se formule l'alchimie intime d'Anaïs Nin.

1 L'expression est d'Henry Miller à propos de la maison de Louveciennes, demeure d'Anaïs Nin et son mari, dans la banlieue de Paris et qui sert de modèle principal pour le décor de *La Maison de l'inceste*. Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1994, I, p. 105 : « Henry called my house a laboratory of the soul. »
« Henry appelle ma maison un laboratoire de l'âme. » *Journal 1, 1931-1934*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1969, p. 159).

CHAPITRE 1

« TROUVER UNE LANGUE »¹ :

DE RIMBAUD À ANAÏS NIN

La découverte de Rimbaud ouvre les portes d'une nouvelle perception de l'art. Jusqu'alors grande lectrice de littérature classique américaine (dans les premiers journaux, elle cite volontiers Edith Wharton² ou Emerson) et française (Balzac, Maupassant), Anaïs Nin s'aventure peu à peu sur le terrain de la littérature moderne. À la lecture de Rimbaud, le bouleversement est total :

« The basis of reality has been blown away by the very pressure of my imagination – other regions, other air to breathe, no boundaries. I tried for many years to fit into the actual world; I starved. I am ready to give myself to the other. »³

« La base de la réalité a volé en éclat sous la pression de mon imagination – de nouvelles contrées, un autre air, pas de frontières. J'ai essayé pendant tellement d'années de m'adapter au monde réel – et je mourais de faim. Je suis prête à me donner à l'autre. »⁴

La Maison de l'inceste semble naître de cette résolution. Sur les pas de Rimbaud, Anaïs Nin décide d'expérimenter une écriture en dehors de toute réalité. Détachée des contraintes et de la nécessité de faire d'un récit le reflet réaliste de la vie, l'œuvre dérive vers des contrées encore inexplorées. Pour ce faire, l'écrivain doit d'abord réinventer un langage. Si la langue, comme le déclare Ferdinand de Saussure, est : « la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier ; elle existe en vertu d'une sorte de contrat passé

1 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, 1999, p. 91.

2 Anaïs NIN, *Journaux de jeunesse*, op. cit., p. 860.

3 *Id.*, *The Early Diary, 1927-1931*, op. cit., p. 422.

4 *Id.*, *Journaux de jeunesse, 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., pp. 1329-1330.

entre les membres de la communauté »¹, le poète, lui, veut se la ré-approprier. La langue, dans son acceptation sociale, est lacunaire. Elle ne reflète pas les profondeurs de l'être humain mais reste à la surface. La poésie vient à son secours, comme seul moyen de transcender sa fonction de communication et de porter en son sein bien d'autres vérités. Il faut, pour Rimbaud, impérativement « trouver une langue »².

C'est à l'écriture intime que revient cette tâche. Le poète est le sujet de son œuvre, il s'étudie. Lui seul parmi les autres est apte à mener cette quête à travers l'expression. À la fois recherche de soi, son récit est aussi écriture de l'art. Le narrateur d'*Une saison en enfer* et celle de *La Maison de l'inceste* progressent dans le dédale du moi créateur et donnent peu à peu forme à leur propre langue. Pour Anaïs Nin, cependant, l'enfer s'étire vers des horizons que Rimbaud n'aurait pu appréhender : ceux de la femme. La damnation "par la race", subie par le poète, devient une damnation "par le sexe". Prisonnière de ses propres "enfer-mements", la jeune artiste entre dans le domaine privé des tortures auto-infligées. La femme est en prise avec son propre inconscient.

1 Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1978, p. 31.

2 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 91.

A. LA LANGUE RIMBALDIENNE, LA VOIX DES DAMNÉS

En dehors de son essai sur D.H. Lawrence (1932), *La Maison de l'inceste* est la première œuvre publiée d'Anaïs Nin. Influencée par les avant-gardes parisiennes, elle se place pourtant plus facilement sous la tutelle de Rimbaud. Son roman poétique est « a woman's *Season in Hell* »¹, se plaît-elle à dire. Récits du parcours d'un damné, les deux œuvres plongent le lecteur dans des univers symboliques – cet "autre monde" où se voyait déjà la jeune écrivain en 1931. L'espace évoqué, qu'il soit Enfer dantesque ou maison surréaliste, est à l'image de l'âme torturée de l'écrivain. La légende dit que Rimbaud s'est enfermé dans son grenier de Charleville pour mettre un point final au recueil de ses souffrances. Mais l'écriture, selon les spécialistes, a fait l'objet d'un travail sur plusieurs mois. Anaïs Nin, elle aussi, passe de longues années à mettre au point son roman. Il évolue au gré de son propre vécu, nous l'avons vu. Inséparables des événements réels, les textes sont les réceptacles d'une vie mouvementée et chaotique. Ils sont aussi les premières réalisations de jeunes artistes. Rimbaud n'a que dix-neuf ans lorsqu'*Une saison en enfer* est publiée. Seule œuvre achevée de son vivant, elle est aussi la seule dont il ait organisé l'édition. Anaïs Nin n'a qu'une vingtaine d'années lorsqu'elle commence *La Maison de l'inceste*. Même si le style reste atypique (jamais plus elle n'ira aussi loin dans l'expérimentation), le texte annonce, à bien des égards, ses autres ouvrages.

D'une part, *La Maison de l'inceste* pose les bases de l'écriture intime. L'auteur plonge au plus profond d'elle-même pour extraire de son imagination et de ses rêves un univers rempli de symboles à décrypter. D'autre part, avec Rimbaud s'initie une quête artistique, indissociable de l'étude de soi, où se teste le langage. Ici poétique, il s'adapte aux images de l'inconscient. Dans le prolongement de Rimbaud, se profile déjà la présence surréaliste.

¹ Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest book, 1967, II, p. 151.
« la *Saison en enfer* d'une femme » (*Journal 2, 1934-1939*, traduction de Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1970, p. 237).

1. Rêve d'innocence, l'origine de la damnation

Diariste "de formation", pourrait-on dire, Anaïs Nin n'est sûrement pas restée insensible au prologue d'*Une saison en enfer*. Le narrateur – projection à peine voilée du poète lui-même – s'adresse fièrement au maître des Enfers. Avec une pointe d'impatience et d'arrogance, il lui offre le récit de sa damnation :

« Ah ! j'en ai trop pris : - Mais cher Satan, je vous en conjure, une prune moins irritée ! et en attendant les quelques lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence de facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné. »¹

Le poème est ainsi directement placé sous la tutelle de l'écriture intime tel un extrait arraché souverainement du journal d'un jeune poète. Dès les premières pages de *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin prépare, elle aussi, la réception de son livre. Elle donne au lecteur, anonyme cette fois-ci, un avant-texte sous forme de longue citation. Un premier paragraphe est, mis en relief (en lettres capitales dans la version éditée par Quartet Books) : « All that I know is contained in this book written without witness, an edifice without dimensions, a city hanging in the sky »². Récit intime de la naissance d'une écriture, le texte plonge le lecteur dans un univers subjectif et revendiqué comme tel. L'idée d'une écriture secrète transparait dans l'évocation de « this book written without witness » (« ce livre rédigé sans témoin »). Il n'est nullement question d'une expérience allégorique, mystique ou métaphorique. Nous sommes ici au cœur de l'être humain dans tout ce qu'il a d'individuel et d'unique. L'écrivain devient sujet de son propre récit. Puis, la narratrice met en scène l'origine de son manuscrit dans un procédé similaire à celui de Rimbaud :

« This morning I got up to begin this book I coughed. Something was coming out of my throat : it was strangling me. I broke the thread which held it and yanked it out. I went back to bed and said : I have just spat out my heart. »³

1 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer* in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, 1999, p. 178.

2 Anaïs NIN, *House of incest*, Quartet Book, 1979, p. 176.

« Tout mon savoir se tient en ce livre rédigé sans témoin, édifice hors de mesure, cité en suspens dans le ciel. » (*La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, Des Femmes, 1976, p.7).

3 *Ibid.*, p. 176.

« Le matin où j'entrepris ce livre, je me mis à tousser. Quelque chose me sortait de la gorge : cela m'étouffait. J'en rompis le lien et l'arrachai. Je me recouchai et dis : je viens de cracher mon cœur. »¹

Une fois encore, l'expérience est exclusivement personnelle (la répétition du pronom « I » / « Je » le démontre bien assez) et placée sous le signe de la violence et de la souffrance. Ces premières lignes annoncent déjà le thème de la damnation développé plus longuement dans les pages qui suivent.

Comparer deux œuvres comme *Une saison en enfer* et *La Maison de l'inceste* peut paraître acrobatique tant elles diffèrent dans le ton. Au long poème plein de verve du poète français s'oppose un roman poétique à l'univers doucement onirique. Pourtant, Anaïs Nin n'hésite pas à se référer au texte rimbaldien, et non sans raison. Elle reprend à son compte les préoccupations du jeune poète qui "apprend son âme". Dans une lettre à Paul Demeny, datée du 15 mai 1871, Rimbaud écrit :

« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. »²

Dans ses "lettres du voyant", le poète prône une étude quasi-scientifique de lui-même. Il utilise des termes qui trahissent cette volonté de faire de l'analyse de soi un sujet soumis à l'objectivité : « chercher », « inspecter » « apprendre » ou, plus loin « cultiver ». Yves Bonnefoy explique : « *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant !* La principale décision de Rimbaud est de passer de ce qu'il nomme la poésie *subjective* à la poésie *objective* »³. De manière similaire, Anna Balakian note, à propos de l'esthétique d'Anaïs Nin, cette tendance à l'« objectivification of the subjective »⁴. L'artiste est un chercheur de l'âme qui fait de son étude systématique et méthodique le fondement de ses œuvres. Sur les traces de Rimbaud, Anaïs Nin sort de l'écriture diaristique et fait de l'intime un moteur de création.

1 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 9.

2 Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant* in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

3 Yves BONNEFOY, *Rimbaud par lui-même*, Seuil, 1961, p. 51.

4 Anna BALAKIAN, « Anaïs Nin, the Poet » in *Anaïs Nin, Fictionality and Femininity, Playing a Thousand Roles*, Clarendon Press, 2003, p. 69.

« rendre objectif le subjectif » (nous traduisons).

Très vite, il apparaît clairement que les personnalités centrales des textes mènent une double quête. L'exploration de leur âme n'est que le point de départ d'une autre recherche : celle de leur art. Se dire, c'est trouver un nouveau langage pour exprimer des vérités enfouies en chacun. Le poète se fait cobaye. Il expérimente pour mieux révéler. Les deux écrivains s'embarquent pour un voyage qui n'est pas sans rappeler la folle virée du « Bateau ivre », poème composé par Rimbaud en 1871. Anaïs Nin s'y réfère lorsqu'elle développe le thème du voyage maritime : « I loved the ease and the blindness and the suave voyages on the water bearing one through obstacles. »¹. Le poème de Rimbaud menait déjà l'artiste sur la voie de ses « éveils maritimes », métaphores des éveils poétiques. *Une saison en enfer* et *La Maison de l'inceste* reprennent les mêmes chemins. Les points d'orgue des textes sont consacrés à l'art et à l'artiste. La célèbre section « Délires II, Alchimie du verbe » est l'aboutissement du poète. Il y explique ses découvertes et son esthétique :

« Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »

« La vieillesse poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe. (...) Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances (...). »

« Je devins un opéra fabuleux (...). »²

Même si la narratrice de *La Maison* ne peut affirmer avec autant de certitude la concrétisation de sa vocation, la dernière partie du roman en est une ébauche. « I walked into my own book, seeking peace »³, explique-t-elle au commencement de ce septième chapitre. Là, elle y rencontre le paralytique et le Christ moderne qui sont des figures d'artistes manqués. Elle pourra ainsi se définir en négatif par rapport aux images qu'ils renvoient. Enfin, la danseuse dont il est question dans l'ultime paragraphe, est une représentation de l'artiste libérée :

« And she danced ; she danced with the music and with the rhythm of the earth's circles ; she turned with the earth turning, like a disc, turning all faces to light and to darkness evenly, dancing towards daylight. »⁴

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 178.

« J'aimais le bien-être, les yeux clos et les doux voyages sur cette eau qui balayait les obstacles. » (*La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., 14).

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 192, p. 194 et p. 197.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit. p. 204.

« Je marchais dans les pages de mon propre livre, cherchant la paix. » (nous traduisons).

4 *Ibid.*, p. 208.

« Et elle se reprit à danser ; elle dansa accordée à la musique et au rythme circulaire de la terre ; elle se mit à tourner comme tourne la terre, à la façon d'un disque, exposant toutes ses faces, tour à tour, à la lumière et à l'ombre et s'avança en sa danse vers la clarté du jour. »¹

Grâce à elle, le lecteur peut supposer que la narratrice trouve son modèle artistique. La danseuse représente celle qui a su surmonter ses tourments et acquérir son mode d'expression propre. Habitée à s'accrocher aux personnes qu'elle aimait jusqu'à les étouffer et à vouloir retenir le temps qui passe, elle exécute désormais « the dance of the woman without arms »², celle qui ne peut plus rien saisir et dont les mouvements s'accordent au mouvement du monde. Elle symbolise peut-être Anaïs Nin elle-même, en tant qu'artiste maintenant accomplie qui écrit ici les dernières pages de son premier opus.

Avec ce premier roman, la quête d'Anaïs Nin trouve son commencement. Telle l'héroïne d'un conte, elle se lance à l'assaut de son texte comme l'épreuve initiale de son parcours artistique. Or, d'après Vladimir Propp, le développement du conte merveilleux se fait à partir d'un « méfait » ou d'un « manque »³. Pour Anaïs Nin, comme pour Rimbaud, la perte originelle se trouve formulée dès les premiers paragraphes. Les deux textes se construisent autour du souvenir nostalgique d'un paradis perdu qui explique leur profond pessimisme et l'omniprésence du sentiment de damnation. Le narrateur d'*Une saison* parle d'un passé lointain : « Jadis, si je me souviens bien »⁴, commence-t-il. Il se souvient d'un « festin ancien », fête euphorique « où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient »⁵. Ce prologue trouve un écho dans les paragraphes liminaires de *La Maison de l'inceste*. On y retrouve le même sentiment de bien-être et d'abondance. Anaïs Nin, par ses références à la naissance et à l'eau, décrit plus particulièrement le monde intra-utérin, visualisé comme le paradis premier. Au "festin" du poète répond la sécurité et la profusion du ventre maternel :

1 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 92.

2 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 207.

« la danse de la femme sans bras » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 89).

3 Vladimir PROPP, *Morphologie des contes*, op. cit., p. 112.

4 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p.177.

5 *Ibid.*, p.177.

« I do not remember being cold there, or warm. (...) I do not remember being hungry. Food seeped through invisible pores. I do not remember weeping. »¹

L'anaphore « I do not remember » (« je ne me souviens pas ») reprend l'expression « si je me souviens bien » de Rimbaud, comme un écho inversé et plus fort. Si l'enfer se caractérise par le feu, son opposé est logiquement représenté par l'eau. Quand le damné de Rimbaud brûle, il meurt aussi de soif. Inextricablement liés, les deux supplices s'accordent et se répondent pour prolonger le supplice du condamné :

« Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. »²

À l'opposé, la représentation du paradis originel se développe autour du thème de l'eau. Lorsque ses regrets l'entraînent vers les souvenirs d'innocence, le poète s'exclame : « J'ai soif, si soif ! Ah ! L'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres (...) »³. Comme un univers idéalisé, l'enfance semble être associée au bien-être originel. Dans un autre poème, il affirmait : « L'eau claire, comme le sel des larmes d'enfance »⁴. Pureté, clarté de cette eau qui, maintenant, lui est refusée. De même, elle envahit véritablement l'espace dans les premiers paragraphes de *La Maison*. La narratrice s'y baigne, s'y meut, fait corps avec elle jusqu'à en perdre la conscience de ses propres limites.

L'enfance est la représentation parfaite de l'innocence recherchée par les poètes – une innocence qui a été perdue ou anéantie et qui représente la liberté première de l'être. Pour Rimbaud, il s'agit d'une liberté morale et créatrice. L'éducation sociale et religieuse a corrompu l'être et il déplore sans cesse cette « sale éducation »⁵, cause de sa faute et de son châtement. L'enfant, l'innocent, est libre parce qu'il est inconscient de la distinction morale entre le Bien et le Mal et des notions de faute et de vice.

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 178.

« Je ne me souviens pas y avoir eu froid, ni chaud. (...) Je ne me souviens pas avoir eu faim. La nourriture suintait par d'invisibles pores. Je ne me souviens pas d'avoir pleuré. » (nous traduisons).

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 185.

3 *Ibid.*, p. 185.

4 *Id.*, « Mémoires » in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 146.

5 *Id.*, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 202.

« Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent ! – L'enfer ne peut attaquer les païens. – C'est la vie encore ! Plus tard, les délices de la damnation seront plus profondes. Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine. »¹

Dans ses mouvements de colère, le poète règle ses comptes. La religion est au centre de ses récriminations mais la science, le travail, la course au progrès et l'autorité sous toutes ses formes ne sont pas épargnés par sa verve. Tout ce qui entrave la liberté de l'individu est fustigé. Or, le poète se fait fort de retrouver cette liberté, cet "appétit", pour reprendre les termes de son préambule. N'explique-t-il pas, dans son "alchimie du verbe", que les « contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs »² sont les sources de son éducation poétique ? René Étiemble explique :

« Poète, il était encore "presque un enfant", nous dit son "compagnon d'enfer". Proche de l'âge où les "histoires" se confondent avec la vie quotidienne, il regrettait l'univers où il avait vécu, univers plus riche et plus vaste que celui où vit l'adulte (car l'adulte a renoncé à la féerie pour la raison) (...). »³

Par l'intermédiaire de Jacques Rivière, Anaïs Nin a certainement adopté la vision de l'œuvre rimbaldienne qui place le concept d'innocence au cœur du génie poétique. Jacques Rivière voit *Une saison en enfer* comme l'expérience d'un être innocent ici-bas, « au sein du péché »⁴. Rimbaud est considéré comme un « enfant prodige » dont l'âme intacte cache sa pureté derrière le rideau de « sa crapule » : « expression au dehors de sa hauteur et sa distinction »⁵. Cette théorie a le mérite d'éclairer l'influence du thème de l'innocence perdue sur *La Maison de l'inceste*. Mais pour Anaïs Nin, la pureté originelle est plus synonyme de liberté physique que morale. La naissance va restreindre les facultés de l'homme en confinant ses cinq sens dans une enveloppe charnelle. Dans le ventre maternel, le corps n'a pas de limite. Il surpasse les capacités normales et peut, par exemple, percevoir « beyond the reach of human ears »⁶.

1 *Ibid.*, p. 185.

2 *Ibid.*, p.192.

3 René ÉTIEMBLE, *Rimbaud*, Gallimard, 1966, p. 162.

4 Jacques RIVIÈRE, *Rimbaud*, op. cit., p. 86.

5 *Ibid.*, p. 42.

6 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 177.

« par-delà les bornes de l'ouïe humaine » (*La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 12).

L'enfant n'est défini que par son ressenti car dans l'espace intra-utérin ne se trouve « no currents of thoughts, only the caress of flow and desire mingling, touching, travelling, withdrawing, wandering the endless bottoms of peace »¹. Influencée par les théories du psychanalyste autrichien Otto Rank, qui voit la naissance comme un traumatisme car elle prive l'enfant de la protection charnelle de la mère, Anaïs Nin considère ces premiers instants de vie idylliques. À travers l'écriture, elle tente de retrouver ces impressions premières d'unicité et de prévalence des sens. Indirectement, et peut-être assez inconsciemment, la jeune écrivain offre une nouvelle représentation de l'esthétique de la correspondance dont Baudelaire puis Rimbaud se sont fait maîtres. Un bref saut dans le temps peut prouver la constance de cette recherche esthétique dans la bibliographie d'Anaïs Nin. Dans son dernier roman, *Collages*, publié en 1964, elle décrit un tableau du plasticien Jean Varda. Elle explore ainsi le lien entre son et couleur qui n'est pas sans évoquer les voyelles de Rimbaud :

« Orange tones played like the notes of a flute. Magenta had a sound of bells. The blues throbbed like the night. »²

Rejouant à une échelle personnelle le drame de l'humanité, l'enfant est rejeté du paradis originel. Il perd subitement l'unité rassurante qu'il formait avec sa mère et, par extension, avec l'univers autour de lui. Sans limite, sans contrainte et sans conscience, il pouvait communier avec chaque élément.

« I felt only the caress of moving – moving into the body of another – absorbed and lost within the flesh of another (...). »³

1 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 178.

« (...) nul flot de pensée mais seulement la caresse de l'onde et du désir se mêlant, se touchant, fluant et refluant, errant – infinie profondeur de la paix. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 14).

2 *Id.*, *Collages*, Swallow Press, 1992, p. 59

« Les tons orangés jouaient comme les notes d'une flûte. Le magenta sonnait comme une cloche. Les bleus vibraient comme la nuit. » (nous traduisons).

3 *Id.*, *House of Incest*, op. cit., p. 178.

« Je ne sentais que la caresse du mouvement – le mouvement dans le corps d'une autre – absorbée et perdue dans la chair d'une autre (...). » (nous traduisons).

L'effet de balancement créé par la répétition est subitement rompu par l'évocation brutale de la naissance :

« I awoke at dawn, / thrown up on a rock, / the skeleton of a ship / choked in its own sails. »¹

La structure quaternaire contraste avec les segments plus longs et réguliers des paragraphes précédents. L'assonance en [o] semble marteler le rythme avec insistance comme une sorte de glas menaçant aux effets irrémédiables. Comme Adam et Ève après le péché originel, la narratrice perd l'abondance et la plénitude.

Et, en effet, la perte du paradis originel est irrémédiable. Maintenant exclus de ces milieux parfaits, les narrateurs de Rimbaud et de Nin affrontent un monde hostile dont ils sont parfois eux-mêmes les dangers et les obstacles.

Les deux textes oscillent constamment entre la déception d'avoir perdu le paradis originel et l'espoir d'en retrouver le chemin. L'image de l'Orient vient parfois se substituer à celle de l'enfance comme une tentative de compensation. Pour Rimbaud, les primitifs, par leur ignorance, sont proches de l'innocence recherchée : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé »². L'Orient, par son côté sauvage et païen, semble proposer une alternative alléchante au poète en quête de pureté :

« J'envoyais au diable les palmes des martyrs, les rayons de l'art, l'orgueil des inventeurs, l'ardeur des pillards ; je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle. »³

La Maison de l'inceste regorge, elle aussi, de références orientales. Anaïs Nin décrit, par exemple, une île où la narratrice entraîne son double féminin. Dans une adresse directe à Sabina, elle lui en fait la description :

1 *Ibid.*, p. 179 (nous soulignons).

« Je me suis réveillée à l'aube, rejetée sur un rocher, le squelette d'un bateau empêtré dans ses propres voiles. » (nous traduisons).

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit. p. 182.

3 *Ibid.*, p. 200.

« Come away with me, Sabina, come to my island. Come to my island of red peppers sizzling over slow braseros, Moorish earthen jars catching the gold water, palm trees, wild cats fighting, at dawn a donkey sobbing, feet on coral reefs and sea-anemones, the body covered with long sea-weeds, Melisande's hair hanging over the balcony at the Opéra Comique, inexorable diamond sunlight, heavy nerveless hours in the violaceous shadows, ash-coloured rocks and olive trees, lemon trees with lemons hung like lanterns at a garden party, bamboo shoots forever tremblings, soft-sounding espadrilles, pomegranate spurting blood, a flute-like Moorish chant, long and insistent, of the ploughmen, trilling, swearing, trilling and cursing, dropping perspiration on the earth with the seeds. »¹

« Allons-nous-en, Sabina, viens dans mon île. Viens dans mon île de piments rouges grésillant sans hâte sur des braseros, de poteries mauresques puisant l'eau dorée, de palmiers, de combats de chats sauvages, de sanglots d'âne, à l'aube, les pieds parmi les récifs de coraux et d'anémones de mer, le corps couvert de longues algues, chevelure de Mélisande penchée par-dessus le bacon, à l'Opéra-Comique, diamant inexorable de la lumière du jour, heures pesantes et flasques, dans les ombres violacées, rochers teintés de cendres et d'oliviers, citronniers aux fruits suspendus comme des lampions pour une garden party, éternel frémissement des pousses de bambous ; approche feutrée d'espadrilles, grenades gorgées de sang, mélopée, comme une flûte mauresque, longue, insistante, des laboureurs parmi les trilles et trillant leurs imprécations, toute leur sueur mêlée, goutte à goutte, aux graines, dans la terre. »²

De nombreux éléments témoignent du caractère oriental de l'île (les poteries et les chants mauresques, les palmiers, la flore, la mer,...). Outre les références à *Une saison*, Anaïs Nin a pu se souvenir du « Bateau ivre » et ses « archipels sidéraux ! Et [ses] îles / dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur (...) »³. Désirs de voyages offerts au poète comme la fuite de la narratrice emmenant sa muse avec elle. Sur cette île tout est soumis à la languueur orientale. Tout y est plus lent et plus chaud. Les feux de l'enfer ne sont pas loin. Les « braseros » moquent les feux de Satan et consomment la chair des piments rouges avec une lenteur d'autant plus cruelle. Les heures passent, « pesantes et flasques » (« heavy nerveless »). On pense à Baudelaire, cette fois-ci, qui "invite au voyage" dans un Orient où règnent « luxe, calme et volupté »⁴.

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., pp. 183-184.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 27-28.

3 Arthur RIMBAUD, « Le Bateau ivre » in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 125.

4 Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Livre de Poche, 1996, p. 53.

La narratrice observe ceux qui travaillent, les laboureurs. Ils font partie du décor, comme des ornements qui complètent le tableau. Ils participent au pittoresque du lieu et prennent place subtilement dans la description. Sans aucune transition, la narratrice évoque les éléments successifs du décor et juxtapose les « grenades gorgées de sang » à la « mélopée » des travailleurs. Parties d'un tout, ils se fondent et se mêlent au sol qu'ils cultivent ; ils sont littéralement "rendus à la terre" : « (...) the ploughmen (...) dropping perspiration on the earth with the seeds ».

Cependant, on retrouve, dans la description de Nin, des anecdotes contemporaines qui troublent la nature isolée et exotique du lieu : la référence, par exemple, à l'adaptation musicale du roman de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* par Debussy, représentée pour la première fois en 1902 à l'Opéra-Comique, ou l'évocation d'une « garden party » dont les lanternes en citrons nous plongent dans un univers féerique à la « Cendrillon ». Serait-ce la preuve que, comme le pense Rimbaud, la civilisation occidentale finit toujours par s'imposer ? Pour lui, l'esprit est condamné à revenir à l'Occident : « je vois que mes malaises viennent de ne pas m'être figuré plus tôt que nous sommes à l'Occident. Les marais occidentaux ! », « L'esprit est autorité, il veut que je sois en Occident ». Seul un court laps de temps lui était accordé par les « deux sous de raison » qui permettaient à son esprit d'embrasser l'Orient¹.

Rimbaud voit dans l'Orient et l'enfance un rêve d'innocence car l'homme n'est pas soumis à la loi sociale et surtout à la loi chrétienne qui condamne le pécheur à la damnation. Mais ce rêve d'innocence est une utopie inaccessible et vaine :

« Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre naturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, *quelle sottise c'était.* »²

La douleur et la révolte du poète trouvent leur origine dans cet idéal à jamais insaisissable, cette pureté à jamais envolée avec la "sale éducation". Dans l'œuvre d'Anaïs Nin également, le lieu isolé de l'enfance et l'exotisme, symbolisés par l'Atlantide puis par l'île, se transforment peu à peu en un lieu inaccessible ou hostile. La dernière occurrence de l'île, par exemple,

1 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., pp. 199-200.

2 *Ibid.*, p. 199 (nous soulignons).

apparaît quelques pages plus loin comme un reflet dégradé de la description précédente. Cette fois-ci, la narratrice y retourne seule, sans Sabina. Elle est d'abord sur le bateau qui longe l'île. De là, elle peut observer une ville aux abords bien gardés :

« I saw a city where each house stood on a rock between black seas full of purple serpents hissing alarms, licking the rocks and peering over the walls of their garden with bulbous eyes. »¹

Il ne s'agit plus du décor enchanteur et calme de tout à l'heure. La dangerosité du site rappelle le voyage mouvementé du poète sur son "bateau ivre" : « J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses / Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan ! », « Échouages hideux au fond des golfes bruns / Où les serpents géants dévorés des punaises / Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums ! »². Les couleurs sombres prédominent dans les deux extraits. Le pourpre des serpents de Nin rend les animaux irréels, proches de créatures fantastiques comme le Léviathan. Sur l'île tout est désormais mort ou à l'agonie. Plongés dans une immobilité mortelle, les arbres sont d'une matière froide et inerte, le verre : « I saw the glass palm tree sway before my eyes ; the palm trees on my island were still and dusty when I saw them deadened by pain. »³. L'immobilité et l'hostilité du lieu sont accentuées par la présence des cactus et un vocabulaire qui évoque l'immuabilité : « still and dusty » (« immobiles et couverts de poussière »), « glassily unresponsive » (« une froideur de miroir »), « unmoved by the wind » (« immobiles dans le vent »), « ageless » (« sans âge »)⁴. Cependant, de manière encore plus marquée que Rimbaud, Anaïs Nin ne cède jamais vraiment au désespoir. L'idée rassurante d'une renaissance possible permet au texte d'osciller entre découragement et utopie. Sur cette terre si inhospitalière, Anaïs Nin y place un symbole d'espoir et de création : « (...) while the glass palm tree threw off a new leaf on the very tip and climax of its head. »⁵.

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 189.

« Je voyais une ville où chaque maison se dressait sur un rocher entouré d'eaux noires, pleines de serpents violets qui sifflaient l'alarme, léchant le roc et, de leurs yeux bulbeux, dardant leurs regards par-dessus les murs de leur jardin. » (*La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 44).

2 Arthur RIMBAUD, « Le Bateau ivre » in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 124.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 189.

« Je voyais se balancer devant moi le palmier de verre. Sur mon île, les palmiers étaient immobiles et couverts de poussière, tandis que je les contemplais, dans l'hébétude de la douleur. » (*La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 44).

4 *Ibid.*, p. 189

(*Ibid.*, pp. 44-45).

5 *Ibid.*, p. 189.

Parce qu'il se souvient d'un endroit originel où la souillure du monde n'avait taché l'homme, l'artiste se sent damné et condamné. Sa perception trop accrue est la source de sa souffrance. Elle est aussi sa force créatrice. Selon Jacques Rivière, Rimbaud est victime de son innocence et voit l'imagination comme le « moyen de calmer [l']âme en refaisant autour d'elle le climat inflexible dont elle a besoin »¹. Dans *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin tente elle aussi de reconstruire l'univers édénique des premiers instants de vie. Rejetée brutalement, elle en retrace les contours par l'évocation de l'Orient, ersatz bancal de l'idéal primitif. Cette quête vaine et frustrante vers l'innocence perdue guide les textes qui laissent parfois poindre, malgré tout, la lueur d'un espoir renaissant.

Avec Rimbaud, Anaïs Nin découvre une écriture qui fait de l'expérience du poète son cœur. Placée sous le signe de la damnation, l'œuvre est le reflet d'une étude scientifique que le poète mène sur lui-même. Il se fait sujet d'analyse car sa sensibilité l'a rendu conscient du sacrifice de la condition humaine. Plus que n'importe qui, il a l'âme déformée par la connaissance. Ce savoir maudit est celui d'une innocence perdue, d'une unité originelle que seul l'art peut exprimer. L'artiste a donc le devoir de plonger dans les profondeurs de sa mémoire et d'en extraire les précieux souvenirs idéaux. La littérature de l'intime se fait ici écriture des origines de la vocation artistique – une vocation que Rimbaud place sous le signe de la damnation et qu'Anaïs Nin tente de sortir de l'enfer.

2. La voix des damnés

Le poète est expulsé de son paradis originel. Brutalement privé d'un monde d'abondance et de perfection, il prend la plume dans l'espoir de retrouver la trace de ses "appétits" bafoués. La séparation originelle, symbole d'une naissance dont chaque homme fait l'expérience, impose son sceau à l'écriture. Séparé, coupé, exilé, le poète ne peut que donner corps à une écriture en rupture.

« Seul, le palmier de verre laissait percer une feuille nouvelle sur la tige et au sommet de sa tête. » (*Ibid.*, p. 44).

1 Jacques RIVIÈRE, *Rimbaud*, op. cit., p. 92.

L'intérêt que porte Anaïs Nin au rythme et à la structure de la phrase découle de sa passion pour la musique. Entre un père pianiste et une mère chanteuse, la jeune fille grandit dans un milieu propice à l'éveil musical. Elle choisit pourtant de se tourner vers une carrière littéraire, laissant le soin à son plus jeune frère de prolonger l'héritage familial. Cependant, son écriture ne se dépare jamais d'une certaine recherche rythmique et musicale. Comme pour en accentuer l'importance, Anaïs Nin compare *La Maison de l'inceste*, dès l'introduction, à un instrument légendaire :

« There is an instrument called the quena made of human bones. It owes its origin to the worship of an Indian for his mistress. When she died he made a flute out of her bones. (...) Those who write know the process. »¹

« Il est un instrument fait d'ossements humains. On l'appelle *quena*. Il doit son origine au culte qu'un indien vouait à son amante. Lorsque celle-ci vint à mourir, il confectionna, de ses os, une flûte. (...) Ceux qui écrivent connaissent le processus. »²

La musique apparaît dans sa fonction la plus romantique. À la fois représentation d'un amour sacré, elle est aussi un moyen pour l'homme de perpétuer la vie. Fabriquée à partir de la substance la plus profonde de l'être, son squelette, la *quena* lie l'art et l'humain. Avec *La Maison de l'inceste*, la jeune artiste recherche, en effet, un mode d'expression au plus près de l'être. Rimbaud, cependant, la guide loin du romantisme annoncé par la légende indienne et propose une musicalité aussi tourmentée que l'est le poète.

Avec *Une saison en enfer*, Anaïs Nin découvre le poème en prose, innovation littéraire instaurée par Baudelaire mais que Rimbaud pousse à son paroxysme :

« Le nom de Baudelaire n'apparaît qu'une fois sous la plume de Rimbaud, dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, », constate Pierre Brunel « où il n'est pas crédité de l'invention de "formes nouvelles". Mais la définition baudelairienne de la prose poétique ouvre la voie d'une écriture qui est beaucoup plus largement représentée dans *Une saison en enfer* que dans les *Petits poèmes en prose* : l'écriture du heurt, des soubresauts de la conscience. »³

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 176.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 9.

3 Pierre BRUNEL, *Une saison en enfer, édition critique*, José Corti, 1987, p. 94.

La liberté que procure cette forme poétique est pleinement exploitée par la jeune femme. Anaïs Nin, décidée, elle aussi, à dévoiler les "heurts et soubresauts de la conscience", joue sur le rythme des phrases et des mots pour créer une cadence en résonance avec l'expérience de ses personnages. Pour Jacques Rivière, la musicalité des poèmes rimbaldiens est "intérieure". Elle appartient à l'« harmonie des sons »¹, comme le montre le travail sur les syllabes ou les célèbres "voyelles". Anaïs Nin, elle, utilise plus facilement la structure de la phrase ou l'organisation rythmique d'un segment pour créer un rapport entre le son et le sens.

La Maison de l'inceste est divisée en sept courts chapitres. Ils font écho aux neuf sections d'*Une saison en enfer* (le Prologue, « Mauvais sang », « Nuit de l'enfer », « Délires I, Vierge folle », « Délires II, Alchimie du verbe », « L'Impossible », « L'Éclair », « Matin » et « Adieu »). La différence numérique nous empêche de calquer la structure de l'un sur l'autre, au risque de forcer l'analyse. Cependant, dans les deux textes, la juxtaposition de plusieurs petits chapitres accentue l'impression de démantèlement. La disparité des thèmes abordés participe à l'esthétique de la rupture. Dans *La Maison de l'inceste*, la narratrice se focalise souvent sur d'autres personnages, au point de leur céder parfois la parole. C'est le cas pour une partie du récit de Jeanne. Les deux voix narratives se mêlent pour créer un véritable dialogue :

« I LOVE MY BROTHER !

She shook her heavy Indian bracelets; she caressed her Orient blue bottles, and then she lay down again.

(...) I am in great terror of your understanding by which you penetrate into my world ; and I stand revealed and I have to share my kingdom with you.

But Jeanne, fear of madness, only fear of madness will drive us out of the precincts of our solitude, out of the sacredness of our solitude. »²

« J'AIME MON FRÈRE !

Elle secoua ses lourds bracelets indiens ; elle caressa ses flacons bleu d'Orient et elle s'étendit de nouveau.

(...) J'ai terriblement peur de la compréhension avec laquelle vous

1 Jacques RIVIÈRE, *Rimbaud*, op. cit., pp. 183 à 188.

2 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 196 (nous traduisons).

pénétrez dans mon monde ; et me voici dévoilée et je dois partager mon royaume avec vous.

Mais Jeanne, la peur de la folie, seule la peur de la folie, nous mènera hors de notre solitude, hors de notre solitude chérie. »

Les deux voix s'accordent dans un poème amébéé qui illustre la division de l'unité narrative et fait écho au thème général de la rupture. Pierre Brunel explique, à propos d'*Une saison en enfer* :

« Le texte s'empare de l'espace sonore, non par le mouvement régulier de vagues successives, mais celui des hexamètres refusés, ou des versets oratoires, mais par des mélodies interrompues, par des stridentes, par les mille et une surprises d'une parole rompue. »¹

Le dernier paragraphe de « Mauvais sang » offre un exemple probant du rythme saccadé, haché par l'émotion, la colère et la douleur :

« Assez ! Voici la punition – *En marche* !
Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! le cœur... les membres.... »²

La véhémence, la colère, l'ironie et le sarcasme de Rimbaud ne trouvent pas leur place dans la prose d'Anaïs Nin. Sauf par instant, où, comme de brèves percées d'émotion, son écriture épouse le style acerbe du poète : « To the worms ! To the worms ! »³ (« Aux vers, aux vers ! ») s'écrie-t-elle à la fin de la deuxième et plus longue partie du texte. L'accent rimbaldien se fait sentir dans ces deux expressions jetées. Elles font référence au passage d'« Adieu » : « des vers pleins les cheveux et les aisselles et encore plus de vers dans le cœur »⁴.

Anaïs Nin fait cependant un usage moins systématique de la typographie "de rupture". Exclamations, italique, points de suspension sont utilisés avec économie. Ces ruptures "visuelles" sont d'autant plus remarquables qu'elles sont rares. Elles mettent en relief certains passages de la narration et permettent de créer un rythme. L'auteur joue sur les effets produits

1 Pierre BRUNEL, *Rimbaud*, op. cit., p. 19.

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 184.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 190.

4 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 203.

par les accélérations ou les ralentissements. La disproportion des passages longs, et donc plutôt lents du point de vue de la rythmique, et des syntagmes courts crée un tempo saccadé.

« Step out of your role and rest yourself on the core of the true desires. Cease for a moment your violent deviations. Relinquish the furious indomitable strain.

I will take them up.

Cease trembling and shaking and gasping and cursing and find again your core which I am. »¹

« Laisse tomber ton rôle et tiens-toi au cœur de tes vrais désirs. Laisse, un moment, tes écarts de violence. Renonce à la furieuse et indomptable tension.

Je les prendrai en charge.

Cesse de trembler, de t'agiter, de suffoquer, de maudire et retrouve le tien cœur que je suis. »²

Les ruptures typographiques utilisées par Anaïs Nin peuvent se classer selon leur fonction dans le texte : la fonction musicale, emphatique ou de distanciation. Dans la première catégorie, entrent les ruptures du texte qui donnent explicitement des indications rythmiques. Les points de suspension, par exemple, s'apparentent aux silences d'une portée :

« The steel necklace on her throat flashed like summer lightning and the sound of the steel was like the clashing of swords... Le pas d'acier... The steel of New York's skeleton, buried in granite, buried standing up. Le pas d'acier... »³

« Le collier d'acier sur sa gorge jeta comme un éclair d'été et le bruit du métal fut comme un cliquetis de sabres... *Le pas d'acier...* Acier du squelette de New York enfoui dans le granit, enfoui dressé. *Le pas d'acier...* »⁴

Ici, la répétition des mots (« steel », « acier ») donne une impression de coups qui battent la mesure. Les points de suspension mettent en relief non seulement les moments de pause mais également le passage d'une langue à l'autre. La lecture est freinée par le brusque changement.

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 185.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 32.

3 *Id.*, *House on incest*, op. cit., p. 181.

4 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 19

L'insertion du français entre en collision avec l'anglais. À plusieurs reprises, l'écrivain se sert de la répétition pour donner du relief au texte : « The dream ! The dream ! »¹ ou « Good night, my brother ! / Good night, Jeanne ! »². Dans d'autres extraits, certains mots sont mis en relief au cœur même du texte. L'édition anglaise a choisi de les mettre en majuscules : « around HER face »³, « I listen to the OTHER and I believe the OTHER »⁴, « THE FISSURE IN REALITY »⁵, « (...) could they still come out and be ME. I cannot tell how all these separate pieces can be ME »⁶. À la lecture, une telle présentation attire le regard et permet de repérer des accents toniques et rythmiques du texte. Anaïs Nin, par ces procédés, rend l'écriture musicale grâce au rythme de lecture mais également à la présentation typographique.

Le récit est parfois entrecoupé radicalement par des phrases isolées mises en relief par des majuscules (dans l'édition Quartet Book) ou en italique (dans l'édition française) qui ont une fonction emphatique. Ces segments, séparés du corps du texte, ressemblent à des cris spontanés, des appels qui échappent à la parole mesurée de la narratrice. Ils rappellent l'italique et les exclamations de la fin de « Mauvais sang ». Ils sont l'expression spontanée d'un sentiment virulent. Il est intéressant de noter qu'ils sont présents principalement dans la deuxième section, celle qui concerne la rencontre de la narratrice avec Sabina. Ils reflètent la confusion d'identité (« DOES ANYONE KNOW WHO I AM ? »⁷) et la perte de soi dans l'autre (« I AM THE OTHER FACE OF YOU »⁸ ou « I LOVE MY BROTHER ! »⁹). Dans un texte où la recherche de soi est primordiale, ces aveux de faiblesse renvoient à la difficulté de l'entreprise. Véritables appels lancés par les protagonistes, ils témoignent d'une lutte violente qui se

1 *Id.*, *House on incest*, op. cit., p. 191.

« Le rêve ! Le rêve ! » (nous traduisons).

2 *Ibid.* p. 191.

« Bonne nuit, mon frère ! / Bonne nuit, Jeanne ! » (nous traduisons).

3 *Ibid.*, p. 180.

« autour de SON visage » (nous traduisons).

4 *Ibid.*, p. 187.

« J'écoute l'AUTRE et je crois l'AUTRE » (nous traduisons).

5 *Ibid.*, p. 191.

« UNE FISSURE DANS LA RÉALITÉ » (nous traduisons).

6 *Ibid.*, p. 197.

« (...) ils sortiraient encore et seraient MOI. Je ne peux dire comment ces parties séparées peuvent être MOI. » (nous traduisons).

7 *Ibid.*, p. 184.

« QUELQU'UN SAIT-IL QUI JE SUIS ? » (nous traduisons).

8 *Ibid.*, p. 185.

« JE SUIS L'AUTRE FACE DE TOI » (nous traduisons).

9 *Ibid.*, p. 196.

« J'AIME MON FRÈRE » (nous traduisons).

déroule en chacun d'eux. Alors que le texte est modéré par une langue généralement maîtrisée, ces segments frappent le lecteur par leur soudaineté incontrôlée.

Enfin, trois dernières ruptures stylistiques sont à mettre en lumière par leur fonction de distanciation. Il s'agit de trois exclamations – une figure de style qu'utilise peu Anaïs Nin par opposition à Rimbaud dont le poème en est ponctué : « If Sabina were now a memory; if I should sit here and she should never come again ! »¹ ; « (...) such a fear that all love and all life should flow out of reach and be lost ! »² ; « (...) the modern Christ , who is crucified by all our neurotic sins ! »³. Ces exclamations expriment des regrets ou une certaine ironie. Elles créent une distance entre la narratrice et son sujet (même si ce sujet est elle-même comme dans le premier exemple). À un moindre niveau, Anaïs Nin reprend à son compte la dérision dont fait parfois preuve Rimbaud, comme le montre Leuwers :

« (...) un des traits majeurs de l'écriture rimbaldienne : une décapante dérision qui affleure toujours, mais dont il est parfois difficile de localiser les victimes précises. »⁴

La voix des damnés, chez Rimbaud comme chez Anaïs Nin, est une voix saccadée et chaotique. Même si Anaïs Nin fait un usage plus parcimonieux « des mélodies interrompues »⁵, ses ruptures syntagmatiques et rythmiques sont véritablement mises en relief comme des points centraux du texte. En les regardant de près, les premiers éléments du thème (musical) de *La Maison de l'inceste* apparaissent clairement : la recherche d'identité et la souffrance, exprimée par des cris spontanés, de la narratrice.

"Rythme", "mélodies", "thème"... La musicalité des écrits est évidente. Elle véhicule le sens du texte. Dans son article sur "l'audiocritique", Michèle Finck prend en exemple « Nuit

1 *Ibid.*, p. 186.

« Si Sabina ne devenait maintenant qu'un souvenir, si je devais m'asseoir ici et qu'elle ne devait plus jamais revenir ! » (nous traduisons).

2 *Ibid.*, p. 198.

« (...) une telle peur que tout amour et toute vie puissent leur échapper et être perdus » (nous traduisons).

3 *Ibid.*, p. 205.

« (...) le Christ moderne, qui est crucifié par nos péchés de névrosés ! » (nous traduisons).

4 Daniel LEUWERS, *Les Lettres du voyant, Rimbaud*, Ellipses, 1998, p. 74.

5 Pierre BRUNEL, *Rimbaud*, op. cit., p. 19.

de l'enfer » et montre que les sons sont en accord avec la signification, avec le sens.

« Le chant du mal rimbaldien repose sur la coïncidence entre la violence des images et des sons. »¹

Dans son processus de ré-appropriation du langage, le poète met en péril la notion d'arbitraire mise en évidence par Saussure². Il joue sur la correspondance entre le signifié et le signifiant afin de créer un signe poétique en dehors des conventions linguistiques qui limitent l'horizon du mot. Cris lancés, parole coupée, silences et admonestations, la voix du poète reflète les tortures subies :

« J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. - Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé ! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon ! »³

La récurrence des sifflantes [v], [s] et [f] suggère le bruit même du feu qui consume. Le lecteur assiste au supplice. Tout se déroule en même temps que le texte. La souffrance du torturé augmente et sa parole se fait de plus en plus haletante jusqu'à se réduire à un souffle d'agonie et de colère : « Va, démon ! ». Anaïs Nin, quant à elle, travaille plus sur la rythmique que sur le son. Sa passion pour la musique transparaît dans la recherche systématique d'un tempo. L'anaphore est une de ses figures de style privilégiée. Elle lui permet de créer un écho, une cadence au sein même d'un paragraphe :

« Lost in the colours of the Atlantide, the colours running into one another without frontiers. Fishes made of velvet, of organdie with lace fangs, made of spangled taffeta, of silks and feathers and whiskers, with lacquered flanks and rock crystal eyes, fishes of leather with gooseberry eyes, eyes like the white of an egg. »⁴

1 Michèle FINCK, « Poésie et Poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », in *Vox Poetica*, Site *Vox Poetica*, *Lettres et Sciences humaines*.

2 Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 100.

3 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit. p. 185.

4 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit. p. 177.

« Perdue dans les couleurs de l'Atlantide, dans ces couleurs entrepénétrées que rien ne délimite. Poissons de velours, d'organdi, aux crocs de dentelle, poissons de taffetas pailleté, poissons de soie et de plume et poissons à moustaches, aux flancs laqués et aux yeux de cristal de roche, poissons à la peau flétrie et aux yeux de groseille, aux yeux comme du blanc d'œuf. »¹

À mi-chemin entre certaines descriptions des soirées mondaines de Proust et les poissons fabuleux du « Bateau ivre », cet extrait témoigne de la félicité de la narratrice qui se remémore le monde fantastique intra-utérin. On y retrouve le même humour bienveillant que Swann à la soirée chez Sainte-Euverte comparant M. de Palancy à une « carpe aux yeux ronds » qui « se déplaçait lentement au milieu des fêtes en desserrant d'instant en instant ses mandibules comme pour chercher son orientation »² ou que le narrateur dans la célèbre description de la princesse de Guermantes, « déesse des eaux »³ dans sa baignoire de l'Opéra. Mais ce passage rappelle également le monde fantastique du poème de Rimbaud : « J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades / Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantant »⁴. Poissons aux formes irréelles, ils corroborent l'idée d'un monde merveilleux, source d'enchantement et de création. Dans ce contexte, la répétition contribue à l'envoûtement. Elle donne l'impression d'une multiplication, d'une surabondance de population et d'un mouvement perpétuel, la description passant d'un poisson à l'autre avec fluidité. Le rythme binaire (chaque mot-clé étant répété deux fois : « colours », « fishes » et « made ») et ternaire (« eyes ») donnent un effet de balancement. La narratrice se dit « lulled by the rhythm of water »⁵ et c'est bien l'impression laissée par ce court passage.

Plus loin, l'esthétique de la répétition est encore plus marquée :

« The steel necklace on her throat was like the clashing of lightening and the sound of steel was like the clashing of swords... Le pas d'acier... The steel of New York's skeleton, buried in granite, buried standing up. Le pas d'acier... note hammered on the steel-stringed guitars of the gypsies, on the steel arms of chairs dulled with her breath (...). »⁶

1 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 13.

2 Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, I, p. 327.

3 *Ibid.*, p. 40.

4 Arthur RIMBAUD, « Bateau ivre » in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 124.

5 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 178.

« (...) bercée par le rythme de l'eau (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p.15).

6 *Ibid.*, p. 181.

« Le collier d'acier sur sa gorge jeta comme un éclair d'été et le bruit du métal fut comme un cliquetis de sabres... *Le pas d'acier*... Acier du squelette de New York enfoui dans le granit, enfui dressé. *Le pas d'acier*... Notes à coups de marteau sur les guitares gitanes aux cordes d'acier, sur les bras d'acier des chaises que ternissait son souffle (...) »¹

Pourtant, l'effet produit n'est plus le même. Comme le suggère l'image musicale de cet extrait, le son, ici, est devenu violent, torturé et brutal (« notes hammered on the steel-stringed guitars »). L'aspect menaçant de la ville est mis en lumière. La répétition de « steel » et son écho français « acier » accentuent l'idée de fatalité comme une multiplication des supplices. « C'est le feu qui se relève avec son damné »², écrivait déjà Rimbaud. Là, c'est le bruit strident de l'acier qui revient inlassablement aux oreilles grâce à la prédominance des sifflantes et du [i].

Comme dans le poème de Rimbaud, le son (et surtout le rythme) épouse le sens du texte. Cependant, ces deux extraits de *La Maison de l'inceste* illustrent un glissement du sens. Ce qui était doux devient torture. Mis "en son", ce changement radical de signification devient caractéristique des enfers décrits par Anaïs Nin. Ce qui est d'abord agréable devient peu à peu intolérable. L'amour pour le père ou le frère, par exemple, devient vice et inceste – un amour impossible, fatal, synonyme d'isolement et résultat d'un comportement narcissique.

Placée sous le signe de la rupture, l'écriture poétique se fait voix pour crier la souffrance des damnés. Sans être aussi violente que la langue de Rimbaud, celle d'Anaïs Nin acquiert parfois les mêmes accents de douleur et de colère. Comme des « opéras fabuleux »³, les poètes sont les instruments d'une musique saccadée, torturée, brisée en mille notes. La narratrice d'Anaïs Nin, au contact de Sabina, se retrouve « shatter[ed] (...) into fragments, into quater tones which no orchestral baton can never make whole again »⁴. Aucun homme (symbolisé par le phallique « baton d'orchestre ») n'a réussi à faire d'elle une mélodie. Elle

1 Anaïs NIN, *La Maison de l'inceste*, traduction de Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 19.

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 187.

3 *Ibid.*, p. 197.

« Je devins un opéra fabuleux ».

4 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 187.

« pulvéris[ée] (...), fragment[ée] en des quarts de ton que nulle baguette d'orchestre n'eut jamais pouvoir de rassembler. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 20-21).

n'est pas cette *quena* qui ouvrirait le texte : un corps de femme transformé en instrument. Si elle veut retrouver son harmonie, elle ne peut compter que sur elle-même et son art.

Parce que la poésie est le genre littéraire le plus proche de la musique, il n'est pas étonnant qu'Anaïs Nin s'y consacre d'abord. *La Maison de l'inceste* introduit l'intérêt constant qu'elle porte à la musicalité de l'écriture. Ici, elle est l'expression d'une voix brisée par la souffrance. Elle est le cri de la parole naissante comme celui d'un nouveau né rejeté brutalement de la matrice. L'écriture illustre, par ses ruptures et ses saccades, les tourments du poète qui, nous l'avons vu, se trouve au beau milieu de l'enfer, conscient pourtant de l'existence d'un paradis originel. La forme poétique offre à Anaïs Nin la possibilité d'épouser les tourments de l'âme créatrice avec une fidélité que les romans n'auront plus. *La Maison* laisse libre court à l'expérimentation littéraire. Et si les œuvres qui suivent sont plus codifiées, elles gardent tout de même les stigmates de cette liberté poétique et musicale.

B. L'ENFER D'UNE FEMME : LE MONSTRE

FÉMININ ET LA PERSONNALITÉ CRÉATRICE

Rimbaud, dans ses lettres du voyant, explique son projet artistique, fait table rase de la littérature et pose les bases de son esthétique fulgurante. Le poète est à la fois sujet et martyr de son œuvre. Lui seul, parmi les hommes, est capable de supporter les tortures infligées, auto-infligées, devrait-on dire. Car s'il est prêt à souffrir, c'est pour se brûler au feu de sa véritable nature, pour s'abîmer à trouver le cœur de son être. Dans sa lettre à Demeny, il écrit : « Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar de ses comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant des verrues sur le visage »¹. Stigmatisé, hideux, seul responsable de son âme défigurée, le poète se fait victime pour le bien de son art. Il en devient prophète.

Pour Anaïs Nin, le monstre revêt un tout autre costume. En effet, elle se plaît à décrire son œuvre comme « a woman's *Season in Hell* »². La précision est d'importance. Son enfer se distingue de celui de Rimbaud par le sexe. Le féminin devient l'instrument même d'un nouvel enfer. Et il est vrai que *La Maison de l'inceste* est placée sous le signe des femmes : la narratrice d'abord, discrète et omniprésente ; Sabina ensuite, mère et amante symbolique ; puis Jeanne, l'Électre moderne ; et enfin, la danseuse dont l'apparition fugace est non moins déterminante. L'enfant, la mère, l'amante, l'amoureuse, l'artiste,... Toutes sont les représentations d'une seule et même femme. Comme Rimbaud qui raconte l' « histoire [de ses] folies », chaque partie du texte de Nin raconte la folie d'une femme. Le récit de Jeanne, amoureuse de son frère, semble être le pivot du texte car il aborde directement l'inceste annoncé par le titre. Mais le récit concernant Sabina est particulièrement intéressant. Anaïs Nin s'est servie de sa relation avec June, l'épouse de Henry Miller, pour écrire ce passage. Il reflète l'intensité de leur histoire et examine avec poésie et férocité le lien singulier entre les deux femmes. Par son caractère dense et chargé d'émotion, cet extrait est sûrement celui qui se rapproche le plus de l'esthétique rimbaldienne. De l'image de Sabina se dégagent des impressions d'Orient et de sauvagerie primitive qui rappellent certaines rêveries d'*Une saison*

1 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest book, 1967, II, p. 151.

« la *Saison en enfer* d'une femme » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 237).

en enfer (notamment « Mauvais sang »). Elle est assez semblable à l'Époux infernal, compagnon de la Vierge Folle qui raconte ses malheurs dans « Délires I ».

1. Sabina, femme de l'enfer

Sabina est l'image-type de la femme fatale. Le portrait qu'en fait l'auteur fait appel à des lieux communs qu'elle sélectionne avec précision afin de faire ressortir des thématiques chères à Rimbaud. La littérature intime prend alors un tournant décisif : elle se penche sur le monde féminin. Récurrente dans l'œuvre d'Anaïs Nin, cette vision de la femme détermine les grands thèmes des romans et même du journal que l'auteur publie plus tardivement. Comme Rimbaud qui ose aller vers des mondes inexplorés, qui ose regarder les horreurs de son âme avec un regard de scientifique, Anaïs Nin, elle, pose le pied sur le continent inexploré (le « *dark continent* »¹, dit Freud) qu'est la femme. La monstruosité de la poétesse est dans son sexe. Enfer et damnation de sa race, la race féminine.

Sabina est d'abord une femme d'Orient, née des anciennes légendes : « She was an idol in Byzance, an idol dancing with legs parted (...) »². Femme-déesse, idole et idolâtrée, elle appelle au péché de « (...) luxure, - magnifique, la luxure »³, s'exclamerait Rimbaud. Entre autres figures légendaires, Sabina ressemble à Lilith ou Astarté dont le nom serait également à l'origine du prénom Anaïs. Avant d'être confondue avec la Grande Déesse des mythes assyro-babyloniens, Lilith en était la servante. Sa tâche était de séduire les hommes dans la rue et de les convaincre de venir au temple de la déesse mère participer aux rites de fécondation. Ce rôle lui valait le surnom de « Grande Prostituée »⁴. La représentation de la

1 Sigmund FREUD, *Œuvres Complètes*, PUF, 1994, XVIII, p. 36 (en anglais dans le texte).
« continent noir » (nous traduisons).

2 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 181-182.

« Elle c'était une idole byzantine, une idole qui dansait jambes ouvertes (...). » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 26-27).

3 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 178.

4 Brigitte COUCHAUX, « Lilith » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Édition du Rocher, 1988, pp. 930-935.

prostituée est souvent associée à l'Orient dans les écrits d'Anaïs Nin, comme le prouve un des passages emblématiques de son *Journal 2, 1934-1939*. En 1936, lors d'un voyage à Fez, Anaïs Nin rencontre Fatima, une péripatéticienne longuement décrite parmi ses bijoux, ses pierreries, l'encens et la volupté du lieu :

« She was both queenly and magnificent, opulent, and voluptuous. She was dressed in a wedding costume, a pink chiffon dress embroidered with gold sequins laid over several layers of other chiffon petticoats. Heavy gold belt, bracelets, rings, a gold band across her forehead, enormous dangling gold earrings. (...) The atmosphere was heavy with perfume, enclosed and voluptuous, the womb itself. »¹

« Elle était à la fois royale et magnifique, opulente et voluptueuse. Elle portait une tenue de noce : robe de mousseline rose brodée de sequins d'or posée sur plusieurs épaisseurs d'autres jupons de mousseline. Lourde ceinture d'or, bracelets, bagues, bandeau d'or autour du front, énormes pendants d'or aux oreilles. (...) L'atmosphère était chargée de parfum, confinée et voluptueuse, comme un ventre. »²

La description utilise les mêmes topoï que pour Sabina : le corps plantureux, l'intérêt particulier porté aux vêtements et aux bijoux, l'atmosphère capiteuse d'un temple sensuel et la référence à la maternité (« the womb » pourrait être traduit plus précisément par "la matrice"). Anaïs Nin fait appel aux clichés de la représentation de la femme fin-de-siècle : elle est idéalisée dans une image fixe de statue ou d'œuvre d'art : « The luminous mask of her face, waxy, immobile (...) »³. Elle est costumée et parée de bijoux qui cachent sa vraie nature derrière des artifices : « our hearts bled from the precious stones on our foreheads, our bodies tired of the weight of brocades (...) »⁴. Elle est sadique et dangereuse et représente une menace pour l'homme qui cherche donc à la détruire : « All that was swift and malevolent in woman might be ruthlessly destroyed (...) »⁵ (« swift » est traduit par « vif » dans l'Édition Des

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 75.

2 Anaïs NIN, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 123.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 181.

« Luminescent, cireux, immobile, le masque de son visage (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 21).

4 *Ibid.*, p. 182.

« (...) jusqu'à ce que fussent blessés nos cœurs par le poids des gemmes sur nos fronts, accablés nos corps de la lourdeur des brocarts (...) » (*Ibid.*, p. 22).

5 *Ibid.*, p. 182.

« Tout ce qu'il y avait de vif et de malveillant chez la femme pouvait être détruit impitoyablement (...) » (*Ibid.*, p. 22).

Femmes, mais en anglais le terme suggère aussi le "martinet", instrument fétichiste de la femme dominatrice par excellence – un attribut phallique qui fait d'elle une femme castratrice ou non castrée et d'autant plus effrayante !).

Dans son ouvrage sur la femme fatale, Mireille Dottin-Orsini, résume les théories d'Otto Weininger, philosophe autrichien très apprécié au XIX^{ème} siècle, notamment pour son ouvrage, *Sexe et caractère* (1903), dans lequel il expose ses théories ouvertement misogynes :

« Les principaux "types" féminins, selon Weininger (ce ne sera pas une révélation) sont la Mère et la Prostituée, la prostitution étant, « comme l'instinct maternel, quelque chose d'organique et d'inné ». La Mère est celle qui veut se faire féconder, sans cesse et par n'importe quel homme – inférieure en cela à la Prostituée, destructrice mais révoltée et moins aveuglément asservie à l'espèce (...). »¹

Rappelons que Sabina apparaît après le passage dit de "la naissance". Dans un premier temps, elle prend la place maternelle laissée vacante. La narratrice recherche le double qu'elle formait avec la mère (« absorbed (...) within the flesh of another »²) en une autre femme (« When I saw you, Sabina, I chose my body »³). Maternité et prostitution sont proches car elles représentent la perte de la possession de son propre corps. Partagé, donné à l'Autre / aux autres, il n'est plus la propriété de soi. Comme le mettait en lumière Otto Weininger, les deux états sont aussi liés à un même acte : le rapport sexuel. Ils représentent les deux facettes d'un même instinct – instinct qui a servi à définir la femme pendant de nombreux siècles.

Cette première incursion dans l'intimité du mythe féminin marque le début d'une longue quête pour Anaïs Nin. La narratrice et Sabina sont les deux premières esquisses de personnages emblématiques qui ponctuent toute l'œuvre de l'écrivain. Dans son roman fleuve, *Les Cités intérieures*, elles apparaissent respectivement sous les traits de Djuna, la femme

1 Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset, 1993, p. 172.

2 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 178.

« (...) absorbée (...) dans la chair d'une autre (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 15).

3 *Ibid.*, p. 185.

« Lorsque je t'aie vue, Sabina, j'ai choisi mon corps. » (*Ibid.*, p. 31).

artiste, et Sabina, la fameuse « spy in the house of love »¹. Pour Anaïs Nin, la féminité se définit constamment dans cette gémellité représentée par la mère et la prostituée. Il est d'autant plus intéressant de noter que cette dualité se retrouve au sein même de son journal intime. Dans la version publiée, nous verrons que le mythe créé par la diariste tourne autour de la dichotomie femme maternelle et femme fatale. La représentation de soi répond aussi à cette vieille idée préconçue et répétée par un siècle misogyne.

D'abord publique, la femme est donnée aux autres. Ses légendes la définissent comme les mythes traversent les âges et posent leurs sceaux indélébiles sur toute une race maudite. L'intimité d'une femme n'a de légitimité que dans le regard des hommes. Écrire la femme, c'est écrire sa légende, nous dit la narratrice. Elle-même descendante d'une lignée de femmes fatales, la poétesse donne naissance à une littérature singulière. Car la prostituée est aussi une mère. L'artiste une créatrice nouvelle. Dans la tradition juive, Lilith devient la première femme créée par Dieu dans la version initiale de la Bible. Rebelle et insoumise à l'autorité masculine et divine, Lilith quitte le paradis et est remplacée par Ève. Naissance de l'artiste en rébellion.

Sabina est la première représentation de danseuse dans le texte d'Anaïs Nin. Elle « dansait les jambes ouvertes », nous dit la narratrice. Elle est peut-être l'écho faible et incomplet de la danseuse qui clôture l'œuvre. Elle est surtout la digne héritière de Salomé, autre figure emblématique de femme fatale que le XIX^{ème} siècle a largement exploitée. Les toiles de Gustave Moreau, par exemple, la représentent lourdement parée comme l'est Sabina. Elle est envoûtante et ses mouvements serpentins la rendent aussi dangereuse que le reptile tentateur de la Genèse :

« (...) she was turning her serpent back to that alone which might overshadow her own stature giving her the joy of fecundation. »²

1 « Une espionne dans la maison de l'amour » (nous traduisons). Il s'agit du titre du quatrième roman sur les cinq qui composent *Les Cités intérieures*.

2 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 183.

« (...) elle tournant ses reins de reptile vers cela seul qui pouvait répandre son ombre sur son corps tout entier et lui donner la joie de la fécondation. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 26).

Elle est une menace pour l'homme qui pourrait, à trop la regarder, y perdre la tête. Elle est aussi profondément fausse. Ses bijoux, ses parures, ses chorégraphies ne sont que voiles d'illusions qui cachent sa vraie nature. Comme la danseuse, Sabina perd tous ses attributs de séduction une fois confrontée à la réalité : « She was losing the human power to fit body to body in human shape »¹. Baudelaire exprime dans *La Fanfarlo* la déception de l'homme à vivre avec une danseuse, qui une fois débarrassée de ses fards et ses costumes, devient une femme des plus vulgaires :

« Il avait souvent singé la passion ; il fut contraint de la connaître ; mais ce ne fut point l'amour tranquille, calme et fort qu'inspirent les honnêtes filles, ce fut l'amour terrible, désolant et honteux, *l'amour maladif des courtisanes.* »²

Belle et maléfique, « représentation du désir fatal »³, écrit Sylvie Jouanny, la danseuse est une forme de vampire qui séduit sa proie. Une fois que l'homme est pris dans le filet de ses charmes, elle lui montre son vrai visage. La danse devient alors l'expression de sa véritable nature. Le corps est exposé dans toute sa splendeur impudique. Sans contrôle, il exprime l'origine primitive de l'être, un peu à l'image des cris extatiques de Rimbaud :

« Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant. / Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse, danse ! »⁴

On imagine une fête terrible et envoûtante où les battements de tambours imposent aux corps une transe rythmique. Comme les femmes, les primitifs de Rimbaud dansent frénétiquement, avec insouciance et sont, aux yeux de l'occidental, effrayants de liberté et de férocité.

Sabina, femme dangereuse et séductrice, est le diable au féminin. En cela, elle ressemble à l'Époux infernal dont parle l'infortunée Vierge folle dans « Délires I » d'*Une saison en enfer*. Comme dans le texte de Rimbaud, Sabina est à la fois le destinataire

1 *Ibid.* p. 183.

« (...) elle avait perdu l'humain pouvoir d'articuler son corps à un corps en une plénitude humaine. » (*Ibid.*, p. 26).

2 Charles BAUDELAIRE, *La Fanfarlo*, Mille et Une Nuits, 1997, p. 52 (nous soulignons).

3 Sylvie JOUANNY, *L'Actrice et ses doubles*, Droz, 2002, p. 398.

4 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 182.

(rappelons l'adresse à Satan dans les premières lignes d'*Une saison*) et le personnage mis en scène dans ce passage. Les critiques s'accordent à y voir, en partie, une écriture de la relation entre Rimbaud et Paul Verlaine. De même, Anaïs Nin cherche à transcrire, dans ce passage, sa rencontre avec June Miller. Mais au-delà des similitudes biographiques, les personnages de Sabina et de l'Époux infernal partagent des caractéristiques vampiriques qui font d'eux des figures symboliques du mal, de la tentation et de la monstruosité.

« C'est un démon, *ce n'est pas un homme* »¹, s'écrie la Vierge folle. Sabina est, elle, une déesse qui a perdu toute humanité. Elle est devenue une créature mythique aux origines ancestrales. Elle est donc sans âge comme le vampire dont l'immortalité est la raison première de son inhumanité. Sabina est associée au serpent. Là encore, la référence à Lilith se dévoile. Certaines variantes de la légende racontent que Lilith, chassée de l'Eden, se métamorphose en serpent pour se venger de sa remplaçante, Ève. Cette représentation est une des sources du mythe du vampire au féminin : femme vengeresse, dévoreuse d'innocence et incarnation de la tentation. Le vampire peut se transformer en lézard, en loup, en chauve-souris... Son bestiaire est plus impressionnant que celui de Sabina mais le résultat est le même : les deux créatures s'éloignent de la nature humaine pour se rapprocher de plus en plus du monde animal.

Lorsqu'il prend la parole, au sein du monologue de la Vierge folle, l'Époux infernal se décrit lui-même comme un vampire. Il est « de race lointaine : [ses] pères étaient Scandinaves ; ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang ». On lui « coupera vraiment le cou »² comme tout vampire qui se respecte. Le sang, autre attribut indispensable à la panoplie vampirique, est omniprésent dans le texte de Rimbaud. Anaïs Nin, elle, l'évoque de manière moins démonstrative : « (...) a chant which was the sound of her feet treading down into the blood the imprint of her face »³. Comme l'Époux infernal qui boit son propre sang, le crime de Sabina se commet contre elle-même.

Sabina et l'Époux infernal sont des êtres vampiriques dans leur fonction symbolique. Ils séduisent et envoûtent leurs victimes. Sabina vampirise littéralement la narratrice. Elle semble presque "l'incorporer" : faire corps avec elle. Buveuse de sang, buveuse de corps et buveuse d'âme, Sabina surpasse le mythe en une possession plus complète et dont il est encore plus

1 *Ibid.*, p. 188.

2 *Ibid.*, p. 189.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 180.

« (...) un chant qui était le martèlement de ses pieds foulant, dans le sang l'empreinte de sa face. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 17).

difficile de s'extraire. Pourtant, la narratrice, comme la Vierge folle de Rimbaud, raconte désormais ses mésaventures comme si l'emprise du monstre avait définitivement disparu.

Première vision de la femme aperçue par la narratrice de *La Maison de l'inceste*, Sabina illustre la malédiction d'une race. Dans son portrait se confondent les icônes féminines qui ont forgé le mythe de la femme fatale. Prostituée, danseuse et démon, elle cumule les stéréotypes et devient l'héritière infortunée d'une tradition ancestrale. Son corps est l'instrument essentiel de son pouvoir de séduction. Par la danse, elle acquiert une liberté sauvage. Par le sang, une violence exacerbée. Même sa maternité est effrayante car dévorante et castratrice.

Dans un texte qui explore la personnalité du poète, Sabina fait office de miroir. Elle est le reflet de la légende immuable qui définit chaque femme. C'est en regardant de près son image que l'auteur peut peindre l'intimité féminine et plonger au cœur de ses drames personnels.

2. Écrire une « Saison en enfer d'une femme »

L'écriture intime, sur les pas de Rimbaud, est l'expression torturée d'une individualité créatrice qui se cherche. La narratrice de *La Maison* et le poète d'*Une saison en enfer*, retournent aux origines de leur éducation pour tenter de comprendre ce qu'ils sont. Ils portent tous deux le poids des traditions ancestrales. Cependant, Anaïs Nin se penche plus particulièrement sur la personnalité féminine et affronte l'image de la femme fatale à travers Sabina. Représentante de toutes les femmes, elle incarne les drames de son sexe. Elle incarne le mensonge, le vide et l'esclavage. Elle incarne les chaînes fermées sur elle et sur toute sa descendance. Elle incarne, enfin, l'enfer dans lequel se débat la narratrice elle-même. Avec Sabina, Anaïs Nin s'approprie des thèmes chers à Rimbaud comme l'infériorité raciale, la religion et la soumission.

La Maison de l'inceste se présente comme le récit d'une naissance et d'une maturation. Rejetée du paradis intra-utérin, la narratrice commence sa quête d'identité. D'abord indissociable de la mère, elle se retrouve brutalement seule : « The night surrounded me, a photograph unglued from its frame »¹. L'apparition de Sabina lui offre la possibilité de recréer l'unité originelle avec l'Autre. Sa personnalité se construit alors autour de cette première image de femme. Mais Sabina est une femme fatale, privée d'innocence, de vérité et d'identité. Elle-même prisonnière de son mythe, elle ne peut offrir la liberté d'une identité propre. Elle lui fait entrevoir, au contraire, les portes d'un nouvel enfer.

Sabina n'est pas la païenne, le sauvage aux cultes aveugles de l'œuvre de Rimbaud. Mais elle est l'idole née des croyances primitives. Aucune innocence n'est possible pour elle car elle est née de l'adoration des hommes. Avant même de voir le jour, elle a été façonnée par leurs désirs. Elle est emprisonnée dans les mensonges, désormais incapable d'accéder à une quelconque vérité sur elle. Le monde qui l'entoure est faussé par la chape des illusions. Elle évolue dans une autre sphère que la réalité – un monde factice qui lui permet de préserver l'idolâtrie dont elle est l'objet :

« Your lies are not lies, Sabina. They are arrows flung out of your orbit by the strength of your fantasy. To nourish the illusion. To destroy reality. »²

Elle en perd finalement toute humanité et tout espoir d'union :

« Sabina was no longer embracing men and women. Within the fever of her restlessness the world was losing its human shape. She was losing the human power to fit body to body in human completeness. She was delimiting the horizons, sinking into planets without axis, losing her polarity and the divine knowledge of integration, of fusion. She was spreading herself like the night, over the universe and found no god to lie with. »³

1 *Ibid.*, 180.

« La nuit m'encercla, photographie décollée de son cadre. » (*Ibid.*, p. 16).

2 *Ibid.*, p. 184.

« Tes mensonges ne sont pas des mensonges, Sabina. Ce sont des flèches que lance hors de ta sphère la puissance de ton imagination. Pour alimenter l'illusion. Pour détruire la réalité. » (*Ibid.*, p. 29).

3 *Ibid.*, p. 183.

« Sabina n'embrassait plus ni homme ni femme. Dans la fièvre de son agitation perpétuelle, le monde perdait forme humaine. Quant à elle, elle avait perdu l'humain pouvoir d'articuler son corps à un corps en une plénitude humaine. Elle traçait la limite des horizons, s'enfonçait en des planètes désaxées, perdait et ses coordonnées et la divine connaissance de l'intégration, de la fusion. Elle se répandait comme la nuit sur l'univers et ne trouvait nul dieu près de qui reposer. »¹

Rimbaud se disait, dans « Mauvais sang », de « race inférieure »². Il présentait ses origines gauloises et occidentales comme les causes premières de son châtement. Pour Anaïs Nin, la "race inférieure" prend une tout autre signification. Elle est synonyme de féminité. La femme que représente Sabina n'a pas d'individualité propre. Une fois dépouillée de ses artifices de séduction, elle est démunie, perdue et vulnérable. Lorsque l'artiste décide de révéler les profondeurs de la nature féminine, elle se retrouve face au néant d'une image imposée par les hommes. La malédiction des femmes est un vide aliénant.

Le poème de Rimbaud s'articule autour de la dichotomie religion chrétienne et croyances païennes. Le christianisme est au cœur de sa colère – cette « sale éducation »³ qu'il n'en finit pas de fustiger et dont il cherche à s'émanciper. C'est elle qui, par ses notions de vices, de péchés et de châtement, a plongé l'artiste dans les tourments de la torture. En se plaçant du côté de la femme idolâtrée comme une déesse, Anaïs Nin joue avec les variantes de cette thématique. Les vices et l'enfer acquièrent une signification bien différente, en dehors de toute implication religieuse. Seul le Christ moderne rappelle l'éducation catholique de l'écrivain. Mais, là encore, il s'agit d'un symbole travesti. Messie échoué dans les bas fonds de la maison de l'inceste, ce Christ a été « crucified by his own nerves, for all our neurotic sins ! »⁴. Le mot est lancé : les vices sont les symptômes de nos névroses. Grandement influencée par la psychanalyse (sur laquelle nous reviendrons plus longuement), Anaïs Nin donne un tour nouveau à l'enfer de Rimbaud. L'expression "mauvais sang" est détournée et retrouve son sens premier :

1 Anaïs NIN, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 25-26.

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 179.

3 *Ibid.*, p. 202.

4 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 205.

« crucifié par ses propres nerfs, par tous nos péchés de névrosés ! » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 84).

« Desire which had stretched the nerve broke, and each nerve seemed to break separately, continuously, making incisions, and *acid ran instead of blood.* »¹

Le poison qui brûlait les entrailles du poète d'*Une saison* est ici un "acide" qui court dans les veines. Sa présence est associée aux blessures laissées par les nerfs qui ont littéralement cédé. La métaphore physique illustre une maladie nerveuse. Ainsi, les mensonges de Sabina ne sont plus considérés comme des péchés mais comme les pièges de son inconscient. Sabina, empêtrée dans ses affabulations ne peut s'en sortir sans le « fil d'Ariane » laissé par la narratrice, « (...) for the greatest of all joys is to be able to retrace one's lies, to return to the source and sleep one night a year washed of all superstructures »². De même, la luxure et la paresse (la languueur des femmes d'Orient et de la prostituée de Fez) ne sont pas des péchés capitaux mais des artifices nécessaires à la femme-idole. Ils sont les éléments d'un décor, d'un tableau stéréotypé.

Lors des ses errances, le poète rimbaldien croise des « compagnon[s] d'enfer »³ à qui il donne momentanément la parole. Ainsi débute la section « Délires I » dans laquelle la « Vierge folle » raconte sa drôle de relation avec « l'Époux infernal ». Nous l'avons vu, Sabina ressemble parfois étrangement à cet amant aux appétits vampiriques. Mais la comparaison ne s'arrête pas là car si Sabina est associée à l'Époux infernal, la narratrice s'apparente alors à la Vierge folle. Tout comme l'amoureuse explorée, elle est prisonnière de son sort. « Je le suivais, il le faut ! », « j'en suis la prisonnière »⁴ s'écrit la Vierge folle. « Around my pulse [Sabina] put a flat steel bracelet and my pulse beat as she willed (...) »⁵, raconte la narratrice de la *Maison de l'inceste* dont les bijoux symbolisent parfaitement la réclusion. Le bracelet devient le symbole même de l'esclavage :

1 *Ibid.*, p. 188.

« Le désir qui avait surtendu mes nerfs me brisait et chaque nerf semblait se rompre isolément, sans répit, et me taraudait et ce n'était plus du sang mais de l'acide qui courait en moi. » (*Ibid.*, pp. 41-42).

2 *Ibid.*, p. 184

« (...) car, de toutes les joies, la plus grande est bien de pouvoir dépister ses propres mensonges, d'en remonter le cours jusqu'à la source et de dormir, une nuit l'an, débarrassé de tout le superfétatoire. » (*Ibid.*, p. 29).

3 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 187.

4 *Ibid.*, pp. 189 et 190.

5 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 182.

« Autour de mon poignet, elle disposa un bracelet d'acier uni et mon pouls se mit à battre comme elle le voulait (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 23).

« When I stopped before a window and bought a bracelet I expressed the drama of woman's dependence and enslavement. In this obscure little theatre of my unconscious, the denouement was this spontaneous purchase of a bracelet. According to Rank [Otto Rank, psychoanalyst] I was not seduced by the color and shape and texture of it, by my love of adornment. It was much more dramatic than that ! »¹

« Lorsque je m'arrêtais à une devanture et que j'achetais un bracelet, j'exprimais le drame de la dépendance et de l'esclavage de la femme. Dans le petit théâtre obscur de mon inconscient, le dénouement était l'achat d'un bracelet. D'après Rank [Otto Rank, psychanalyste], je n'étais pas séduite par sa couleur, sa forme ni sa matière, par mon amour de l'ornement. C'était beaucoup plus dramatique que cela ! »²

Voilà encore une soumission dont le poète subit les conséquences. Rimbaud écrivait, dans « Mauvais sang » : « Les blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler »³. Anaïs Nin, elle aussi, dénonce un esclavage ancestral, né de la domination des femmes depuis la nuit des temps. Si elle a eu connaissance des lettres du voyant, peut-être a-t-elle lu, avec une attention particulière, la déclaration de Rimbaud sur la poésie des femmes. Dans sa lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871, il écrit :

« Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, – jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! »⁴

Anaïs Nin aurait pu faire de cette remarque le credo de son écriture. Leuwers, dans une lecture psychanalytique de Rimbaud, ne démontre-t-il pas que le terme "inconnu" peut se traduire par "inconscient"⁵ ? Cette lecture du texte correspond assez bien aux désirs d'Anaïs Nin d'explorer les névroses. Cette citation de Rimbaud justifierait même une vision "féministe" du roman de Nin – une vision qui dépasse celle de Rimbaud dont la misogynie, relevée par les critiques, affleure dans certains de ses poèmes.

Face à Sabina, la narratrice est confrontée à l'image d'une femme prisonnière de son rôle de séductrice et condamnée à en rejouer éternellement les drames. Viciée par les mensonges,

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 39.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 67.

3 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 182.

4 *Id.*, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 92.

5 Daniel LEUWERS, *Lettres du voyant, Rimbaud*, op. cit., p. 16.

la luxure et la paresse qui entourent son mythe, elle finit par être son propre bourreau et alimenter ses propres supplices. D'abord fascinée, la narratrice évolue autour de Sabina et, comme Rimbaud avec la religion imposée depuis son enfance, elle entre peu à peu en rébellion face à cet "enfer de la femme".

La Maison de l'inceste doit à Rimbaud sa structure et sa voix poétique singulière. Récit d'une damnation, elle est aussi celle d'une maturation individuelle. La narratrice assiste à sa propre naissance et forge sa personnalité au contact des autres. Ces "autres" sont exclusivement féminins et c'est ici que l'œuvre d'Anaïs Nin s'émancipe de celle de Rimbaud. Elle garde pourtant les mêmes thèmes, mais les adapte à sa manière, en mettant l'accent sur la damnation au féminin. Le personnage central de *La Maison*, se trouve confronté dès les premières lignes à deux images contradictoires sur lesquelles se forge toute sa personnalité : celle de la mère et celle de la prostituée. La mère n'apparaît que brièvement et anonymement. Elle laisse sa place à Sabina, archétype de la femme séductrice. La narratrice, prise entre ces deux extrêmes, affronte l'enfer de la soumission et l'effacement de soi jusqu'à ce que sa voix se rebelle et s'affirme. Le récit devient alors récit du pouvoir d'écrire.

La narratrice de *La Maison* observe Sabina et les hommes qui l'idolâtrèrent. Mais elle a un statut bien particulier, à part. Elle est éloignée de l'adulation. Elle est celle qui regarde d'une part, mais aussi et surtout, celle qui écrit. Lorsque Sabina dansait lascivement comme "une idole byzantine", elle « wrote with pollen and honey »¹. Elle est la Pythie des femmes qui pourrait dire, tel Rimbaud : « C'est très-certain, c'est oracle ce que je dis »². Mais elle est plus acerbe, pour une fois, et s'exclame : « I haunted [men's] memory with the tale they wished to forget »³. Elle se comporte comme une fidèle gardienne de temple collectant les reliques de la déesse qui s'éparpille de son vivant :

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 180.

« (...) et j'écrivais avec du pollen et du miel » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 21).

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 180.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 182.

« (...) je hantais leur mémoire de ce conte dont ils souhaitaient l'oubli. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 21-22).

« You have run with the wind, scattering and dissolving. I have run behind you, like your own shadow, gathering what you have sown in deep coffers. »¹

La narratrice oscille constamment entre identification à Sabina et distanciation. D'une part elle répète leur gémellité dans des phrases mises en relief dans le texte : « I AM THE OTHER FACE OF YOU »² ou « (...) YOU ARE THE WOMAN I AM »³. D'autre part, elle regarde Sabina se débattre avec ses illusions et ses mensonges avec lucidité et parfois même une certaine froideur. Elle est donc partagée entre deux pôles opposés : jouer le jeu de l'illusion pour alimenter le mythe ou choisir de dévoiler la réalité de la femme. À travers cette tension, Anaïs Nin met en image une de ses propres interrogations. Tout au long de sa carrière, la dichotomie mensonge et vérité sous-tend sa quête d'expression artistique. Doit-elle choisir de dire la vérité inscrite dans le journal intime ou masquer la réalité sous les voiles de la fiction ? Pour sa première publication (hormis l'essai sur Lawrence), l'artiste choisit la voie de la poétisation. C'est au travers des jeux de sons, de rythmes et d'images poétiques qu'elle révèle sa propre vérité.

Rimbaud initie l'artiste à l'écriture intime du poète. Celui qui écrit s'étudie avec minutie et inspecte son âme avec rigueur. Il devient le sujet de son œuvre. *La Maison de l'inceste* suit les traces d'*Une saison en enfer* et regarde apparaître la personnalité créatrice : « Douleurs d'enfin une vraie naissance, beauté que ne pourront percevoir les yeux timides du moi »⁴, écrit Yves Bonnefoy en réponse à l'impératif rimbaudien de « faire l'âme monstrueuse »⁵. La narratrice naît puis évolue dans l'espace chaotique de la féminité. La mère, Sabina mais aussi Jeanne et la danseuse jalonnent son parcours initiatique. Dans la souffrance et la damnation,

1 *Ibid.*, p. 185.

« Tu as couru avec le vent, te dispersant, te dissolvant. J'ai couru derrière toi, comme ton ombre, recueillant ce que tu as semé dans la profondeur de mes coffres. » (*Ibid.*, p. 33).

2 *Ibid.*, p. 185.

« Je suis l'autre face de toi » (*Ibid.*, p. 33).

3 *Ibid.*, p. 186.

« (...) tu es la femme que je suis » (*Ibid.*, p. 34).

4 Yves BONNEFOY, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 29.

5 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

l'héroïne donne naissance à sa propre voix. « Tu enfanteras avec douleur »¹, impose Dieu à Ève, première des pécheresses. L'artiste lui aussi se souvient d'un paradis perdu et doit supporter le souvenir et la connaissance d'un monde devenu à jamais inaccessible.

Après le passage dédié à Sabina, le texte d'Anaïs Nin se focalise de nouveau sur la narratrice :

« It was room number 35 in which I might have awakened next morning mad or a whore. »²

Réveil abrupte qui fait écho au réveil du poète dans « Mauvais sang » :

« Au matin, j'avais le regard perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu »³

Avec cette même peur de la folie et la peur d'être invisible et de passer sur le monde sans laisser d'empreinte (comme le suggère Anaïs Nin : « I pass through [the world] like a ghost. »⁴), la conscience de l'artiste s'éveille dans la douleur. Le temps devient concret (« next morning » / « Au matin ») et menace de filer sans laisser la possibilité à l'artiste de se connaître et de créer.

L'écriture d'Anaïs Nin s'enrichit d'une influence surréaliste et freudienne pour transformer la recherche d'identité en une véritable quête psychanalytique. Il n'est plus seulement question de l'"histoire [d'une de ses] folies" mais bien plus de l'histoire de sa névrose. L'inceste est alors à considérer comme le symbole d'un narcissisme néfaste.

1 Genèse, 3, 16.

2 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 188.

« C'était la chambre 35 où j'aurais pu me réveiller, le matin, folle ou putain. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 41).

3 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 181.

4 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 184.

« Je l'ai traversé, quant à moi, comme un fantôme. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 29-30).

C. LA RÉÉCRITURE DU *JARDIN DES SUPPLICES* D'OCTAVE MIRBEAU : TORTURES ET DAMNATIONS PSYCHOLOGIQUES

Rimbaud l'a bien dit, l'enfer se décline en de multiples tonalités : « Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil, – et l'enfer de la caresse ; un concert d'enfers »¹. Celui d'Anaïs Nin chante de la voix grave et lancinante d'une femme fatale, mère maudite de la race féminine. La narratrice, d'abord prisonnière de sa fascination pour l'incarnation vivante de la séductrice ancestrale, gagne son indépendance par la création. Elle échappe ainsi à la damnation de Sabina, sacrifiée au néant par son propre mythe, et peut continuer son exploration de l'âme humaine.

Mais nous sommes au XX^{ème} siècle, et contrairement à l'époque de Rimbaud, la psychanalyse a fait son apparition en Europe. Cette nouvelle discipline ouvre les portes d'une exploration de soi inédite. Derrière nos actes se cacherait une volonté obscure dont nous avons à peine conscience que Freud nomme justement l' « inconscient ». Strate inexplorée de la nature humaine, l'inconscient devient le centre de toutes les attentions. Les psychanalystes offrent une possibilité de l'explorer en une méthode scientifique. Les artistes d'avant-garde se plongent dans l'aventure et y découvrent une nouvelle matière à utiliser. Anaïs Nin ne déroge pas à la règle. Passionnée par les expérimentations littéraires, elle s'imprègne de psychanalyse et de surréalisme afin d'écrire son premier roman.

En pleine période de transition, son œuvre se situe à mi-chemin entre littérature classique et littérature moderne. L'influence du *Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau (1899) offre le parfait exemple de cet "entre-deux" esthétique. Dans son journal, Anaïs Nin avoue n'avoir pas été impressionnée par les descriptions des tortures physiques de Mirbeau. Pourtant, l'œuvre marque profondément *La Maison de l'inceste*. En février 1934, elle écrit :

« I read the *Jardin des Supplices* of Mirbeau and wondered why it left me cold. Realized it was because the description of physical torture was, for me, so much less potent than mental tortures. Physical tortures are banal and

¹ Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 187.

familier. Mental tortures we are only now beginning to delve into. Each one of the physical tortures, transposed into a psychological plane, would be a novel. Interpreting each physical torture as having its correlation, analogy, in the psychic. Take, for instance, *the peeling of the skin*. That could become a symbol for hypersensitiveness. *The death by the loudness of the church bells* could be the sounds of hallucinations. This became the theme of *House of incest* and it helped to coordinate the descriptions of anxieties. »¹

« J'ai lu *Le Jardin des Supplices* de Mirbeau et je me suis demandé pourquoi cela m'a laissée froide. J'ai compris ensuite que la description de tortures physiques me fait beaucoup moins d'effet que celle de tortures mentales. Les premières sont trop connues, banales. Alors que nous commençons seulement à nous pencher sur les secondes. Les tortures corporelles transposées sur le plan psychologique, seraient absolument nouvelles. Interpréter chacune comme ayant son équivalent, son analogie dans le psychisme. Prendre, par exemple un homme qu'on écorche vif. Pourrait être le symbole de l'hypersensibilité. Ou celui qu'on tue par le bruit énorme des cloches – pourrait représenter les hallucinations auditives. Ce parallèle est devenu le thème de *La Maison de l'inceste* et m'a aidée à coordonner les descriptions de l'angoisse. »²

Rares sont les critiques qui se sont penchés sur cette influence primordiale pour le roman d'Anaïs Nin. Pourtant, comme elle le prévoit ici, elle utilise les tortures de Mirbeau comme bases de ses descriptions. L'écorché vif et le supplice de la cloche sont utilisés pour décrire respectivement les souffrances du Christ moderne et de Jeanne. Vu sous cet angle, *La Maison de l'inceste* offre une réécriture originale et peu commune d'une œuvre très représentative du siècle précédent. C'est à travers la référence à Mirbeau, qu'Anaïs Nin donne une nouvelle vision des enfers rimbaldiens : un enfer psychologique.

Dans l'intimité d'une soirée mondaine, un homme « à la figure ravagée, le dos voûté, l'œil morne, la chevelure et la barbe prématurément toutes grises »³ fait un étrange récit : « Les hasards de la vie (...) m'ont mis en présence, non pas d'une femme... mais de la femme. Je l'ai vue, libre de tous les artifices, de toutes les hypocrisies dont la civilisation recouvre,

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 311 (nous soulignons).

2 Anaïs NIN, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, pp. 441-442.

3 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, Folio, 2004, p. 57.

comme d'une parure de mensonge, son âme véritable... »¹. Ainsi le narrateur du *Jardin des supplices* décrit-il l'aventure de sa rencontre avec Clara. Dans la tradition des romans classiques, Mirbeau fait de son œuvre le récit autobiographique d'un narrateur imaginaire. L'effet de réel est ainsi à son comble et l'histoire qui suit acquiert un degré d'horreur supplémentaire. Petit malfrat raté dont les méfaits gênent ses amis plus ambitieux, le narrateur est envoyé pour une fausse mission à Ceylan. Sur le bateau, il rencontre une mystérieuse et séduisante Anglaise qui, après un bref séjour en Europe, retourne dans son pays d'adoption, la Chine. Malgré ses sombres pressentiments, le jeune homme tombe éperdument amoureux. Dans le plus pur style décadent, il fait un portrait d'elle où se mêlent éléments diaboliques et sensuels, naturels et dangereux :

« Rousse de cheveux, rayonnante de peau, un rire était toujours prêt à sonner sur ses lèvres charnues et rouges. (...) Ève des paradis merveilleux, fleur elle-même, fleur d'ivresse, et fruit savoureux de l'éternel désir, je la voyais errer et bondir, parmi les fleurs et les fruits d'or des vergers primordiaux, non plus dans ce moderne costume de piqué blanc, qui moulait sa taille flexible et renflait de vie puissante son buste, pareil à un bulbe, mais dans la splendeur surnaturalisée de sa nudité biblique. »²

Véritablement vampirisé par cette plante envoûtante, belle et carnivore, le narrateur ne peut échapper à l'attrait d'une si digne héritière de la race maudite des pécheresses. « Cet amour était en moi, comme ma propre chair ; il s'était substitué à mon sang, à mes moelles ; il me possédait tout entier ; il était moi !... »³. Il décide finalement de la suivre en Chine où il découvre ce qu'il soupçonnait depuis la première rencontre : le caractère sauvage, cruel et vampirique de cette femme fatale. Un des passe-temps favoris de la belle est d'aller visiter le baigne voisin et d'y parcourir le jardin des tortures. Elle y traîne son amant, effrayé, qui décrit leur visite avec force détails. Entre horreur et sensualité, le parc où ils errent est luxuriant, la faune et la flore s'y nourrissent innocemment du sang et des chairs des suppliciés.

Les errances de *La Maison de l'inceste* s'apparentent parfois à celles du jardin des supplices. La narratrice est d'abord guidée par Sabina, digne descendante de la sulfureuse héroïne de Mirbeau. Tout au long du récit, Anaïs Nin décrit plusieurs tortures. Elle évoque,

1 *Ibid.*, p. 60.

2 *Ibid.*, p. 110.

3 *Ibid.*, p. 129.

par exemple, le supplice de la goutte d'eau : « Rain (...) drips in the cells of the brain with the obstinacy of a leak » (« La pluie (...) tombe goutte à goutte dans les cellules de votre cerveau avec l'obstination d'une fuite d'eau »); les brûlures de froid : « Snow does not freeze the hands, but like ether distends the lungs until they burst » (« La neige ne glace pas les mains mais comme l'éther elle dilate les poumons jusqu'à l'éclatement »); l'immolation qui était un des thèmes privilégiés de l'enfer de Rimbaud ; la mutilation : « The loved one's whitest flesh is what the broken glass will cut (...) » (« La chair de l'être aimé, la très blanche chair, c'est cela que coupera le verre brisé (...) ») ou encore le supplice de la roue : « (...) the wheel crush »¹ (« (...) que la roue écrasera »). Les deux premiers supplices sont particulièrement intéressants car Anaïs Nin déplace la souffrance de l'extérieur à l'intérieur du corps. En effet, la goutte d'eau ne tombe plus sur le crâne mais « sur le cerveau ». De même, ce ne sont pas les mains qui gèlent mais les poumons qui brûlent. Nous assistons, à une intériorisation, au sens littéral du terme, de la souffrance. Le supplice n'est donc plus visible. Il n'est plus mis en scène comme dans le jardin de Mirbeau. Les autres ne peuvent plus être témoins de la souffrance. Anaïs Nin met ainsi en relief la profonde solitude du supplicié – un isolement qui fait pleinement partie de la torture. De manière significative, la narratrice, elle-même victime de sévices, y met fin dès qu'elle rompt la solitude : « I jump out of bed and run out of this room growing around me like a poisoned web (...) »².

Lentement, le texte d'Anaïs Nin fait glisser le sens du récit de Mirbeau. L'accent n'est pas mis sur celui qui regarde mais sur celui qui subit les tourments. Ici, la douleur n'a rien d'esthétique ou de sensuelle. Elle illustre un mal interne qui se transforme peu à peu en véritable folie.

Les tournures impersonnelles (« the brain », « the hands », « the loved one ») laissent place soudainement au pronom personnel « I » / « je ». Subrepticement le récit se focalise de nouveau sur la narratrice qui évoque ses propres souffrances. Dans ce passage les tortures la mènent lentement à la folie. L'action se déroule en une nuit car : « Night is the collaborator of

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., pp. 187-188 (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 39).

2 *Ibid.*, p. 188.

« Je bondis hors du lit et me précipite hors de cette chambre qui m'enveloppe comme une tunique empoisonnée (...) » (*Ibid.*, p. 41).

torturers »¹ (« La nuit est la complice des bourreaux ») et se termine le matin suivant. « It was room number 35 in which I might have awakened next morning mad or a whore. »². Dans tout ce passage où la narratrice devient victime, la souffrance suit un processus méthodique et implacable : les tortures physiques s'attaquent d'abord aux organes internes. La souffrance est alors cause de solitude : « All connections are breaking. Slowly I part from each being I love, slowly, carefully, completely »³. Puis, la narratrice évoque la perte de mémoire :

« I jump out of the bed and run out of this room growing around me like a poisoned web, seizing my imagination, gnawing into my memory so that in seven moments I will forget who I am and whom I loved. »⁴

« Je bondis hors du lit et me précipite hors de cette chambre qui m'enveloppe comme une tunique empoisonnée, se saisit de mon imagination et me ronge si bien la mémoire que, à la septième mesure, je ne saurai plus qui je suis et qui j'ai aimé. »⁵

Telle une Hercule vaincue, elle se réveille : « mad or a whore » (« folle ou putain »). Comme une ultime étape de torture, la folie ne trouve une alternative que dans la prostitution.

La prostitution serait-elle la folie des femmes ? Encore une fois, la référence à la femme fatale se fait sentir. Clara, en digne représentante de ses consœurs, atteint un paroxysme de folie et de sensualité dans les dernières pages du récit de Mirbeau. Au sortir du baignoire, elle tombe dans une transe hystérique qui fait écho aux transes sexuelles qui se déroulent autour d'elle, dans la maison close où le narrateur et elle ont trouvé refuge :

« Tout à coup, elle poussa une plainte ; les muscles de son visage se crispèrent, et de légères secousses nerveuses agitèrent sa gorge, ses bras et ses jambes. Ki-Paï dit :

- Elle va avoir une crise terrible. Il faut la maintenir vigoureusement et

1 *Ibid.*, p. 188 (nous traduisons).

2 *Ibid.*, p. 188.

« C'était la chambre 35 où j'aurais pu me réveiller, le matin, folle ou putain. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 41).

3 *Ibid.*, p. 188.

« Toutes les communications rompues. Lentement je me sépare de chaque être que j'aime, lentement, avec précaution, totalement. » (*Ibid.*, p. 40).

4 *Ibid.*, p. 188.

5 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 41.

prendre bien garde qu'elle ne se déchire la figure et ne s'arrache les cheveux avec ses ongles. »¹

Hystérie et désir sexuel féminin : le parallèle a déjà été mis en évidence par Charcot (prédécesseur de Freud). Ses « leçons du mardi » à La Salpêtrière sont devenues légion pour toute une génération et contribuent sûrement à cette « misogynie fin-de-siècle » dont Clara est un personnage représentatif.

Dans le texte d'Anaïs Nin, la folie est également suggérée par la « chambre 35 » dans laquelle s'éveille la narratrice. Il s'agit d'une référence directe à *Nadja* d'André Breton (1928). L'auteur y raconte sa rencontre avec le personnage éponyme dont la folie douce le fascine et l'angoisse. Dans un court passage digressif, il transcrit une anecdote :

« On m'a conté naguère une si stupide, une si sombre, une si émouvante histoire. Un monsieur se présente un jour dans un hôtel et demande à louer une chambre. Ce sera le numéro 35. En descendant, quelques minutes plus tard, et tout en remettant la clef au bureau : "Excusez-moi, dit-il, je n'ai aucune mémoire. Si vous permettez, chaque fois que je rentrerai, je vous dirai mon nom : Monsieur Delouit. Et chaque fois vous me répéterez le numéro de ma chambre. - Bien, monsieur." Très peu de temps après il revient, entrouvre la porte du bureau : "Monsieur Delouit. - C'est le numéro 35. - Merci." Une minute plus tard, un homme extraordinairement agité, les vêtements couverts de boue, ensanglanté et n'ayant presque plus figure humaine, s'adresse au bureau : "Monsieur Delouit. - Comment, M. Delouit ? Il ne faut pas nous la faire. M. Delouit vient de monter. - Pardon, c'est moi... Je viens de tomber par la fenêtre. Le numéro de ma chambre, s'il vous plaît ? »²

Nous y retrouvons le thème de l'oubli, auquel Anaïs Nin avait déjà fait référence plus tôt, et celui de la défenestration : « If a dog barks it is the man who loves wide gashes leaping through the window »³. L'écrivain tisse un réseau de références tenu car on peut voir dans cette image du chien qui aboie un écho de la folie de Robin dans le chapitre final de *Nightwood*. L'héroïne de Djuna Barnes, en effet, se met à aboyer furieusement de concert

1 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., pp. 265-266.

2 André BRETON, *Nadja*, Folio, 2008, pp.183-184.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 188.

« Un chien vient-il à aboyer, c'est l'homme, amoureux de larges entailles qui saute par la fenêtre. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 39).

avec le chien de son ancienne amante, Nora. Enfin, dans l'extrait de *Nadja*, le corps de M. Delouit est complètement meurtri, déformé par les blessures et donc méconnaissable. À travers la difformité du corps, c'est son identité qu'il a perdue. L'employé de l'hôtel ne le reconnaît d'ailleurs pas du tout. Là encore, les échos avec le texte d'Anaïs Nin sont très forts. La perte d'identité est la première peur de la narratrice : « I will forget who I am »¹, dit-elle. Elle représente le degré absolu de la destruction de soi ; la mort provoquée par les tortures infligées.

Point d'orgue du jardin de Mirbeau, le supplice de la cloche est le plus attendu par Clara. Le corps de la victime est longuement décrit. Le narrateur insiste notamment sur la lueur de folie dans les yeux et le sourire du malheureux – « cette démente des yeux survivant à la mort »² :

« Les yeux, démesurément ouverts, dardaient sur nous un regard qui ne regardait plus, mais où l'expression de la plus terrifiante folie demeurait, et si prodigieusement ricanant, si paroxystement fou, ce regard, que jamais, dans les cabanons des asiles, il ne me fut donné d'en surprendre un pareil aux yeux d'un vivant. »³

L'homme semble mourir autant de folie que de douleur. De même, la folie qu'expérimente la narratrice de *La Maison* est le résultat d'une torture qui, comme celle de Mirbeau, plonge le supplicié dans de telles souffrances qu'il en perd l'esprit. À l'époque où écrit Anaïs Nin, la psychanalyse a ouvert un nouveau champ d'études humaines. Sous l'influence de Freud, elle perçoit la possibilité d'une torture psychique. Freud lui-même explore le rapport entre torture corporelle et torture mentale. Dans une étude de cas comme « L'Homme aux rats », il s'intéresse aux fantasmes d'un patient obsédé par le supplice du rat décrit par Mirbeau⁴ (et Sade avant lui). Il n'est pas certain qu'Anaïs Nin ait eu connaissance du journal et de l'étude de Freud. Cependant, dans la préface de Jacques André (*Cinq psychanalyses*), il est noté qu'Otto Rank a participé aux discussions et à la rédaction d'un résumé de l'analyse de Freud (compte rendu paru dans *Zentralblatt für Psychoanalyse* en 1910). Il est donc tout à fait possible que,

1 *Ibid.*, p. 188.

« (...) je ne saurai plus qui je suis (...) » (*Ibid.*, p. 41).

2 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 241.

3 *Ibid.*, p. 240.

4 *Ibid.*, pp. 209 et suite.

connaissant son intérêt pour le livre de Mirbeau, Otto Rank l'a évoqué avec Anaïs Nin. Dans cette étude, Freud met en lumière ce qu'il appelle « la névrose de contrainte ». Il y voit le déploiement du « génie de l'inconscient » qui développe des techniques pour échapper aux analyses. Jacques André résume : « L'une des façons de lire *L'Homme aux rats* est d'y voir un hommage au génie de l'inconscient, un génie aussi torturant et méphistophélique qu'il est possible d'imaginer »¹. L'inconscient gagne la bataille comme dans la folie – « la folie qu'on enferme »², dit Rimbaud – où il prend possession de l'être et envahit la conscience. Stade ultime, la démence est un substitut de la mort. Elle est aussi, une mort au sens symbolique du terme. Dans ce cas, elle s'apparente plus à l'« hallucination simple » de Rimbaud, un état limite que l'artiste éprouve pour le bien de son art. La torture, sous la plume d'Anaïs Nin, retrouve véritablement le sens donné par Rimbaud à la damnation. Pierre Brunel note, à propos de l'enfer rimbaldien :

« L'enfer est à la fois le lieu de la dissolution et d'une conservation. Au néant d'une disparition toute matérielle il substitue le maintien de l'*ego* torturé, mais triomphant. Et le lecteur de la *saison* hésite entre le goût du néant, où le moi serait aboli, et cette damnation qui est une survie, une assurance de l'intégrité de son moi. »³

De même, *La Maison de l'inceste* est la représentation d'une expérience extrême de souffrance – ici une souffrance psychique – recherchée et affrontée par le poète qui en fait la matière de son œuvre.

1 Jacques ANDRÉS (introduction de) Sigmund FREUD, « L'Homme aux rats, remarque sur un cas de névrose de contrainte » in *Cinq Psychanalyses*, PUF, 2008, p. 292.

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 197.

3 Pierre BRUNEL, *Une saison en enfer, édition critique*, op. cit., p. 46.

Pour certains critiques de la première heure, *La Maison de l'inceste* est et reste l'œuvre la plus aboutie : « In succinct form *House of incest* contains the basic ideas, themes, and images that Nin develops more fully (and yet less satisfactorily) in the five volumes that make up her continuous novel (1946-61) »¹. Au sein du texte se trouvent formulées les thématiques essentielles de l'artiste qui détermine ainsi peu à peu sa vision de l'écrit intime. En effet, les influences de Rimbaud et de Mirbeau sont perçues et utilisées sous l'angle de l'écriture de soi. Suivant la dynamique d'*Une saison en enfer*, Anaïs Nin fait de son récit une quête d'identité artistique. De la naissance à la maturité, l'héroïne se construit en rapport avec les autres. Les images qu'ils lui renvoient lui donnent des repères (souvent négatifs) qui l'aident à saisir le drame du genre humain et à déterminer son propre chemin. Sabina représente, par exemple, la même damnation par la race que formulait Rimbaud. La féminité devient le centre névralgique d'une lutte pour l'expression de soi. Divisée entre illusion et désir de vérité, la narratrice de *La Maison de l'inceste* incarne la tension omniprésente dans la bibliographie d'Anaïs Nin entre écriture diaristique brute et tentation de la fiction.

Les tortures de Rimbaud, qui décrit les tourments du poète prisonnier de son enfer, sont bientôt associées à celles, physiques et sanglantes, du *Jardin des Supplices*. En liant deux œuvres comme *Une saison en enfer* et le roman de Mirbeau, Anaïs Nin témoigne d'une réelle capacité à associer des références hétéroclites pour en faire émerger de nouvelles significations (une habitude qu'elle gardera tout au long de sa vie). Ainsi, les suppliciés chinois prennent le relais des souffrances rimbaldiennes. Les tortures deviennent concrètes. Elles illustrent avec précision le mal du siècle : la névrose.

À l'injonction de Rimbaud de « trouver une langue »², Anaïs Nin répond avec *La Maison de l'inceste* : une œuvre où se testent le son et le rythme des mots pour illustrer les douleurs de l'âme créatrice ; une œuvre où les tortures deviennent images poétiques pour décrire l'inconscient.

1 Benjamin V. FRANKLIN, Duane SCHNEIDER, *Anaïs Nin, an Introduction*, Ohio University Press, 1979, p. 4.

« Sous une forme courte, *La Maison de l'inceste* contient les idées générales, les thèmes et les images que Nin développe plus longuement (et pourtant de manière moins satisfaisante) dans les cinq volumes qui composent son roman continu (1946-61). » (nous traduisons)

2 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 91.

CHAPITRE 2 :

ÉCRIRE L'INCONSCIENT

COMME LES SURRÉALISTES

Dans les années 1920, Rimbaud sort de l'ombre dans laquelle sa courte carrière littéraire l'avait prématurément jetée. Hormis l'effort de diffusion de ses poèmes par Paul Verlaine, son œuvre reste inconnue du grand public. *Une saison en enfer*, seul recueil publié de son vivant, ne sort des caves de l'éditeur bruxellois qu'en 1901 où un certain Léon Losseau les découvre par hasard. Mais c'est avec l'engouement des surréalistes que Rimbaud retrouve sa juste place dans le paysage littéraire français. Dans son premier *Manifeste du surréalisme* de 1924, André Breton place son art sous son égide. *Une saison* a ouvert une voie que seuls les surréalistes sont prêts à emprunter :

« Alchimie du verbe : ces mots qu'on va répétant un peu au hasard aujourd'hui demandent à être pris au pied de la lettre. Si le chapitre d'*Une saison en enfer* qu'ils désignent ne justifie peut-être pas toute leur ambition, il n'en est pas moins vrai qu'il peut être tenu le plus authentiquement pour l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui seul le surréalisme poursuit. »¹

Lorsqu'Anaïs Nin commence à écrire *La Maison de l'inceste* dans les années 1930, le surréalisme est alors bien ancré dans le milieu artistique parisien. André Breton et ses acolytes sont des figures incontournables du monde littéraire. Ils ont déjà pu définir, dans divers manifestes, leurs vues esthétiques. Malgré les dissensions qui naissent au sein du groupe, le surréalisme est une machine bien rodée. Il est difficile de savoir de quelle manière Anaïs Nin a eu accès aux textes et aux manifestes, mais on peut supposer que la revue *transition* a eu un rôle prépondérant. Dans son journal intime, elle fait mention d'artistes, de livres ou de films

¹ André BRETON, Second Manifeste du surréalisme (1930) in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1963, p. 134.

(comme *Le Chien Andalou* de Luis Buñuel à la date du 6 septembre 1930¹). Mais l'influence surréaliste ne se révèle qu'en filigrane. Cette réserve prouve qu'elle n'adhère pas entièrement au mouvement et qu'elle garde une certaine liberté quant à ses propres expérimentations esthétiques.

Rimbaud dit que le poète doit « se faire *voyant* »². Le voyage qu'il entreprend au cœur de son âme est voué à faire de lui un « voleur de feu »³, le détenteur d'une vérité universelle pour laquelle il cherche une langue appropriée. Dans sa volonté de traduire l'expérience, il donne à la poésie une fonction prophétique. Elle annonce, elle est « *en avant* »⁴. En reprenant les tortures de Mirbeau, Anaïs Nin donne justement à voir la part de mystère que l'homme porte en lui. Mais, à la différence de Rimbaud, elle n'avance pas tout à fait en terre inexplorée. Sigmund Freud, en s'intéressant à l'inconscient, a donné une interprétation possible à cet « inconnu »⁵ rimbaldien. Manifestation des couches les plus profondes de l'intimité humaine, l'inconscient, ausculté par la psychanalyse, devient palpable, visible dans la vie quotidienne. Il explique les actes, les paroles et les comportements de l'être. Dans sa quête de l'écriture intime, Anaïs Nin ne peut ignorer cette nouvelle découverte. Mais comment décrire ce qui, jusque là, était du domaine de l'innommable, de l'invisible ?

Les surréalistes sont les premiers à donner à l'inconscient sa place au sein de l'art. Ils multiplient les expériences artistiques pour tenter de lui donner une forme et un langage propre. Et Anaïs Nin les suit, dans un premier temps, sur cette pente libre et vertigineuse. Mais bien vite, la jeune artiste émet des doutes et prend ses distances avec le mouvement. À jamais en marge du groupe surréaliste, elle affirme d'une petite voix, ses désaccords et son indépendance. Ses objections sont encore timides et peu maîtrisées. Elle frôle la contradiction en multipliant les critiques. Tantôt le surréalisme est trop intellectuel, tantôt il est trop soumis au chaos de l'inconscient. On s'y perd à essayer de comprendre où se situe la jeune artiste. La réponse vient peut-être avec l'éclairage de *transition*. Menée par Eugene Jolas, cette revue anglo-saxonne revendique un avant-gardisme modéré par l'héritage classique. Enfin, c'est au contact des théories psychanalytiques, et notamment *L'Art et l'artiste* d'Otto Rank, qu'Anaïs

1 Anaïs NIN, *The Early Diary 1927-1931*, op. cit., p. 338.

2 Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant* in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

3 *Ibid.*, p. 91.

4 *Ibid.*, p. 92.

5 *Ibid.*, p. 92.

Nin résout les tensions de son propre discours et rend hommage à la plus grande influence à laquelle le surréalisme l'a introduite : la psychanalyse.

A. EXPLORATION DE L'ÂME ET IMAGE POÉTIQUE

Si la langue poétique de Rimbaud permet à la jeune écrivain d'exprimer les souffrances de l'âme humaine, le langage surréaliste l'introduit dans l'univers mystérieux de l'inconscient. L'écriture de l'intime emprunte une voie nouvelle. Reliant l'émergence des premières théories freudiennes, qui visualise l'inconscient comme un espace, à l'écriture des journaux intimes, Béatrice Didier écrit :

« La psychanalyse ayant favorisé une représentation spatiale du moi, avec des couches d'une profondeur et d'une obscurité croissantes, l'auteur croit saisir sa propre intimité, en pénétrant le plus loin possible dans ces couches ignorées. »¹

Le roman poétique, lui aussi, se lance dans l'exploration de ces « couches ignorées ». La métaphore spatiale prend la forme d'une habitation dont la narratrice explore les pièces cachées : « In the house of incest there was a room which could not be found, a room without window (...) »², écrit-elle. Le récit se détache peu à peu d'*Une saison en enfer* et prend une autre direction. Il ne s'agit plus seulement d'explorer la personnalité créatrice et de donner la parole à sa souffrance, source de poésie. Mais il s'agit d'exposer au monde l'intimité psychique de l'homme et, surtout, de lui "trouver une langue".

1 Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, PUF, 1976, p. 45.

2 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 186.

« Il y avait, dans la Maison de l'Inceste, une chambre impossible à trouver, une chambre sans fenêtre (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 68).

La "propre connaissance, entière" du poète est désormais intimement liée à l'exploration de l'inconscient. Comme une chambre obscure et vierge de toute entrave, il donne à l'être un espace inattendu à investir. Les surréalistes ne tardent pas à faire de ce matériau brut le support de leurs expérimentations artistiques. Ainsi, naît une nouvelle conception de l'image poétique où dominant le hasard et la liberté. Anaïs Nin s'y réfère directement lorsqu'elle dit vouloir laisser son imagination « to leap freely »¹.

1. Le choix du surréalisme

Rimbaud affirmait déjà l'importance de l'imagination dans son « alchimie du verbe ». Il parlait alors d' « hallucination simple » qui lui permettait de voir « une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac »². À la fois folie pure et dérives de l'imagination, la voie ouverte par Rimbaud laisse le champ libre à toutes les inventions de l'esprit. Anaïs Nin ne manque pas de relever cette liberté offerte par la prose de Rimbaud. En 1932, *La Maison de l'inceste* est devenue une œuvre à part entière dont la composition ne cesse de s'enrichir jusqu'à la publication, en 1936. Le contenu et le style se précisent. Dans son journal, la jeune artiste écrit :

« I have written the first two pages of my new book, *House of incest*, in a surrealistic way. I am influenced by *transition* and Breton and Rimbaud. They give my imagination an opportunity to leap freely. »³

Consciencieusement, elle choisit ces références car ils explorent l'être et l'art en dehors des sentiers battus. La liberté qu'ils offrent est celle d'une exploration singulière de l'humain à

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 77.

« bondir librement » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 118).

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 194.

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 77.

« J'ai rédigé les deux premières pages de mon nouveau livre, *La Maison de l'Inceste*, dans le style surréaliste. Je suis influencée par *transition*, Breton et Rimbaud. Ils donnent à mon imagination l'occasion de bondir librement. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 118).

travers les champs vierges et inexplorés de l'âme. Ce que Rimbaud touche du doigt et appelle « folies »¹, les surréalistes l'utilisent comme clé de leur recherche esthétique. André Breton, dans son *Manifeste* de 1924, affirme que l'art surréaliste repose sur une « (...) Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »². Il veut laisser émerger la pensée secrète qui régit l'homme dans sa plus profonde intimité. Il veut laisser libre cours à cet inconscient que la psychanalyse a commencé à dévoiler. En effet, dès 1922, la traduction de *Introduction à la psychanalyse* est publiée en France. Dans cet essai comme dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud regarde les manifestations impromptues de l'inconscient. Il observe les lapsus, les actes symptomatiques ou le système du refoulement qui échappent au contrôle de l'individu et révèlent, malgré lui, ce qui se cache dans les salles obscures de son psychisme. Les surréalistes, eux, vont chercher, vont provoquer volontairement ces manifestations. Ils ne traquent pas les indices pour démanteler le réseau secret. Ils vont aux sources du réseau pour en extraire un langage débarrassé de ses conventions. Ils privilégient ainsi les techniques d'écriture automatique, d'où les idées émergent spontanément, mais aussi l'exploration des rêves :

« Le surréalisme a été amené à attacher une importance particulière à la psychologie des processus du rêve chez Freud et, d'une manière générale, chez cet auteur, à tout ce qui est l'élucidation, fondée sur l'exploration clinique, de la vie inconsciente. »³

En effet, pour le père de la psychanalyse, le rêve est une des plus pures expressions de l'inconscient car il échappe à toute maîtrise de l'individu. Pour les surréalistes, c'est dans cet espace de liberté totale que l'art doit puiser. Comme le formule Anaïs Nin, reprenant le thème de la « clef du festin ancien »⁴ dont parle Rimbaud dans le prologue d'*Une saison* : « To capture the drama of the unconscious, one had to start with the key, and the key was the dream »⁵. Dans l'art, pourtant, le rêve ne peut être transcrit dans sa nudité. Si Anaïs Nin pense

1 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 192.

2 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 37.

3 Paul ÉLUARD, André BRETON, « Freud » in *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in *Œuvres Complètes*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 746.

4 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 177.

5 Anaïs NIN, *The Novel of the future*, Ohio University Press, 1986, p. 118.

« Pour saisir le drame de l'inconscient il fallait en avoir la clé et cette clé était le rêve » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1973, p. 186).

qu'il faut « proceed from the dream outward »¹, elle met également en avant la nécessité de créer un « bridge (...) from conscious and unconscious, physical reality to psychological reality »², ce que Breton nomme justement la « surréalité » :

« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession. »³

Cependant, les discours d'Anaïs Nin sont des déclarations en après coup. Ces citations sont extraites de *The Novel of the Future (Le Roman de l'avenir)*, un essai publié tardivement, en 1968. Pour l'heure, *La Maison de l'inceste* ne réalise pas totalement les aspirations de l'auteur. Le livre est le récit d'un échec. La narratrice et tous les personnages se retrouvent prisonniers de leurs rêves et de leurs illusions. La maison est une cellule close, un espace dont ils n'osent sortir. Ils sont pris au piège de leur inconscient, condamnés à s'aimer eux-mêmes (d'où l'inceste annoncé par le titre) et à errer indéfiniment. À travers leurs histoires, Anaïs Nin semble peindre l'échec même de son premier roman : « I walked into my own book, seeking peace. / It was night, and I made a careless movement inside the dream; I turned too brusquely the corner and I bruised myself against my madness »⁴. *La Maison* renverse la stratégie du « proceed from the dream outward » et va, au contraire, vers l'intérieur du rêve. L'auteur décrit une dynamique viciée qui ramène constamment l'écriture vers son intériorité. Le livre s'est retrouvé piégé par l'écriture du rêve. Coupé de toute réalité, il atteint des degrés d'abstraction que Nin elle-même critique chez les autres auteurs. L'intimité qu'il décrit est sclérosée. Dans ses recherches futures, elle va donc aller dans la direction opposée et tenter de créer un lien plus solide entre inconscient et réalité.

La Maison de l'inceste, dans sa représentation labyrinthique et occultante, pourrait être

1 *Ibid.*, p. 5.

« partir du rêve » (*Ibid.*, p. 17).

2 *Ibid.*, p. 5.

« pont qui relie le conscient à l'inconscient, la réalité physique à la réalité psychologique » (*Ibid.*, p. 18).

3 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 24.

4 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 204.

« Je marchais à l'intérieur de mon propre livre, en quête de paix. Il faisait nuit et je fis un faux mouvement au-dedans du rêve ; je tournai trop brusquement à un carrefour et vins me heurter contre ma folie. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 80).

comparée au journal intime qu'Anaïs Nin tient avec assiduité et qu'elle cherche, depuis longtemps, à publier : « Why not put my Journal into a book ? I am tired of writing just for myself. It is like talking to a wall, like smoking in the dark »¹, écrit-elle en 1927. À travers le roman, l'écriture de soi est représentée comme une contemplation malade et narcissique. Tant que le journal est comme cet espace clos et incestueux, il ne peut se prétendre œuvre d'art. Une écriture guidée uniquement par l'introspection est vouée à l'échec, symbolisé ici par l'immobilité, le piège, l'enfermement : « Yet we knew that beyond the house of incest there was daylight, and none of us could walk towards it »². Comme une première étape de sa maturation, avec *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin voit se dessiner la problématique d'une écriture intime où s'équilibrent la « réalité physique » (autrement dit, réalité extérieure) et la « réalité psychologique » (intérieure).

2. L'image poétique redéfinie

L'aventure du créateur se fait en son âme. Elle est personnelle, secrète et unique. Pourtant, le désir de s'exprimer est impérieux. Rimbaud voit le poète en figure de Prométhée, celui qui vole le feu sacré pour le donner aux hommes. Le trésor précieux que découvrent les surréalistes dans les confins de l'être a pour nom l'inconscient. L'écriture nouvelle doit en révéler les mystères.

Le vocabulaire employé dans *La Maison de l'inceste* fait ouvertement référence à la section « Délires II. Alchimie du verbe » d'*Une saison en enfer*. Le roman regorge de termes rimbaldiens comme « hallucination »³, alchimie (« alchemized »⁴) et « secret vertigoes »⁵ qui

1 *Id.*, *The Early Diary 1927-1931*, op. cit., p. 25.

« Pourquoi ne pas transformer mon Journal en livre ? J'en ai assez d'écrire pour moi-même. C'est comme de parler à un mur, ou fumer dans le noir. » (*Journaux de jeunesse 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 1023).

2 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 207.

« Cependant, nous le savions, par-delà la Maison de l'inceste régnait la clarté du jour, mais nul d'entre nous ne pouvait l'atteindre. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 89).

3 *Ibid.*, p. 207 (nous traduisons).

4 *Ibid.*, p. 201 (nous traduisons).

5 *Ibid.*, pp. 185 et 205.

rappellent le poète affirmant : « J'écrivais des silences (...) Je fixais des vertiges »¹. Passage crucial du parcours initiatique, l' « alchimie du verbe » est à l'origine d'une nouvelle conception de l'image poétique qui détermine également l'esthétique surréaliste. René Étiemble explique le principe de « l'image hallucinatoire » chez Rimbaud :

« Rimbaud utilise, à cet effet, les rapprochements les plus étranges. Le heurt des deux termes qui ne sont pas habituellement associés rend chacun d'eux plus frappant. Il me semble qu'il y ait de véritables impropriétés de termes dans bien des textes, tant sont imprévus les groupes choisis (...) Cependant, cette apparente impropriété des termes employés les rend propres à suggérer l'image hallucinatoire (...). »²

Ces "rapprochements étranges" deviennent peu à peu le cœur de la dynamique surréaliste. L'effet produit par « le heurt de deux termes » fournit l'étincelle poétique recherchée. S'appuyant sur la définition de Pierre Reverdy, les surréalistes prolongent les expérimentations de Rimbaud :

« L'image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. »³

Et André Breton de reprendre :

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. (...) »⁴

À la conception de Reverdy, Breton ajoute la notion de hasard. L'image poétique est "fortuite", elle "jaillit" aux dépens du poète lui-même. Par cette recherche constante de

« secret vertiges » (nous traduisons).

1 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 192.

2 René ÉTIEMBLE, *Rimbaud*, op. cit., pp. 242-243.

3 Pierre REVERDY cité par Marcel Jean, *Autobiographie du surréalisme*, Seuil, 1987, pp. 52-53.

4 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 51.

l'image née de la friction des mots, les surréalistes bousculent les usages de la langue. Ils se placent dans le sillage des poètes comme Apollinaire qui, cité dans *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*, écrivait : « Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage »¹. Le surréalisme est une aventure linguistique où toute convention est soigneusement sabotée (le *Second Manifeste* prône un « sabotage en règle »²). Chaque code linguistique offre la possibilité d'un jeu. La ponctuation et la grammaire, par exemple, une fois travesties, emmènent le langage au-delà de ses simples fonctions usuelles. Il suffit de prendre le contre-pied de la structure classique pour créer de nouveaux sens et pour ouvrir le langage à de nouveaux horizons. Ainsi, Michel Leiris joue avec les sonorités, les néologismes sont monnaie courante, Breton et Éluard revisitent les expressions idiomatiques : « L'Éternité c'est l'éther et c'est tout », « Vivre d'erreurs et de parfums »³, « Le cœur était au mauvais fixe »⁴. Le langage sort de son utilité première de communication concrète et de traduction du réel. Devenu purement utilitaire, il doit retrouver une nouvelle fonction : non pas décrire le monde mais le définir, lui donner forme. Rimbaud disait du poète qu'« Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe »⁵. Les surréalistes semblent suivre le précepte au pied de la lettre et donnent à l'énigmatique « là-bas » la couleur de l'inconscient.

Dans un texte aussi travaillé que *La Maison de l'inceste*, la dimension de hasard peut être mise en doute. Anaïs Nin ne semble pas utiliser les techniques surréalistes comme l'écriture automatique. Ces inventions, où l'inconscient doit s'exprimer le plus directement possible, n'intéressent pas la jeune écrivain. Néanmoins, le texte regorge d'images poétiques au caractère onirique fortement marqué. Dans sa recherche stylistique, il est évident qu'Anaïs Nin privilégie l'utilisation du rêve. Comme un tableau de Dali, les éléments issus de l'inconscient se superposent et c'est de leur association qu'émerge une signification nouvelle.

1 Paul ÉLUARD, André BRETON, « Langage » in *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 752.

2 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 78.

3 Paul ÉLUARD, André BRETON, « Langage » in *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 152.

4 André BRETON, *Les Vases Communicants* in *Œuvres Complètes*, op. cit., II, p. 120.

5 Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant* in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 91.

« I looked upon a clock to find the truth. The hours were passing like ivory chess figures, striking piano notes, and the minutes raced on wires mounted like tin soldiers. Hours like tall ebony women with gongs between their legs, tolling continuously so that I could not count them. »¹

« Je scrutais une horloge afin d'y lire la vérité. Les heures défilaient comme les pièces d'ivoire d'un échiquier, martelant des notes de piano, et les minutes couraient sur leur fil comme des pantins. Pareilles à de grandes femmes d'ébène serrant des gongs entre leurs jambes, les heures tintaient sans arrêt si bien que je ne pouvais plus les compter. »²

Pour Anaïs Nin, le langage aurait une fonction aristotélicienne de représentation d'un monde préexistant. Cependant, ce monde est composé d'éléments disparates qui, une fois associés, permettent de créer cette "étincelle poétique" propre à l'esthétique surréaliste. Elle témoigne ici, comme dans les œuvres à venir, d'un rapport visuel au texte, presque pictural. Sa bibliographie est ainsi ponctuée de textes graphiques où s'expriment le mieux son héritage surréaliste : la nouvelle « The eye », par exemple, décrit un tableau du peintre Hans Reichel, les collages de Jean Varda font l'objet d'un passage emblématique de *Collages*, etc.

Le poète n'est pas un alchimiste isolé, gardant précieusement et égoïstement les résultats de son savoir dans le secret de son laboratoire. Il doit, au contraire, trouver une langue universelle et communiquer son expérience. Pour André Breton, jouer avec le langage, c'est bien chercher à s'exprimer :

« (...) un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de *l'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage (...). »³

Anaïs Nin perçoit, elle aussi, l'artiste dans sa fonction prométhéenne. Il va au-delà des conventions de la langue, bouleverse ses utilisations pour en faire le reflet d'une réalité universelle :

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 187.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 70-71.

3 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 108.

« My ambition, and I know I will reach it, is to write clearly of impenetrable, nameless, and usually indescribable things; to give form to the evanescent, subtle and fluid thoughts; and to give force to spiritual values that are usually mentioned in a vague, general way, a light most people follow but can't really *understand*. »¹

« Mon ambition, et je sais que j'y arriverai, est de pouvoir écrire clairement l'impénétrable, l'inconnu et ce qui d'habitude est indescriptible ; de donner forme à l'évanescent, aux pensées subtiles et mouvantes ; et renforcer les valeurs spirituelles qui ne sont abordées généralement que de manière vague et conventionnelle, une lumière que beaucoup de gens suivent sans vraiment la *comprendre*. »

Le surréalisme semble parfaitement s'accorder à ses aspirations. Le langage détourné par l'activité littéraire va au-delà de la représentation classique du monde. Il permet de dévoiler des aspects de la réalité enfouis dans les profondeurs inconscientes de l'être humain. Nouvelle approche de l'écriture de l'intime, le surréalisme perpétue et théorise les « hallucinations » de Rimbaud. Désormais l'écrivain peut s'approprier le langage et lui donner une signification personnelle plus en adéquation avec ses propres perceptions.

Cependant, si la jeune femme entend bien le discours des manifestes, elle n'y adhère pas pleinement. Le langage de *La Maison de l'inceste* est assez classique. Les images évoquées sont, certes, surprenantes et oniriques mais la langue employée est conventionnelle et cadrée. Pas ou peu de jeu sur la grammaire, sur la construction des phrases, la ponctuation ou le sens des expressions comme pourraient le faire les surréalistes. Cette absence est déjà le signe d'un certain désaccord, non avec leurs idées, mais avec leurs méthodes.

¹ Anaïs NIN, *The Early Diary, 1927-1931*, op. cit., p. 231 (nous traduisons).

B. UNE INFLUENCE EN DEMI-TEINTE

Malgré les apparences, Anaïs Nin n'adhère jamais vraiment au mouvement surréaliste. Elle reste en marge et ne côtoie que rarement ses représentants. Antonin Artaud est le seul qu'elle fréquente véritablement. Mais il est déjà une figure contestée et critiquée, qu'André Breton moque sans ménagement dans les pages du second *Manifeste* de 1930. Significativement, il y a très peu de références aux textes surréalistes dans son *Journal* d'Anaïs Nin. Dans le premier tome, par exemple, les uniques œuvres citées sont celles d'Artaud (*L'Héliogabale* et *Le Théâtre de la Cruauté*). Elle se tourne plus volontiers vers le cinéma (citant *Le Chien Andalou* et *L'Âge d'or*) et nomme d'autres artistes dont la filiation surréaliste est plus discutable comme Jean Cocteau ou le sculpteur Constantin Brancusi. Ce qui deviendra une constante dans la vie d'Anaïs Nin est déjà présent dans ces choix. Ce sont les dissidents, les marginaux qui l'intéressent. Le refus d'entrer dans le groupe surréaliste illustre sa volonté de ne pas s'enfermer dans un mouvement au cadre préétabli (et ici, rendu rigide par l'exigence du chef de file). À deux reprises, Anaïs Nin croise André Breton mais leurs rencontres n'aboutissent à rien. La jeune femme, intimidée ou déçue, formule ses premières critiques et cherche son indépendance. Elle rejette, entre autres, son trop grand "intellectualisme", pointant du doigt une expérimentation esthétique devenue systématique et emprisonnée dans des techniques codifiées.

À travers les figures d'Antonin Artaud et d'André Breton se dessinent les deux critiques formulées par la jeune artiste à l'égard du surréalisme. Elle refuse ce qu'elle considère comme une plongée folle et incontrôlée dans un chaos infertile ou la rigidité d'une science méthodique appliquée à l'inconscient.

1. Antonin Artaud ou le chaos de l'inconscient

Anaïs Nin rencontre, pour la première fois, Antonin Artaud par l'intermédiaire de leur psychanalyste commun, René Allendy. Dans le journal non censuré, la jeune femme décrit son immédiate fascination pour le poète, figuration mystique de l'artiste maudit et torturé qui, depuis Rimbaud, alimente son imaginaire. Il a « the face of my hallucinations »¹, écrit-elle à l'entrée du 12 mars 1933. Mais quelques mois plus tard, c'est avec méfiance qu'elle rencontre Artaud. Témoin de sa fameuse conférence sur le Théâtre de la cruauté à la Sorbonne (dans laquelle le poète joue avec ferveur les souffrances de la peste, sous les regards d'un public ahuri), elle commence à entrevoir le chaos et la douleur qui rongent son esprit. Souvent admirative, elle le décrit également comme un être détruit par les drogues et tourmenté par ses démons, ses obsessions et sa paranoïa. Peu à peu, Artaud devient la représentation des dangers de l'inconscient. Son génie, extrait directement des sources du rêve, est à double tranchant. À trop s'y abandonner, il se perd dans des abysses de douleurs auto-infligées. Il est l'incarnation des pièges décrits dans *La Maison de l'inceste*. L'introspection portée à son paroxysme sabote son talent et le plonge dans une immobilité improductive. Dans une nouvelle tirée de son journal, Anaïs Nin fait le portrait du "plus malade des surréalistes". Devant la statue de l'Héliogabale, elle constate : « In the face of stone I saw the face of Pierre [Artaud]. I saw the face of Pierre when he retired behind life, behind the flesh world, into the mineral, everything drawn inward and petrified »². En lui donnant le pseudonyme Pierre, dans la version anglaise, elle crée une sorte de pléonasmie qui accentue l'idée de son immobilité.

Anaïs Nin utilise Antonin Artaud pour modeler un des personnages de la dernière section de *La Maison*. Il apparaît sous les traits de « modern Christ » et participe à l'impression d'échec qui domine le roman. Il est l'écrivain témoin des travers du surréalisme. Il est tombé sous le joug de son propre inconscient et soumis à son chaos ce qui l'entraîne dans un univers de violence dans lequel il tente d'emmener les autres :

1 *Id.*, *Incest*, Penguin Books, 1994, p. 118.

« le visage de mes hallucinations » (*Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Livre de poche, 2003, p. 140).

2 *Id.*, « Je suis le plus malade des surréalistes » in *Under a Glass Bell*, Penguin Books, 1978, p. 51.

« Dans ce visage de pierre, je découvris le visage d'Artaud. Je découvris le visage qu'il avait quand il se retirait dans le minéral où tout se ramassait à l'intérieur, se pétrifiait » (*La Cloche de verre* traduit par par Elisabeth JANVIER, Des Femmes, 1976, p. 63).

« He was taut, with his vision burning in the pupil of his eye, and the intensity of the man who committed suicide every moment, but unwilling to die alone, and bringing all others down with him into death. Unwilling to die alone, and with his eyes murdering and condemning those who did not want to die, insulting those who smiled, moved away from death. »¹

« Il se tenait raide, son hallucination flambait dans la pupille de ses yeux et il avait l'expression exaltée d'un homme qui se suicide à chaque instant, mais qui refuse de mourir seul et entraîne tout le monde avec lui dans la mort. Qui refuse de mourir seul, et qui condamne, poignarde de son regard ceux qui refusent de mourir, insulte ceux qui sourient, qui se détournent de la mort. »²

Comme André Breton, Anaïs Nin finit par rejeter Antonin Artaud et ne voir dans son génie que l'expression latente de sa folie. Elle termine d'ailleurs sa nouvelle en associant le portrait au dialogue d'un médecin avec un patient interné dans un hôpital psychiatrique – dialogue qui n'a pourtant rien à voir avec le poète... si ce n'est dans sa fonction prophétique. Si Artaud représente le surréalisme dans ses dérives les plus chaotiques, pour autant, Anaïs Nin ne trouve pas de réconfort auprès des dogmes imposés par les *Manifestes*.

2. L'échec des rencontres avec André Breton

Mars 1937, la première rencontre avec André Breton... n'aura pas lieu³. Anaïs Nin s'avoue très intimidée et fuit la présence du poète. Elle est prise de panique car trop consciente de la grande influence qu'il exerce sur elle et sur tout le milieu artistique de l'époque. Cette attitude de respect effrayé montre bien qu'elle ne s'affirme pas encore en tant qu'artiste. Elle garde vis à vis de Breton la même distance qu'avec Henry Miller : elle reconnaît leur mérite sans pouvoir s'y comparer d'égal à égal. La deuxième rencontre, en automne 1937, n'est guère plus encourageante. Elle confie sa déception. Il ne semble pas avoir vu en elle une surréaliste

1 *Ibid.*, p. 49.

2 *Id.*, « Je suis le plus malade des surréaliste » in *La Cloche de verre*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 60.

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 200.

ni même une artiste. L'image qu'elle s'était forgée est durement confrontée à la réalité qu'elle juge moins romantique :

« I expected he would be poetically and sensitively alert to the atmosphere of my life, to my inarticulate intuitions. He was not. He was intellectual. He talked about ideas, not impressions or sensations. »¹

« Je me disais que l'atmosphère de ma vie, mes intuitions inarticulées correspondaient à sa sensibilité poétique. Il n'en fut rien. Il était intellectuel. Il parla des idées, pas impressions ni sensations. »²

On remarque l'opposition marquée des termes « atmosphère », « intuitions », « sensibilité », « impressions » et « sensations » (termes qui ont trait au ressenti personnel) à ceux, impersonnels, d' « intellectuel » et « idées ». Elle est profondément déçue de constater qu'André Breton n'applique pas forcément les enseignements surréalistes dans sa vie quotidienne. Il raconte par exemple qu'ayant reçu une lettre anonyme d'une jeune admiratrice lui proposant un rendez-vous secret, il préféra ne pas s'y rendre de peur que ce soit un piège :

« When he saw how disappointed I was at his lack of adventurousness, » écrit Anaïs Nin dans son journal, « he added : "I went the second time, though, after she wrote to me. But I was careful to post loyal friends on the bridge where I could call out to them in case of danger." »³

« Lorsqu'il vit combien j'étais déçue de son manque d'esprit d'aventure, » écrit Anaïs Nin dans son journal, « il ajouta : "J'y allai la deuxième fois, pourtant, après qu'elle m'eût écrit. Mais je pris soin de poster deux amis loyaux sur le pont de manière à pouvoir les héler en cas de danger." »⁴

Il est évident que pour Anaïs Nin cette réaction calculée du chef de file du surréalisme est en contradiction avec l'image qu'elle s'en faisait. L'anecdote relevée dans le *Journal* (la seule sur tout l'entretien) témoigne du profond désaccord entre les deux artistes. Malgré le discours affirmé par Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, il y a une profonde différence entre l'art et la vie. Ses expérimentations esthétiques ne trouvent pas leur pendant dans la réalité. C'est

1 *Ibid.*, p. 247.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 377.

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 248.

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 378.

en tout cas ce que retient Anaïs Nin de cette rencontre qui marque sa séparation avec le milieu surréaliste. Sa culture artistique se forme désormais en marge du mouvement, auprès d'artistes exclus comme Antonin Artaud ou à l'aide de revues anglophones : *This Quarter et transition*.

L'entretien avec André Breton se révèle décevant sur toute la ligne. Elle explique :

« This story (...) betrayed what I suspected in surrealism, this part of it that is conscious, premeditated and an intellectual technique; it betrayed the man of the laboratory. It was this which prevented me from espousing surrealism, from becoming a totally committed disciple. »¹

« Cette histoire (...) trahissait ce que je soupçonnais dans le surréalisme, la part qui en est consciente, préméditée et une technique intellectuelle ; elle trahissait l'homme de laboratoire. C'est ce qui m'empêcha d'épouser le surréalisme, de devenir un disciple totalement engagé. »²

L'utilisation du passé dans la dernière phrase trahit peut-être un ajout en après coup de la diariste qui semble, dès lors, justifier ses choix artistiques. Elle rejette l'aspect systématique des recherches surréalistes qui réduit l'art à une science. Malgré l'originalité de leur sujet d'expérience, les surréalistes, selon Nin, enferment la création dans des calculs savants. La poésie devient jeu de langage, pure satisfaction de l'intellect. Artaud se coupait de la réalité par sa trop grande soumission au rêve, les surréalistes, par leur méthodologie. À force d'exploiter l'inconscient, ils se sont laissés prendre au piège de l' « intellect [which] has a dehydrating affect upon experience ». Anaïs Nin ajoute : « To analyze is to dissect; to dissect means to work upon dead matter. The artist works with living matter »³.

L'éloignement avec les surréalistes est consommé par le trop grand intellectualisme, représenté par Breton, et le débordement dévastateur de l'inconscient, représenté par Artaud. Anaïs Nin oscille entre les deux critiques comme indécise elle-même du rôle de l'artiste. Et

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 248.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 378.

3 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 14.

« l'intelligence [qui] déshydrate l'expérience » / « Analyser, c'est disséquer ; disséquer, cela veut dire travailler sur de la matière morte. L'artiste travaille sur de la matière vivante » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 30).

pour cause : aucune des deux attitudes ne correspond à sa propre démarche. L'intellectualisme détruit toute spontanéité et fait de l'inconscient le composant chimique d'une science surréaliste sclérosée par ses protocoles (l'"homme de laboratoire" fustigé par Anaïs Nin). Inversement, l'anarchie destructrice de l'inconscient à l'état pur se heurte à sa recherche d'unité, de structure et de limpidité.

Dans les deux cas, ce que Nin réfute, en premier lieu, c'est la séparation irrévocable opérée entre le rêve et la réalité. Artaud s'est enfermé dans le labyrinthe de l'inconscient, piégé dans ses rêves, Breton dans la méthodologie d'un art sans rapport avec la vie. La découverte des théories psychanalytiques va permettre à la jeune artiste de concilier les deux discours et d'entamer une démarche artistique propre.

C. LE DISCOURS DOUBLE D'ANAÏS NIN

Pour se sortir des contradictions et des travers du surréalisme, Anaïs Nin convoque d'autres influences dans le sillage des avant-gardes. Il s'agit, pour elle, de retrouver le juste équilibre entre le rêve et la vie. Or, le surréalisme, dans ses extrêmes, ne la satisfait pas. Il est soit coupé de toute réalité extérieure et devient destruction comme l'art d'Artaud ; soit trop méthodique et donc vidé de substance vitale. À l'image de la revue *transition*, qui est à l'origine d'une grande part de sa culture moderne, la jeune artiste cherche à se situer dans un "entre-deux", un espace entre terre et mer :

« The tremendous, immeasurable importance of *transition* for me. This was the island I had been steadily sailing to – dreaming for – but I was not so very certain of its existence »¹, écrit-elle dans son journal le 26 décembre 1930.

1 *Id.*, *The Early Diary 1927-1931*, op. cit., p. 370.

« L'extraordinaire, incommensurable importance de *transition* pour moi. C'est l'île vers laquelle j'ai constamment fait cap – dont j'ai rêvé – mais je n'étais pas vraiment certaine de son existence. » (nous traduisons).

La revue d'Eugene Jolas annonce la symbolique de l'île, omniprésente dans *La Maison de l'inceste* : à la fois un paradis perdu que recherche la narratrice aux côtés de Sabina, mais aussi un lieu inabordable réservé à quelques privilégiés qui seront capables d'y voir, derrière l'hostilité, la renaissance de l'art. Dans les années de formation artistique d'Anaïs Nin, *transition* apparaît donc comme un espace nouveau d'expression et d'expérimentation.

Publiée à Paris entre 1927 à 1938, la revue a de quoi séduire la jeune artiste. D'abord parce que son éditeur met l'accent sur l'internationalité et propose des articles et des textes de diverses origines. Comme Anaïs Nin parle elle-même trois langues (espagnol, français et anglais), le brassage culturel l'intéresse bien autrement que les vues exclusivement françaises d'un André Breton difficilement ouvert à d'autres horizons. D'autre part, l'approximation du discours théorique tenu dans la revue répond à ses propres interrogations et hésitations. *transition* occupe une place singulière parmi les revues de cette époque. Ni tout à fait avant-gardiste, ni tout à fait classique, elle semble jouer sur les deux tableaux à la fois. Céline Mansanti met en avant l'ambivalence entretenue :

« Mue par son discours de la synthèse, *transition* est bien éloignée d'une logique de la rupture, qui semble être en revanche une caractéristique essentielle de l'avant-garde. (...) Les rédacteurs de *transition*, bien loin de développer une pensée de la rupture, revendiquent une continuité : "L'intérêt moderne pour le rêve a commencé avec les romantiques. Pourtant, aussi loin que l'on remonte, le rêve a toujours été sujet d'intérêt." (traduit de t24, p. 109). »¹

La même conclusion s'impose concernant Anaïs Nin. Grande lectrice de *transition*, il paraît évident qu'elle se place entre avant-garde et continuité littéraire. Les innovations surréalistes ne supposent pas, pour elle, de faire table rase du passé. Au contraire, il s'agit de trouver sa juste position au sein d'une histoire. La grande intertextualité de ses ouvrages, mise en lumière par l'analyse comparatiste, œuvre dans ce sens.

De plus, les règles édictées dans la « Révolution du mot », sûrement rédigée par Jolas et publiée dans le numéro du 17 juin 1929, reflètent l'ambiguïté du discours. À mi-chemin entre Rimbaud et Blake, la proclamation se place dans la modernité et rappelle, en même temps, ses affiliations littéraires. Certains articles sont directement issus du surréalisme :

1 Céline MANSANTI, *La revue transition (1927-1928), le modernisme historique en devenir*, Presse Universitaire de Rennes, 2009, p. 110.

« 6. The literary creator has the right to disintegrate the primal matter of words imposed on him by text-books and dictionaries. (...)»

7. He has the right to use words of his own fashioning and to disregard the existing grammatical and syntactical laws. »¹

D'autres affirment la nécessité d'un retour à une écriture personnelle : « Pure poetry is a lyrical absolute that seeks an a priori reality within ourselves alone »². Ici, « l'absolu lyrique » sous-entend la présence d'une réflexion stylistique et s'oppose à la recherche surréaliste « en dehors de toute préoccupation esthétique »³. C'est justement sur cette proximité entre liberté complète et souci esthétique que Nin résout ses propres conflits avec le surréalisme. Elle aussi part à la recherche d'un "lyrisme" capable de redonner forme au chaos de l'inconscient.

1. Le « fecund chaos »

Pour expliquer l'ambiguïté de la position esthétique de *transition*, Céline Mansanti écrit :

« Tirillée entre projection et régression, *transition* oscille également entre défense du chaos et tentation de l'ordre. À bien des égards, la tension ordre/chaos traverse le modernisme. »⁴

Parfaite illustration de l'ambivalence d'Anaïs Nin, cette citation résume la tension entre « absurdité » et « chaos fécond » qu'elle tente de résoudre dans son œuvre. En pleine remise en question du surréalisme, Anaïs Nin formule cette critique :

1 Eugene JOLAS cité par Céline MANSANTI, Manifeste de la « Révolution du mot » in *La revue transition (1927-1928), le modernisme historique en devenir*, op. cit., p. xi.

« 6. L'écrivain a le droit de désagréger la matière première du mot que lui ont inculquée les manuels et les dictionnaires (...)»

7. Il a le droit d'utiliser des mots qu'il a lui-même créés et de ne pas tenir compte des lois grammaticales et syntaxiques existantes. » (nous traduisons).

2 Eugene JOLAS cité par Céline MANSANTI, Manifeste de la « Révolution du mot » in *La revue transition (1927-1928), le modernisme historique en devenir*, op. cit., p. xi.

« La poésie pure est l'absolu lyrique qui recherche une réalité *a priori* à l'intérieur de nous-mêmes. » (nous traduisons).

3 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 37.

4 Céline MANSANTI, *La revue transition (1927-1928), le modernisme historique en devenir*, op. cit., p. 107.

« To place an umbrella on an operating table is incongruous but it is not an image from the unconscious. The only fecund chaos comes from dreams, fantasies, from the unconscious. Absurdity is the reaction of the intellect to events, it is not poetry or fantasy. »¹

« Placer un parapluie sur une table d'opération est incongru, mais ce n'est pas une image de l'inconscient. Le seul chaos fécond vient des rêves, des fantaisies, de l'inconscient. L'absurdité est la réaction de l'intellect aux événements, ce n'est pas de la poésie ni de la fantaisie. »²

Avec une approximation toute significative, Anaïs Nin oublie que Lautréamont n'est pas, à proprement parler, un surréaliste mais un auteur apprécié des surréalistes. De plus, elle tronque la citation d'une partie non négligeable. Elle fait référence ici à un extrait des *Chants de Maldoror* (chant VI) dans lequel Lautréamont écrit : « Il est beau (...) comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! »³. Anaïs Nin passe à côté de l'image, certes incongrue, mais non moins chargée de sens. Sans la machine à coudre, le parapluie perd son caractère sexuel et la comparaison se retrouve vidée de toute substance symbolique. Anaïs Nin est, semble-t-il, trompée par le numéro de *transition* dans lequel la citation de Lautréamont apparaît ainsi escamotée⁴. L'imprécision des références se double d'une imprécision des termes qui rend le discours de l'artiste assez opaque. Les notions d'« absurdité » et de « chaos fécond » restent vagues et indéterminées. La différence entre les deux est subtile et difficile à jauger. En réalité, ce qu'Anaïs Nin appelle l'« absurdité » surréaliste se rapporte au « degré d'arbitraire » prôné par André Breton :

« L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met longtemps à traduire en langage pratique (...) »⁵

Or, la jeune artiste est, au contraire, très scrupuleuse dans l'explication de ses images poétiques. Dans *La Maison de l'inceste*, elle les développe et répète parfois plusieurs fois leur

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 178.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 277.

3 LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror* in *Œuvres Complètes*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 234.

4 Céline MANSANTI, *La revue transition (1927-1928), le modernisme historique en devenir*, op. cit., p. 165.

5 Paul ÉLUARD, André BRETON, « Image » in *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 170.

signification. Pour décrire le paysage autour de la maison, elle écrit, par exemple : « The windows gave out on a static sea, where immobile fishes had been glued to painted backgrounds »⁵. Le passage a un caractère onirique et visuel comme une toile surréaliste. Mais, dans un souci de clarté, elle en donne aussitôt la signification concrète : « Everything had been made to stand still in the house of incest, *because* they all had such a fear of movement and warmth, (...) ». Plus loin, à nouveau : « Everything had been made to stand still, and everything was rotting away »¹. Cette répétition insistante du thème de l'immobilité n'est pas seulement le fait d'une œuvre de jeunesse. C'est un trait récurrent de l'écriture d'Anaïs Nin qui trahit son désir de ne pas tomber dans l' « absurdité » et l'opacité des images surréalistes. Par cette caractéristique, elle s'éloigne également de Rimbaud dont la concision participe à l'originalité esthétique. Par raccourci syntaxique, association de vocable, il déstabilise le lecteur et l'entraîne vers d'autres interprétations.

De même, jamais les œuvres d'Anaïs Nin ne sont véritablement déstructurées. Robert Desnos, dans un livre comme *La Liberté et l'amour* pousse l'écriture du rêve dans ses retranchements. La structure est tellement proche de celle d'un songe que le récit s'arrête abruptement comme interrompu par le réveil soudain du rêveur. *A contrario*, dans la *Maison de l'inceste*, Anaïs Nin suit une progression logique et chrono-logique qui correspond aux étapes de la structuration psychologique de l'artiste. Le récit débute avec l'évocation de la naissance, puis la narratrice évolue d'un rêve à l'autre et d'un personnage à l'autre comme autant d'étapes à franchir pour atteindre, finalement, l'entrée d'un tunnel. Le passage du tunnel (non exécuté dans le livre) suppose le déplacement d'un monde à un autre telle une deuxième naissance et clôturé symboliquement le récit. Le thème de la maturation donne son impulsion à toute l'œuvre qui répond ainsi à une dynamique définie. Lors de la rédaction de son roman poétique, Anaïs Nin fait preuve d'un véritable souci d'ordre et d'organisation. Ainsi, confrontée à l'anarchie verbale d'Henry Miller, elle fait ses armes sur ses manuscrits et l'aide à trouver une structure. Son compagnon est alors comparé à un dadaïste, encore plus extrême que les surréalistes eux-mêmes : « His humour is like Tristan Tzara's "*une entreprise de*

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 198.

« Les fenêtres donnaient sur une mer inerte sur l'arrière-plan de laquelle on avait collé d'immobiles poissons. »
(*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 67).

« On avait tout fait pour que tout demeurât tranquille dans la Maison de l'Inceste car tout le monde, ici, vivait dans la peur du mouvement et de la chaleur (...) » (*Ibid.*, p. 67).

« On avait tout fait pour que tout demeurât tranquille et tout se décomposait. » (*Ibid.*, pp. 67-68).

démolition"»¹ ou, plus loin : « For, at bottom, what he is is Dada »². Comme Artaud, Miller pourrait se laisser envahir par le chaos de son inconscient. Mais c'est sans compter le travail patient et minutieux de sa muse-fourmi :

« (...) Henry flowing, gushing, spilling, spreading, scattering and I weaving together tenaciously. He ends by laughing at my tenacity. Until I reach a clear finality of some sort, I can't stop. I am always seeking the core, the hub, the center of all his chaotic and abundant ideas. I struggle to coordinate, to tie up loose ends. (...) [Henry] accepts absurdities. »³

« (...) Henry s'écoulant, débordant, éclaboussant, se répandant et se dispersant, et moi rassemblant le tout avec ténacité. Il finit par rire de ma persévérance. Je ne peux m'arrêter avant d'atteindre quelque chose de clair, de définitif. Je vais toujours chercher le noyau, le pivot, le centre de cette masse d'idées chaotiques. Je me bats pour les relier, pour y mettre de l'ordre. (...) [Henry] accepte l'absurdité. »⁴

Ce passage témoigne de son influence sur l'œuvre de Miller. Mais il donne aussi, et surtout, l'illustration de son refus du chaos surréaliste au profit d'un « fecund chaos »⁵ où l'artiste se sert de la matière brute de l'inconscient pour donner une forme et un « noyau » à l'œuvre.

Cette conception de l'art révèle la grande influence de la psychanalyse sur elle. En effet, le surréalisme lui a offert la possibilité d'explorer l'inconscient avec liberté. Avec la psychanalyse, elle va pouvoir explorer une "folie plus méthodique" et se nourrir d'inconscient et d'analyse : de chaos et de structure.

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 109.

« Son humour est comme celui d'"entreprise de démolition" de Tristan Tzara. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 163).

2 *Ibid.*, p. 257.

« Car au fond, il est dada. » (*Ibid.*, p. 369).

3 *Ibid.*, p. 154.

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 226.

5 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 178.

« chaos fécond » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 277).

2. La conciliation des deux discours à travers la notion de symbole

Pour le surréalisme, le poète est la voix de l'inconscient. Pour Anaïs Nin, il est son interprète. Par bien des aspects, elle se rapproche des symbolistes qui, eux-mêmes se réclamaient de Baudelaire, Rimbaud et Verlaine. « Outil de connaissance métaphysique, le symbole unit l'apparence à l'essence, » explique Daniel Madelénat à leur propos, « le particulier à l'universel ; il fuse en correspondances, analogies, synesthésies, et aboutit à des options stylistiques éloignées des prudences intimistes (...) »¹. Mais, pour elle, derrière la notion de symbole se cache plus particulièrement une forte référence à la psychanalyse. Les mystères du monde, que le symbolisme cherchait à évoquer, sont réduits à l'espace intime, mais non moins mystérieux, de l'individu. Le poète explore son âme non seulement par l'intermédiaire de ses sens (l'esthétique de la correspondance se dévoilait dans les premiers paragraphes de *La Maison* et entrainait en écho avec la langue de Rimbaud qui est : « (...) de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs (...) »²) mais aussi par l'immersion dans le monde du rêve. C'est ici, à la source nocturne de l'inconscient qu'Anaïs Nin puise les fondements de son propre "symbolisme" : « The secret of fertility lies in the geological depths of the dream symbol »³.

La notion de « fecund chaos »⁴ s'éclaircit un peu à la lumière de cette déclaration du *Roman de l'avenir*. Le chaos n'est fécond que si l'artiste dévoile les secrets de l'inconscient sans en ôter la vitalité. Il n'est pas certain qu'Anaïs Nin y soit toujours parvenue dans *La Maison de l'inceste* qui penche parfois dangereusement vers un trop grand didactisme. Cependant, elle cherche à travers le monde onirique à exprimer le drame humain. Ce faisant, elle se réfère aux théories de Freud qui voit dans le rêve : « une sorte de *substitut* remplaçant les trajets de pensée chargés d'affect et riches de sens auxquels [on] aboutit au terme de l'analyse »⁵. Dès lors, elle s'applique à suivre le fil des symboles pour en découvrir le cœur et

1 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 139.

2 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 92.

3 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 14.

« Le secret de la fécondité se trouve dans les profondeurs géologiques du symbole onirique » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 30).

4 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 178.

« chaos fécond » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 277).

5 Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, Folio, 2006, p. 59.

le secret. Quitte à se retrouver nez à nez avec le Minotaure (monstre mythologique auquel elle fera référence dans un de ses romans des *Cités intérieures*). Mais c'est aussi à cette part sombre de soi, cette « ombre », dirait Jung, que la recherche peut aboutir : « Être total signifie être réconcilié avec les aspects de la personnalité qu'on avait négligés »¹. L' « ombre » est la version jungienne du poète rimbaldien aux « verrues sur le visage »², cultivées malgré la laideur et le mal comme un rite nécessaire pour celui qui, de toute façon, est au-delà des réalités vulgaires du monde. En plus des enseignements de Freud sur le rêve, ceux de C.G. Jung sont d'une importance capitale. Comme nous l'avons déjà vu, Anaïs Nin cite volontiers une phrase de l'essai « Psychology and Poetry » paru dans *transition* en juin 1930 : « Il faut partir du rêve ». De plus, Jung a insisté sur la notion de symbole, ainsi expliquée par Frieda Fordham :

« La libido est une énergie naturelle, et sert d'abord et avant tout les buts de la vie, mais une certaine quantité des fins instinctuelles peut être changée en travail et utilisée à des fins culturelles. Cette orientation de l'énergie devient possible à partir du moment où on la transfère sur un analogue objet instinctuel. Le transfert, cependant, ne peut se faire par un simple acte de volonté mais est réalisé d'une façon détournée. Après une période de gestation dans l'inconscient, un symbole est produit, pouvant attirer la libido et servir aussi de canal pour dévier son flux naturel. Le symbole n'est jamais élaboré consciemment, mais surgit habituellement comme une révélation ou une intuition apparaissant souvent dans un rêve. »³

Le vocabulaire employé par Frieda Fordham ici est intéressant, dans la mesure où il trouve un écho dans le discours d'Anaïs Nin. Les termes d' « énergie naturelle », « instinctuel », « flux » sont proches de ceux utilisés par l'artiste. L'influence d'Héraclite et sa philosophie des opposés et du flux constant des énergies rappellent, et nous y reviendrons plus longuement, la pensée de D.H. Lawrence. Lui et C.G. Jung font également preuve d'un certain mysticisme qui a sûrement beaucoup intéressé Anaïs Nin. L'intérêt de Jung pour l'alchimie permet à l'écrivain de réaliser des correspondances inattendues avec l' « alchimie du verbe » rimbaldienne. Le poète manie des mystères humains dans son "laboratoire de l'âme"⁴. Et son poème naît d'une

1 Frieda FORDHAM, *Introduction à la psychanalyse de Jung*, Imago, p. 84.

2 Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant* in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

3 Frieda FORDHAM, *Introduction à la psychanalyse de Jung*, op. cit., p. 17.

4 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 105
(*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 159).

science occulte dont il révèle peu à peu les enseignements.

Pour les psychanalystes, le rêve subit des déformations (condensation, déplacement ou substitution, note Freud dans son étude *Sur le rêve*). L'inconscient se manifeste par symbole, dit Jung. L'artiste, dans cette logique, est chargé de traduire et de révéler les secrets de l'inconscient. Il doit transcender sa propre expérience pour la transmettre. La fonction de l'artiste se définit en parallèle à celle du psychanalyste. Il devient guide et révélateur de symbole, comme le suggère Anaïs Nin :

« The creation of a story is a quest for meaning. The objects, the incidents, the characters are always there as they are for the painter, but the catalyst is the relation between the external and the internal drama. The significance of this relationship IS the drama. The meaning is what illumines the facts, coordinates them, incarnates them. »¹

« La création d'une histoire est une recherche de la signification. Les objets, les incidents, les caractères sont toujours là tels qu'ils apparaissent au peintre ; mais le catalyseur, c'est le rapport entre le drame intérieur et le drame extérieur. Le drame n'est rien d'autre que le sens de cette relation. La signification éclaire les faits, les coordonne, les incarne. »²

La psychanalyse est comme cette science alchimique du poète rimbaldien. Elle représente la méthode objective dont se sert l'artiste pour éclairer les zones d'ombre de l'âme qu'il explore. Elle permet, avant tout, à Anaïs Nin de relier le rêve et la réalité. Parce qu'elle dévoile la « signification », elle est indispensable à l'idéal artistique recherché – un art où l'inconscient n'est pas seulement exprimé mais interprété.

« As my books take place in the subconscious, and hardly ever outside of it, they differ from poetry not in tone, language or rhythm, but merely by the fact that they contain both the symbol and the interpretation of the symbol »³, conclut Anaïs Nin.

Trouver une langue, donc, et en donner l'alphabet.

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 111.

2 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. p. 174.

3 *Id.*, *The Mystic of sex and other writings* citée par Thomas M. MARCH, « The Artist as Character (or the Character as Artist) : Narrative and Consciousness in Anaïs Nin's *Collages* » in *Anaïs Nin' Narrative*, op. cit., p. 171.

« Comme mes livres se situent dans l'inconscient, et rarement en dehors, ils ne diffèrent pas de la poésie par le ton, la langue ou le rythme, mais bien plutôt parce qu'ils contiennent à la fois le symbole et l'interprétation du symbole. » (nous traduisons)

L'image poétique telle que la conçoivent les surréalistes répond aux intérêts d'Anaïs Nin pour l'inconscient. Elle est un premier pas vers l'expression brute d'une partie inexplorée de l'âme humaine. L'écriture intime se fait écriture libre. L'homme se définit par un langage qu'il réinvente et se ré-approprie en dehors des conventions linguistiques. Mais, dans leurs expériences, les surréalistes vont trop loin pour Anaïs Nin. La plongée qu'ils opèrent au cœur de l'inconscient est trop opaque, trop obscure. L'artiste en perd la notion de réalité qui, pourtant, reste une composante de l'écriture intime. N'est-ce pas une écriture où l'individu se projette sur le monde extérieur ? Ne décrit-il pas les choses qui l'entourent, y imprimant la marque de sa personnalité ? Faire de soi le sujet de son œuvre. C'est ce que voulait Rimbaud. Se connaître dans les moindres détails, jusque dans ses monstruosité. S'immerger dans les profondeurs de l'inconscient comme au plus près de sa propre vérité. C'est ce qu'ont voulu les surréalistes. Mais, comme la narratrice de la *Maison de l'inceste*, l'expérience se résume à un enfermement. Ils passent d'un rêve à l'autre sans pouvoir en sortir. La réalité est loin. Trop loin. Anaïs Nin n'a plus qu'une idée en tête : y revenir.

Avec Rimbaud, la vision de l'intime virait au cauchemar. Avec le surréalisme, elle acquiert une dimension nouvelle dans laquelle l'inconscient prend le relais des mystères. L'artiste cherche une langue qui puisse exprimer le plus purement possible cette part encore vierge de l'homme. D'abord attirée par l'aspect hautement pictural de l'univers surréaliste, qui donne à son image poétique un caractère onirique, Anaïs Nin en découvre les limites. À travers les portraits de deux surréalistes, elle formule ses premières critiques : l'esprit chaotique d'Antonin Artaud effraie par sa violence destructrice ; la méthodologie systématique d'André Breton travestit l'inconscient en simple un jeu de langage. L'art se trouve pris au piège des rêves, incapable de retrouver un lien avec la réalité.

La psychanalyse arrive comme un secours. Freud et ses disciples proposent une analyse du matériau brut. Et le chaos de l'inconscient retrouve assez d'ordre pour être appréhendé. La méthode purement intellectuelle d'André Breton laisse place à une science profondément humaine et polymorphe. L'exploration n'a pas de fin. L'obscurantisme des surréalistes (et, avouons-le, un peu de Rimbaud aussi) est compensé par les milliers de significations possibles apportées par la théorie freudienne. L'écriture intime retrouve peu à peu sa vocation première : elle dévoile l'être jusque dans son inconscient mais relie cet inconscient aux réalités extérieures.

Après *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin revient à des formes romanesques plus "classiques" (elle abandonne, en tout cas, la dénomination de "roman poétique"). Seule la parution tardive de *Collages* (1964) renoue avec la tradition surréaliste (devenue "tradition" entre temps !). Cette œuvre de maturité adopte une architecture libre et une écriture plus littéralement poétique. Inspirée par le plasticien Jean Varda, elle calque la structure du collage à son œuvre et offre une série de tableaux disparates et superposés. Pourtant, chacun des portraits et chaque anecdote se composent comme un rêve dont la signification est révélée.

Certains critiques ont démontré l'influence du symbolisme sur l'œuvre d'Anaïs Nin. Mais, à part par l'intermédiaire de Rimbaud, l'écrivain ne semble pas vraiment s'y être intéressé. Nous avons proposé, dans cette partie, une vision plus psychanalytique du symbolisme tel que l'entend Anaïs Nin. Mais l'influence de la psychanalyse ne s'arrête pas là. C'est toute la conception de l'art et de l'artiste qui se trouve modifiée.

CHAPITRE 3 :

L'ARTISTE ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ, L'INFLUENCE DE LA PSYCHANALYSE

Dans ses échanges avec Henry Miller, regroupés aujourd'hui dans le volume *Correspondance passionnée*, Anaïs Nin partage ses découvertes de lectrice. Véritable lieu de discussion entre deux artistes en formation, la correspondance reflète leurs intérêts et leurs réflexions. Comme dans le *Journal*, il est significativement peu fait mention du surréalisme. Par opposition, une large place est faite à la psychanalyse et les théories de Rank, par exemple, sont amplement développées et discutées. Cette observation prouve peut-être que les références au surréalisme ont été ajoutées après coup, dans les années 1960, quand Anaïs Nin préparait la publication de son *Journal*. Cette hypothèse est extrême mais il ne faut pas oublier le contexte dans lequel elle publie le premier tome de son *Journal*. En 1966, la société américaine s'intéresse de plus en plus à l'héritage du vieux monde. Le surréalisme n'est plus une "avant-garde" à proprement parler mais une référence acceptée et intégrée dans la culture. Dans la préface du *Roman de l'avenir*, Anaïs Nin constate l'évolution de la société américaine qui, vingt ans plus tôt, rejetait ses livres car trop analytiques, et qui s'ouvre peu à peu à un nouveau type de création née dans le sillage des surréalistes.

D'autre part, l'hypothèse d'un ajout des références surréalistes (ce qui ne veut pas dire qu'elle ait complètement inventé cette influence mais bien plus qu'elle l'ait mise en relief par la suite), est accentuée par le contraste entre les passages consacrés à la psychanalyse et ceux consacrés au surréalisme. En effet, à la découverte des ouvrages de Rank et de ses premières consultations, Anaïs Nin ne tarit pas de commentaires et de restitutions de dialogues dans le *Journal*. Elle retranscrit ses théories qui lui paraissent en adéquation avec ses propres sentiments. Au risque de se répéter lorsqu'une idée lui paraît juste, elle s'attarde sur les découvertes du psychanalyste. Ce thème a été largement abordé par les critiques. L'étude

psychanalytique, en plus de la vision féministe de son œuvre, forme l'essentiel du paysage critique. Le but, ici, n'est pas de traiter de toute l'influence de la psychanalyse sur l'œuvre de Nin (vaste et inépuisable sujet) mais plutôt de montrer en quoi elle donne une tournure nouvelle à la vision de l'écriture de l'intime.

L'influence surréaliste a montré ses limites. Anaïs Nin ne se reconnaît plus dans leurs méthodes et leur manière d'exploiter l'inconscient. La méconnaissance des œuvres explique sûrement l'aspect caricatural des critiques de Nin. Elles sont cependant importantes pour comprendre ce que rejette l'artiste. Malgré leur similitude, Anaïs Nin ne voit dans le surréalisme qu'une soumission complète à l'inconscient ou, au contraire, son utilisation desséchante. La découverte des couches inexplorées de l'être se révèle aliénante. L'écriture de soi se manifeste dans le chaos et l'opacité. Avec la psychanalyse s'ouvre la voie d'un compromis. L'écriture intime, dans son mécanisme, rejoue le processus thérapeutique.

La psychanalyse lui permet de définir plus nettement le rôle de l'artiste. Contrairement aux surréalistes, elle s'intéresse aux manifestations pathologiques de l'inconscient. Les pensées inarticulées et les traumatismes indicibles sont refoulés par l'individu et se dissimulent en symptômes, en rêves, en lapsus.... tous ces signes révélateurs qu'il faut pourtant savoir interpréter. L'artiste se débat avec sa névrose et tente de suivre les chemins tracés par l'analyse pour créer. Il est, selon Otto Rank, celui qui se libère de ses entraves psychiques.

L'inconscient refoulé se manifeste de manière symbolique. Il cache sa véritable nature sous d'épais masques qui le font paraître autre, invisible et inoffensif. Il nous surprend par des voies détournées. À travers le rêve, par exemple, il entreprend de jouer avec les symboles. Il se travestit par condensation, déplacement ou analogie (pour reprendre les termes de Freud) pour échapper au filet de la compréhension. Parce qu'il est au fait des stratagèmes de l'inconscient, l'artiste le prend à son propre jeu. Lui aussi maîtrise l'univers des symboles. Et son écriture dévoile, plus sûrement que l'analyse elle-même, les duperies du psychique. Ainsi, lorsqu'Anaïs Nin transpose les tortures d'Octave Mirbeau sur le "plan psychologique", elle manie le symbolisme et met en scène les blessures profondes de ses personnages.

La Maison de l'inceste est une œuvre onirique dans le sens où elle reproduit les procédés de déguisement dont l'inconscient use pour se dérober au conscient. Les individus

qui gravitent autour de la narratrice luttent avec plus ou moins de succès pour exprimer leur souffrance. La voix de Jeanne et celle du Christ moderne s'évertuent vainement à se faire entendre. Il ne reste, au bout du compte, que la danseuse énigmatique que la narratrice observe dans ses dernières lignes.

A. LA PERSONNALITÉ CRÉATRICE VUE PAR LA PSYCHANALYSE

Anaïs Nin s'intéresse à la psychanalyse dès 1930 sous l'impulsion de son cousin, Eduardo Sanchez, qui l'encourage à lire Jung puis Freud. Installée en France, elle commence sa première analyse avec le Docteur Allendy. D'abord très admirative et conquise, elle constate finalement l'échec de cette première tentative. Le Dr Allendy refuse de la considérer comme une artiste. Il s'obstine à l'appeler la « *petite fille littéraire* »¹, comparant ainsi, implicitement, ses désirs de création à un simple caprice d'enfant. Cette incompréhension originelle explique en partie leur rupture. Allendy cherche à guérir Anaïs Nin de ses pulsions romanesques et de sa faculté à vivre dans le mythe plutôt que dans la réalité. En juillet 1932, elle dresse le bilan de son analyse ratée :

« Allendy is mistaken not to take my imagination seriously. Literature, adventure, creativity are not a game with me. (...) I may be basically good, human, loving, but I am also more than that, imaginatively dual, complex, an illusionist. »²

« Allendy a tort de ne pas prendre au sérieux mon imagination. La littérature, l'aventure, la création pour moi ne sont pas un jeu. (...). Il se peut

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 114 (en français dans le texte).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 132.

qu'au fond, je sois bonne, humaine, aimante, mais je suis également plus que cela, double par mon imagination, complexe, une illusionniste. »¹

La défaite d'Allendy est complète. Il n'a pas su reconnaître l'artiste en elle. Il s'est laissé prendre au jeu de la séduction, il est tombé dans les pièges qu'elle tentait de désamorcer à ses côtés. Dans cette déclaration, elle ridiculise l'attitude protectrice d'Allendy qui n'a pas su se protéger lui-même de l' « illusionniste » : « I am touched by his paternal protectiveness, but I laugh too »².

C'est en 1933, lorsqu'elle rencontre Otto Rank, que la psychanalyse va prendre toute son importance et se déployer dans son œuvre littéraire. En effet, après l'échec de la première thérapie, Anaïs Nin est séduite par l'intérêt particulier que porte Rank à l'artiste. Grâce à Henry Miller, elle lit ses ouvrages principaux : *L'Art et l'artiste* (*Art and Artist* 1932) mais également *Don Juan* (*Die Don Juan Gestalt* 1922), *Le Double* (*Der Doppelgänger* 1925), *Le Traumatisme de la naissance* (*Das Trauma der Geburt* 1924). Mais ce sont surtout les longs échanges avec Rank qui vont inspirer la jeune écrivain. Elle transpose leurs conversations dans son journal et porte un vif intérêt à la vision de l'artiste que propose le psychanalyste. Il voit le « neurotic as a failed artist »³ et insiste sur la nécessaire collaboration de la psychanalyse et de la création. Anaïs Nin ne tarde pas à épouser ces idées qui offrent un parfait compromis entre l'imagination libre et la création, entre le primat de l'inconscient et le désir de compréhension. Il lui présente une vision de l'écriture, et notamment, de l'écriture intime, plus satisfaisante que Rimbaud et les surréalistes car ouverte sur l'extérieur et non plus uniquement enfermée dans la sphère étouffante de l'esprit créateur.

1 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, pp. 195-196.

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 132.

« Je suis touchée de ses manières protectrices et paternelles, mais j'en ris également. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 195).

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 280.

« névrosé comme un artiste raté » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 399).

1. De l'art à la psychanalyse

Les surréalistes ont pris comme clé de voûte de leur art, l'exploration de l'inconscient, notamment à travers ses manifestations les plus pures (c'est-à-dire sans intermédiaire) comme le rêve ou l'écriture automatique. La psychanalyse n'est perçue "que" comme une nouvelle science qui aide à redéfinir la perception du monde ou comme un tremplin vers de nouvelles sphères de création. Anaïs Nin montre, elle aussi, un intérêt particulier pour le rêve et l'écriture du rêve. Elle décrit notamment *La Maison de l'inceste* comme une série de « nightmares »¹. Cependant, contrairement aux surréalistes, elle s'intéresse également de près aux manifestations pathologiques de l'inconscient refoulé. Reprenons les termes de Freud lui-même qui décrit, dans son *Introduction à la psychanalyse* (publiée pour la première fois en France en 1922), le principe de refoulement grâce à l'image de deux pièces adjacentes (dans l'une trône l'inconscient, dans l'autre le conscient) et du gardien du passage entre les deux :

« Les tendances qui se trouvent dans l'antichambre réservée à l'inconscient échappent au regard du conscient qui séjourne dans la pièce voisine. Elles sont donc tout d'abord inconscientes. Lorsque, après avoir pénétré jusqu'au seuil, elles sont renvoyées par le gardien, c'est qu'elles sont incapables de devenir conscientes : nous disons alors qu'elles sont *refoulées*. Mais les tendances auxquelles le gardien a permis de franchir le seuil ne sont pas devenues pour cela nécessairement conscientes ; elles peuvent le devenir si elles réussissent à attirer sur elles le regard de la conscience. »²

L'analyse doit permettre au patient de mettre en lumière ses pulsions inconscientes et de les faire entrer dans la pièce voisine : « dès que les processus inconscients deviennent conscients, les symptômes disparaissent. Vous avez là un accès à la thérapeutique, un moyen de faire disparaître les symptômes »³. Pour Anaïs Nin, c'est le terme "symptôme" qui est primordial. Ce qu'elle appelle, elle, de manière plus générale "névrose" est la clé de sa création : « I wanted to show neurosis as the villain, and the negative as the origin of our tragedies »⁴.

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 34.

« cauchemars » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 60).

2 Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1961, p. 276.

3 *Ibid.*, p. 261.

4 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit. p. 113.

« Je voulais représenter la névrose comme l'origine de nos tragédies » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 178).

L'artiste met en mot le drame intérieur et, par un procédé proche du passage de l'inconscient au conscient voulu par Freud, rend la névrose compréhensible et inoffensive.

Dans son ouvrage *L'Art et l'artiste*, le Docteur Rank expose sa vision de l'artiste et met en lumière les deux étapes nécessaires à la création : l'écoute de l'inconscient et l'intervention consciente d'une force créatrice. Durablement influencée par les théories du psychanalyste autrichien, Anaïs Nin adopte ses vues.

Cet ancien disciple et proche de Freud s'installe en France après sa séparation avec le père de la psychanalyse. Anaïs Nin, quant à elle, s'est intéressée aux théories psychanalytiques avant d'entamer une première thérapie. L'échec d'Allendy tient à son refus de considérer sa patiente comme une artiste. Alors, quand Henry Miller parle d'un psychanalyste qui s'est fait une spécialité de la personnalité créatrice, Anaïs Nin ne tarde pas à s'intéresser de nouveau à la psychanalyse. « Much that I am reading in *Art and Artist* helps me to confirm the intimations I have had about the artist »¹, écrit-elle dans son journal en décembre 1932.

Otto Rank distingue deux étapes à la création. La première est "inconsciente" :

« Dans la première phase que l'on pourrait appeler, en gros, celle de la conception, le poète réagit à une expérience qui, à la juger de l'extérieur, peut être tout à fait triviale; mais sa réaction est, dans la forme et sous l'espèce du langage – au sens le plus large –, ce qu'elle signifie, et c'est, en vérité, l'essence du don poétique que toute expérience prenne, pour le poète, une forme dicible. »²

Il s'agit donc de la réaction individuelle du poète face à un événement. Son inconscient est confronté à une expérience qui devient la base de la création. Otto Rank pose ici la prédominance de l'intime au sein de l'art. La deuxième étape est "consciente" : elle correspond à l'introduction de l'intellect pour rendre l'inconscient "dicible" :

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 158.

« Beaucoup de ce que je lis dans *L'Art et l'Artiste* vient confirmer mes intuitions sur l'artiste. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 231).

2 Otto RANK, *L'Art et l'artiste*, Payot, 1984, p. 219.

« Toutefois (...) [le poète] n'a pas encore maîtrisé l'expérience (...) il lui faut consciemment lui donner forme – c'est-à-dire introduire une forme qui soit intelligible à tous. C'est là la seconde phase de la création poétique, la phase consciente, l'authentique processus de réalisation par lequel le poète parvient finalement à la parfaite maîtrise et à la constitution définitive de l'expérience. »¹

Anaïs Nin reconnaît le caractère "indicible" de l'inconscient dans son expression première :

« The unconscious cannot express itself directly because it is a composite of past, present, future, a timeless alchemy of many dimensions. A direct statement, as for an act, would deprive it of its effectiveness. It is an image which bypasses the censor of the mind, affects our emotions and our sense. »²

« L'inconscient ne peut pas s'exprimer lui-même directement car c'est un mélange de passé, de présent et d'avenir, une alchimie intemporelle de plusieurs dimensions. Un exposé direct, comme pour un acte, lui ôterait toute son efficacité. C'est une image qui échappe à la censure de l'esprit, qui affecte nos émotions et nos sens. »³

La deuxième étape évoquée dans *L'Art et l'artiste* devient nécessaire. Otto Rank légitime les aspirations esthétiques de la jeune artiste. Le chaos de l'inconscient est reconnu, par la psychanalyse elle-même, comme inexploitable à l'état brut. À partir des théories de Rank, Anaïs Nin exploite l'idée d'une écriture de l'intime proche du processus psychanalytique. Dans un premier temps, l'inconscient est exprimé de manière libre. Cette étape correspond à la parole déliée de l'analysé et le principe de libre association. Le rêve tient ici une place centrale car il est le médium le plus direct. Puis le travail de l'artiste intervient sur cette matière brute. Comme l'analyse guidée par le psychanalyste, il entraîne le texte sur la voie de la compréhension et révèle les symboles.

C'est avec Otto Rank que sa vision de l'artiste se cristallise dans une conception immuable. Rank traite les symptômes de la névrose comme une maladie. Il cherche à se

1 *Ibid.*, p. 220.

2 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 11.

3 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 25-26.

démarquer des méthodes « pontifical, dogmatic »¹ de ses prédécesseurs et attaque directement les manifestations de la pathologie. Anaïs Nin reprend ses paroles dans son journal :

« "(...) I believe in attacking the core of the illness, through its present symptoms, quickly, directly. The past is a labyrinth. One does not have to step into it and move step by step through every turn and twist. (...)" »²

« " (...) Je crois qu'il faut viser le cœur de la maladie à travers ses symptômes actuels, vite et sans détours. Le passé est un labyrinthe. Inutile d'y entrer pour progresser pas à pas en suivant tous les détours. (...)" »³

À peine arrivée en consultation, Anaïs Nin se voit confisquer son journal intime. Otto Rank constate rapidement que le cœur de son problème se trouve dans cette écriture obsessionnelle au jour le jour. Le journal est devenu le labyrinthe protecteur où se tapissent les traumatismes du passé et où se développent secrètement les mécanismes inconscients. Il le considère comme le symptôme premier qu'il faut traiter, contribuant ainsi à le rendre négligeable par rapport à une production romanesque considérée comme nécessaire au développement de l'artiste. Souvent confrontée à cette remarque, faite également par Henry Miller, Anaïs Nin retarde ainsi son travail sur le journal comme œuvre d'art. Cet aspect "comportementaliste" (avec toutes les réserves que cet anachronisme sous-entend) de la méthode semble fasciner sa jeune patiente (bien qu'elle ne suive, finalement, aucune de ses injonctions !). Il l'incite à porter son attention sur les symptômes visibles de la névrose comme des hiéroglyphes à décrypter.

Mais c'est surtout la vision de l'artiste développée par Otto Rank qui influence profondément Anaïs Nin. Elle note dans son journal : « Rank had begun to consider the neurotic as a failed artist, as a creative personality gone wrong »⁴. Désormais, la psychanalyse n'entre plus en conflit avec la création comme pouvait le penser René Allendy. Bien au contraire, Rank perçoit toute la nécessité d'une collaboration entre analyse et création. De

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 277

« pontifiante[s] et dogmatique[s] » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 395).

2 *Ibid.*, p. 277.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 395.

4 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 280.

« Rank a considéré dès le début le névrosé comme un artiste raté, une personnalité créatrice ayant mal tournée. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 399).

même, la psychanalyse seule ne peut suffire à l'artiste. Elle n'apporte aucune évolution si elle n'est pas associée à la création :

« It is said that the process of psychoanalysis is the one by which we are made to relive the drama of the obstacle against which we always repetitiously stumble, but this re-enacting, for Rank, cannot be limited to the event in life which cause the "stuttering" (my word, for neurosis to me always seems like a stuttering of the soul in life). It must include *an exercise in creation*. »¹

« On dit que la démarche de la psychanalyse est de nous faire revivre le drame de l'obstacle contre lequel nous ne cessons de trébucher, mais, pour Rank, cette reconstitution ne peut se limiter à l'événement vécu qui est à l'origine de ce "bégaiement" (le mot est de moi, car la névrose m'a toujours semblée un bégaiement de l'âme). Elle doit inclure un *exercice de création*. »²

Le terme « stuttering » nous ramène aux préoccupations rimbaldiennes et surréalistes du langage. Il suppose une répétition constante d'une pensée sans nouveauté. Il suppose aussi une non-communication qui réduit l'être à sa solitude. L'analyse, finalement, n'est pas très éloignée de ce "bégaiement" linguistique puisqu'il rejoue sans cesse la même histoire, le même drame. La création apparaît alors comme le seul moyen de sortir véritablement de la prison de l'inconscient en instaurant une communication avec le monde.

Anaïs Nin reprend à son compte les mots de Rank lorsqu'elle écrit :

« The act of self-creation which the neurotic must make with the analyst is only possible if *he is convinced that the invention of his illness is a symptom of the power to create*, and not a symptom of impotence. »³

« Cette création de soi que le névrosé doit opérer avec l'aide de l'analyste n'est possible que *s'il est convaincu que l'invention de sa maladie est un symptôme de sa puissance créatrice*, et non un symptôme d'impuissance. »⁴

Cette phrase pourrait résumer à elle seule le message de *La Maison de l'inceste*. Comme nous

1 *Ibid.*, p. 295 (l'auteur souligne).

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 419 (l'auteur souligne).

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, pp. 298-299 (l'auteur souligne).

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 424 (l'auteur souligne).

le verrons, la douleur des blessures psychologiques s'incarne dans une réécriture moderne des tortures évoquées par Octave Mirbeau dans son *Jardin des supplices*. La narratrice, véritable héroïne en filigrane, est confrontée à l'impotence des personnages qu'elle côtoie et à son propre « pouvoir de créer » aperçu en fin de parcours.

La psychanalyse offre un support théorique à l'œuvre d'Anaïs Nin. L'exploration de la personnalité créatrice, initiée par Rimbaud, est le prétexte à une réflexion plus contemporaine sur la névrose et la création. Dans *La Maison de l'inceste*, le poème rimbaldien, l'esthétique surréaliste et les enseignements psychanalytiques se côtoient et s'enrichissent les uns les autres. La narratrice, dans ses errances, fait figure de poète maudit dont l'inconscient se dévoile pas à pas. Et c'est par l'écriture de son intimité que l'art se formule dans sa perfection car à la fois expression du rêve et dévoilement des réalités.

2. Le rêve et la réalité en cohabitation

Pour Freud, le rêve est une « *opération psychique propre au rêveur* »¹ qui mérite un travail d'analyse et d'interprétation car il peut révéler l'inconscient. Mais il est aussi un refuge où transitent les idées refoulées. Sous le terme « fantaisie », Freud définit une « réserve naturelle » où « tout doit pousser et s'épanouir sans contrainte, tout, même ce qui est inutile et nuisible »². Ainsi, le rêve, royaume de l'imagination pure, peut être le réceptacle du refoulé : « La régression de la libido vers les objets imaginaires, ou fantaisistes, constitue une étape intermédiaire sur le chemin qui conduit à la formation de symptômes ». Par le terme d'« introversion », Freud désigne « l'éloignement de la libido des possibilités de satisfaction réelle et de son déplacement sur des fantaisies considérées jusqu'alors comme inoffensives »³. S'il n'est pas névrosé, l'introverti en est à la limite. Au moindre bouleversement, il menace de tomber dans les travers de la pathologie. Le rêve devient alors cauchemar. Et c'est ce versant

1 Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, op. cit., p.45.

2 *Id.*, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 351.

3 *Ibid.*, p. 352.

empoisonné qu'Anaïs Nin explore dans son œuvre. Coupé de toute réalité, le rêveur est piégé dans sa propre imagination comme dans un labyrinthe inextricable. Seul l'artiste est, selon Freud, encore capable de trouver le « chemin de retour qui conduit de la fantaisie à la réalité »¹, grâce à l'art.

La cohabitation rêve et réalité, dans son équilibre fragile, nourrit l'œuvre d'art. Les surréalistes s'attachaient déjà à l'idée de « surréalité ». Anaïs Nin adopte cette notion comme le prouve un extrait de son essai, *Le Roman de l'avenir*, dans lequel elle paraphrase littéralement le manifeste surréaliste. Puis, elle ajoute, interprétant à sa manière la démarche de Breton : « One has to break with the things that *are* in order to unite with the things that *may be* »². Avec une approximation terminologique qui lui est propre, elle ne développe pas concept défini. Cependant, on peut supposer que, par cette affirmation, elle donne une ligne esthétique où se mêlent, au sein de l'œuvre, l'imaginaire et le réel ou, formulé autrement, l'art et la vie.

La même idée découle de sa référence répétée à C.G. Jung. Issue d'un article paru dans *transition*, la phrase « Proceed from the dream outward »³ (« Aller du rêve vers l'extérieur », dans une traduction plus littérale) devient le leitmotiv de l'artiste. Tout au long de sa carrière, elle en fait son credo jusqu'à lui accorder un chapitre entier dans *Le Roman de l'avenir*. Non seulement elle affirme ainsi la place primordiale de l'onirisme dans son écriture mais cette citation lui permet également de mettre en relief une dynamique. Il s'agit de s'échapper du rêve, d'aller plus loin. L'exploration du rêve doit déboucher sur la vie et l'action. En ce sens, *La Maison de l'inceste* propose une vision pessimiste de l'artiste qui, au moment où le roman se termine, n'a pas su sortir du piège de l'introversio : « In *House of Incest* I describe what it is to be trapped in the dream, unable to release it to life, unable to reach "daylight" »⁴. Le rêve et la réalité sont indissociables. Ceci explique la grande déception éprouvée par la jeune écrivain en face d'un Breton réticent à accorder des rendez-vous anonymes à ses admiratrices. La prise de risque littéraire ne trouve pas son pendant dans la réalité. Anaïs Nin, elle, s'efforce

1 *Ibid.*, p. 353.

2 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 15

« Il nous faut rompre avec le domaine du *réel*, afin de nous allier au domaine du *probable*. » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 32).

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 132 (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 195)

4 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 18.

« Dans la *Maison de l'inceste*, j'ai décrit l'état de quelqu'un pris au piège de ses rêves, incapable de les relier à sa vie, incapable d'y voir clair. » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 36).

de donner un sens aux deux et de les lier : « Action without meaning becomes animal. The dream without action is equally destructive »¹.

Dans son œuvre, elle se sert de l'image de l'alchimie pour résilier les contradictions entre rêve et réalité. Elle réinterprète ainsi le processus alchimique de Rimbaud :

« The active, fecundating rôle of the novelist has been forgotten. We have the supine tape-recorder novelist who registers everything and illumines nothing. Passivity and inertia are the opposite of creation. Poetry is the alchemy which teaches us to *convert* ordinary materials into gold. Poetry, which is our relation to the senses, enables us to retain a living relationship to all things. »²

« On a oublié le rôle actif et fécondant du romancier. Nous avons le romancier béat qui enregistre tout comme un magnétophone sans rien illuminer. La passivité et l'inertie sont l'inverse de la création. La poésie est l'alchimie qui nous enseigne à *transmuer* les matériaux ordinaires en or. La poésie, qui est notre relation avec les sens, nous permet de conserver une relation vivante avec les choses. »³

Se retrouve ici la critique d'un art purement intellectuel et atrophié par manque de contact avec la réalité. Ce qu'Anaïs Nin reprochait aux sciences surréalistes. Son alchimie revient à une définition sensuelle qui n'est pas sans rappeler le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »⁴ prôné par Rimbaud. Baudelaire avait déjà ouvert le bal des sens avec son esthétique des correspondances. Rimbaud donnait des couleurs à ses voyelles et « réglai[t] la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec les rythmes instinctifs, [il se] flattai[t] d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens »⁵. Anaïs Nin se place dans leur sillage en modifiant légèrement la conception de l'« instinctif », lui préférant une connotation beaucoup plus contemporaine d'inconscient. L'or poétique naît de la rencontre alchimique des composants antagonistes mais aussi indispensables l'un que l'autre de l'inconscient et du réel.

Ultime étape du rêve à la réalité, l'œuvre idéale est un rapport avec le monde. L'artiste

1 *Ibid.*, p. 32.

« L'action privée de sens devient animale. Le rêve sans l'action est tout aussi destructeur. » (*Ibid.*, p. 57).

2 *Ibid.*, p. 199 (nous soulignons).

3 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 302 (nous soulignons).

4 Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant* in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

5 *Id.*, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 192.

sort non seulement du piège de sa névrose, mais il retrouve ainsi la communication coupée avec les autres. Dans sa définition de l'artiste, Freud précise qu'il donne aux autres « le moyen de puiser à nouveau soulagement et consolation dans les sources de jouissances, devenues inaccessibles, de leur propre inconscient »¹. Ce rôle défini de l'artiste est plus en adéquation avec les ambitions d'Anaïs Nin que le désir d'Allendy qui cherchait à la guérir pour la faire rentrer dans le cadre social. Elle rejette cette finalité de l'analyse, comme elle l'explique dans une lettre à Miller :

« Do you remember the time I told you I was in great revolt against Allendy and analysis ? He had made me reach just such a point where by great efforts of logic on his part he had *solved* my chaos, established a pattern, etc. I was furious to think I could be made to fit within one of those "few fundamental patterns." »²

« Te souviens-tu du jour où je t'ai dit que j'étais en révolte contre Allendy et la psychanalyse ? À force de logique, il m'avait fait parvenir à un stade où mon chaos était résolu, où j'entrais dans un certain schéma, etc. J'étais furieuse à l'idée que je pouvais correspondre à l'un des "schémas fondamentaux". »³

Avec Rank, au contraire, elle découvre que la guérison n'aboutit pas forcément à une parfaite adhésion sociale. Avec lui, elle peut à la fois sortir de ses "labyrinthes", préserver son individualité et même développer ses aspirations personnelles d'artiste. D'une certaine manière, elle se rapproche ainsi du processus d'« individuation » que Jung considère comme le but idéal vers lequel tend la psychanalyse :

« Être total signifie être réconcilié avec les aspects de la personnalité qu'on avait négligés ; ils sont souvent, mais pas toujours, inférieurs, car bien des gens n'assument pas leurs possibilités spécifiques. Celui qui recherche vraiment la totalité ne peut développer son intellect au prix du refoulement de l'inconscient, vivre dans un état plus ou moins inconscient. »⁴

Apprendre à vivre avec son inconscient et les faces obscures de sa nature, voilà ce que le récit

1 Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 355.

2 Anaïs Nin, Henry MILLER, *A Literate Passion, Letters of Anaïs Nin and Henry Miller, 1932-1953*, W.H. Allen, 1988, p. 111

3 *Id.*, *Correspondance passionnée*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Stock, 2007, p. 195.

4 Frieda FORDHAM, *Introduction à la psychanalyse de Jung*, op. cit., p. 84.

d'Anaïs Nin tente de révéler. Par cette plongée sans fard au cœur de l'inconscient, *La Maison de l'inceste* est une tentative d'analyse psychanalytique. L'entreprise n'aboutit peut-être pas à l'idéal jungien d'individuation mais essaie du moins de s'en approcher.

La Maison de l'inceste, en tant que représentation fictive du journal intime, en peint aussi l'échec. Anaïs Nin, dans son récit, semble illustrer l'impossibilité d'en faire ou de le considérer comme une œuvre d'art. Pour elle, le journal est encore trop tourné vers l'introspection et l'étude de soi pour répondre au besoin de communication de l'art. Mais à travers ces défaillances, *La Maison de l'inceste* dévoile aussi les prémices d'une conception personnelle de l'écriture intime. Il s'agit de retrouver un lien privilégié de soi au monde et de donner à l'œuvre une fonction de communication avec l'extérieur. Par la suite, les récits de fiction vont tenter de renouer avec cette visée de l'art et de "traduire" le journal. Par le biais de la fiction, Anaïs Nin donne à l'écriture intime le pouvoir de rétablir un équilibre entre intériorité et extériorité.

Façonnée par la psychanalyse, l'image de l'artiste pour Anaïs Nin se démarque de celle des surréalistes. L'inconscient n'est plus seulement un support de création mais il devient, dans ses manifestations pathologiques, le symbole du drame humain. Le psychanalyste se fait guide dans le labyrinthe de l'inconscient et l'artiste, initié, acquiert une nouvelle perception. Il prend alors la plume pour devenir guide à son tour et, par son art, transmettre ses connaissances acquises.

Le rêve est au cœur de l'écriture, comme dans l'esthétique surréaliste, parce qu'il est l'expression sans médiation de l'inconscient. Mais il est aussi le symbole d'une torture personnelle dans laquelle l'être est prisonnier de ses traumatismes et condamné à errer dans une sphère coupée de toute réalité. Sans le regard lucide de l'analyse, l'inconscient brut est un chaos improductif. Il faut un intermédiaire conscient pour lui donner toute sa valeur et dévoiler ses aspects symboliques. Forte de cette conception rankienne de l'art, Anaïs Nin exploite le thème du rêve de manière personnelle. Dans *La Maison de l'inceste*, elle en fait la représentation d'un cheminement intérieur parfois apaisant mais souvent douloureux. Parcours initiatique mouvementé, le récit transpose les tortures physiques et tourments psychiques.

L'auteur y module le supplice de la cloche, dont Octave Mirbeau a fait le point d'orgue de son jardin chinois. Il devient la représentation même du psychisme déformé par la souffrance, isolé et anéanti par l'omniprésence du rêve. Le supplice de la cloche est l'illustration la plus complète de ce que Nin appelle le « drame intérieur » transcrit dans le langage poétique.

B. LA RÉÉCRITURE DU SUPPLICE DE LA CLOCHE D'OCTAVE MIRBEAU

Octave Mirbeau fait de la cloche le supplice suprême de son récit. Tout au long de sa morbide balade, Clara montre de plus en plus d'empressement et d'excitation aux tintements lointains. La jeune femme presse son amant vers le lieu du supplice mais en diffère l'explication :

« Dans le fond de ce couloir, mais de plus loin que le couloir, nous arrivaient assourdis, ouatés, par la distance, des sons de cloche. Et les ayant entendus, Clara, heureuse, battit de mains.

- Oh ! cher amour!... La cloche !... La cloche!... »¹

Sa réaction infantile trahit son impatience... et celle du lecteur est mise à l'épreuve pour quelques pages encore. Mirbeau tient en éveil la curiosité. Il évoque la cloche sans la décrire². Lorsque Clara et le narrateur y arrivent enfin, le supplice est déjà terminé. Lourdemment sanglé et maintenu au sol, le supplicié est mort des vibrations et du bruit assourdissant de l'énorme cloche. Son cadavre déformé témoigne de toute l'horreur de l'événement :

« En observant, sur le corps, tous ces déplacements musculaires, toutes ces déviations des tendons, tous ces soulèvements des os, et, sur la face, ce rire

1 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 168.

2 *Ibid.*, pp. 180 et 223.

de la bouche, cette démente des yeux survivant à la mort, je compris combien plus horrible que n'importe quelle autre torture avait dû être l'agonie de l'homme couché quarante-deux heures dans ses liens, sous la cloche. Ni le couteau qui dépèce, ni le fer rouge qui brûle, ni les tenailles qui arrachent (...) ne pouvaient exercer plus de ravages sur les organes d'une chair vive, et emplir le cerveau de plus d'épouvante que ce son de cloche invisible et immatériel devenant, à lui seul, tous les instruments connus de supplice (...) »¹

Dans *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin utilise des procédés similaires de mise en suspens : « (...) Chinese bells played on with cotton-tipped sticks (...) »². Première évocation d'un supplice qui, pour l'instant est atténué, le son de la cloche grossit au fil des paragraphes : « The dream rings through me like a giant copper bell when I wish to betray it »³. La véritable description de la torture de Jeanne suit quelques pages plus loin :

« [My husband] said the bells were not loud at all, but I heard them so close to me that I could not hear his voice, and thought my ears would burst. Every cell in my body began to burst, one by one, inside the immense din from which I could not escape. (...) I could not run away from them because the sound was all round me and inside me, like my heart pounding in huge iron beats, like my arteries clamping like cymbals, like my head knocked against granite and a hammer striking the vein on my temple. Explosions of sounds without respite which made my cells burst, and the echoes of the crackling and breaking in me rolled into echoes, struck me again and again until my nerves were twisting and curling inside me, and then snapped and tore at the gond, until my flesh contracted and shrivelled with pain, and the blood spilled out of my ears and I could not bear any more... »⁴

« [Mon époux] disait qu'elles n'étaient pas du tout bruyantes, les cloches, mais moi je les entendais si proches que je ne percevais plus sa voix et le bruit s'imposait à moi comme le martellement de ma chair et je songeais que mes oreilles allaient éclater. Toutes les cellules de mon corps se mettaient à exploser, dans cet énorme fracas d'où je ne pouvais m'échapper. (...) impossible de m'en échapper car leur tumulte était partout en moi et autour de moi, comme mon cœur qui donnait du pilon dans ses formidables

1 *Ibid.*, p. 241.

2 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., 181.

« (...) cloches de Chine que l'on frappe de baguettes encotonnées (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 20).

3 *Ibid.*, p. 191.

« Le rêve, en moi, sonne comme une gigantesque cloche de cuivre dès que je veux trahir le secret. » (*Ibid.*, p. 47).

4 *Ibid.*, pp. 195-196.

battements d'acier, comme mes artères qui pressaient leurs cymbales, comme ma tête qui frappait le granit et comme le marteau qui cognait dans mes tempes. Explosion de notes, sans répit, éclatement total de mes cellules, d'écho en écho craquement et brisure, en moi, roulement de coups multipliés dans la torsion et l'ondulation des nerfs jusqu'au claquement, jusqu'au déchirement, coup de gong, ma chair se ratatine et se ride dans la douleur et le sang jaillit de mes oreilles et je ne peux plus supporter... »¹

Anaïs Nin déplace la torture physique sur un plan plus métaphorique. Or, la métaphore ici se rapproche d'un procédé psychique comme celui du rêve. Freud, en effet, note que l'inconscient utilise des subterfuges pour se dérober à la compréhension. Il définit ainsi deux techniques principales (la condensation et le déplacement) qui brouillent les pistes et rendent le message du rêve difficilement interprétable. Jung, lui, en appelle à la notion de « symbole ». Anaïs Nin s'attache plus particulièrement à cette terminologie. Le symbole caractérise son écriture et le supplice de la cloche en est une parfaite illustration.

1. Du positif au négatif : perversion d'un symbole

Pour Octave Mirbeau et Anaïs Nin, le supplice de la cloche représente une torture dont le texte explore toutes les horreurs et les délices. L'intérêt réside d'abord dans l'aspect double de l'instrument. La cloche est un symbole positif perverti par l'utilisation qui en est faite. Lorsque Freud étudie le rêve de torture d'un de ses patients, « l'Homme aux rats » (un supplice qui, rappelons-le est également décrit par le bourreau de Mirbeau) il met en avant la dualité des sentiments à l'égard d'une personne. Partagé entre amour et haine, le patient développe la névrose de contrainte :

« Si l'on considère dans leur ensemble un certain nombre d'analyses de malades de contrainte, on ne peut qu'acquérir l'impression qu'un tel comportement d'amour et de haine, comme celui de notre patient, fait partie des caractères les plus fréquents et les plus prononcés et donc vraisemblablement les plus significatifs de la névrose de contrainte. »²

1 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 59-60.

2 Sigmund FREUD, « L'homme aux rats » in *Cinq psychanalyses*, op. cit., p. 370.

Et Jacques André de commenter : « À l'heure de ces *Remarques sur un cas de névrose de contrainte*, c'est l'antagonisme entre l'amour et la haine qui emporte sa conviction, l'idée que la névrose s'est construite à partir du jeu opposé de ces deux forces psychiques, trop précocement séparées dans "les années préhistoriques de l'enfance" »¹. Un amour qui devient haine, la musique qui devient brutale,... Nous retrouvons là la dynamique des souffrances de *La Maison* : de l'idéal intra-utérin à l'enfer des névroses, la structure de l'œuvre ressemble à une spirale descendante. Dans son ensemble comme dans ses détails, l'inférieure et inéluctable perversion du bonheur imprègne la composition du roman.

La cloche est liée, dans un premier temps, à sa fonction religieuse et annonciatrice d'événements heureux. Clara s'écrie : « Cette cloche qui sonne... qui sonne... Quand on l'entend, de loin, cela vous donne l'idée de pâques mystiques..., de messes joyeuses..., de baptêmes..., de mariages... Et c'est la plus terrifiante des morts !... »². De loin, en effet, elle amène joie et fêtes. De près, elle devient le pire instrument de torture inventé. Jeanne est soumise au supplice lors de son mariage : « (...) and on my wedding day I wept. (...). When I heard the bell ringing I thought they rang far too loud »³. La cloche, censée annoncer un événement plaisant, est transformée en instrument désagréable, représentation de la pression sociale et religieuse infligée par le mariage. Le rejet de Jeanne de la cérémonie peut être perçu, d'une part, comme le refus d'entrer dans le moule social, et d'autre part, comme le résultat de sa névrose c'est-à-dire son amour incestueux pour son frère (amour qui, lui, ne peut rentrer ni dans le cadre social ni dans le cadre religieux).

Avant d'être détournée, la cloche est un instrument de musique. Octave Mirbeau insiste sur la beauté du son qui, pourtant, provoque la mort :

« Un simple son, si doux à l'oreille, si délicieusement musical, si émouvant pour l'esprit, devenant quelque chose de mille fois plus terrible et douloureux que tous les instruments compliqués du vieux patapouf [surnom donné par Clara au bourreau] ! »⁴

Anaïs Nin joue avec cette opposition du son comme musique ou comme torture. Pour elle, la

1 Jacques ANDRÈS, préface de *Cinq psychanalyses*, op. cit., p. 290.

2 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 236.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 195.

« (...) et, le jour de mon mariage, j'ai pleuré. (...) Lorsque j'entendais sonner les cloches, elles me parurent excessivement bruyantes. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 59).

4 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 235.

musicalité et le rythme sont généralement des symboles positifs (comme le montre l'importance des sons harmonieux dans le monde paradisiaque intra-utérin des premiers paragraphes, par exemple). Transformés en supplices, ils deviennent d'autant plus cruels. De manière générale, la musique est omniprésente dans le passage narré par Jeanne. Les sonneries résonnent à l'infini dans son corps et créent une symphonie – une mélodie de la douleur. Certaines phrases sont, par exemple, extrêmement rythmiques : « (...) the echoes of the crackling and breaking in me rolled into echoes, struck me again and again »¹. Les répétitions d' « echoes » et « again » et l'omniprésence de consonnes occlusives [k], [b], [d], [t] et [g] semblent asséner des coups et donnent le rythme et l'effet de balancement. La musique est cause de sa douleur mais elle "s'intériorise" petit à petit et c'est le corps supplicié qui devient un instrument : « (...) my nerves were twisting and curling inside me, and then snapped and tore at the gong (...) »². Il y a un lien évident entre les nerfs distordus et les cordes de guitare martyrisées par Jeanne elle-même lors de sa première apparition dans le roman :

« Her pale, nerve-stained fingers tortured the guitar, tormenting and twisting the strings with her timidity (...). As she turned the keys of her guitar, fiercely turning it, the string snapped (...). »³

« Ses doigts pâles, tâchés de nerfs torturaient la guitare, tourmentaient et tordaient les cordes timidement (...). Or, comme elle tournait les clefs de sa guitare, les tournait violemment, une corde cassa (...) »

Du rôle de bourreau, Jeanne est passée à celui de victime. Désormais, c'est son corps qui se brise et chante la douleur. Comme dans le livre de Mirbeau, la souffrance est esthétisée et devient œuvre d'art. D'un point de vue biographique, il est intéressant de rappeler que la musique est fortement liée à l'image du père d'Anaïs Nin, pianiste de renommée européenne. La musique, pour elle, est à la fois le souvenir positif d'une famille unie, vivant dans un univers artistique. Mais elle représente aussi la facette négative du père : séducteur invétéré

¹ Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 196.

« (...) les échos des craquements et des brisures roulent en moi en écho, me frappent encore et encore (...) » (nous traduisons).

² *Ibid.*, p. 196.

« (...) dans la torsion et l'ondulation des nerfs jusqu'au claquement, jusqu'au déchirement, coup de gong (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 60).

³ *Ibid.*, p. 194 (nous traduisons).

qui évolue avec aisance et hypocrisie dans les sphères mondaines.

La cloche est un topos du texte. Elle apparaît pour la première fois dès le début du roman lorsque la narratrice, évoquant ses souvenirs intra-utérins, se rappelle les cloches de l'Atlantide : « Born full of memories of the bells of the Altantide »¹. Là encore, le symbole apparaît dans sa dualité. Depuis Platon, l'Atlantide alimente toutes les mythologies. L'île d'abondance et de prospérité devient, au XIX^{ème} siècle, Paradis des arts. Anaïs Nin use de cette vision utopique pour illustrer les premiers paragraphes de *La Maison de l'inceste*. L'Atlantide représente l'Eden perdu et recherché. Mais Chantal Foucrier, dans son article sur l'évolution du mythe, montre bien sa complexité, oscillant entre utopie (« fragile », dit-elle) et image de déchéance². Car l'île est maintenant inaccessible, à jamais imaginaire. Elle représente aussi cette frustration qui faisait tant souffrir le narrateur rimbaldien.

Enfin, notons que la cloche symbolise l'ambivalence sexuelle. À la fois représentation de l'organe féminin et masculin, elle fait écho à d'autres images d'androgynie dans le texte : « it is like walking with a sword between your legs »³, et, de manière encore plus prononcée : « (...) like tall ebony women with gongs between their legs »⁴. Ces femmes qui transgressent les genres sont aux antipodes de la représentation de l'idéal platonicien de l'androgynite originel. En refusant leur féminité, elles deviennent des monstres de narcissisme car elles tentent d'assumer à elles seules ce qui, normalement, fait l'équilibre entre homme et femme.

À travers l'exemple particulier de la cloche, se dessine un de ces « thèmes et schèmes qui conviennent à [la] monophonie personnelle »⁵ de l'intimiste, ainsi que le relevait Daniel Madelénat. Et, en effet, Anaïs Nin met en place certains éléments constitutifs de son esthétique. La perversion du bonheur et l'utilisation de la musique alimentent une vision de

1 *Ibid.*, p. 177.

« Née toute pleine du souvenir des cloches de l'Atlantide. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 12).

2 Chantal FOUCRIER, *Le dictionnaire des mythes littéraires*, article « Atlantide », Édition du Rocher, 1988, pp. 200-210.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 187.

« (...) c'est comme si vous marchiez avec une épée entre les jambes » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 38).

4 *Ibid.*, p. 199.

« Pareilles à de grandes femme d'ébène serrant des gongs entre leurs jambes (...) » (*Ibid.*, p. 71).

5 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 143.

l'écriture de soi où se manifestent les dangers latents de l'inconscient. Ce sont comme des thèmes musicaux, ou la petite phrase de Vinteuil ponctuant *À la recherche du temps perdu*, qui préparent une symphonie plus longue et plus complexe développée au fil des œuvres.

2. Passivité, isolement, auto-torture

Anaïs Nin, en évoquant son procédé d'écriture pour *La Maison de l'inceste*, disait vouloir "transposer" les tortures physiques sur le "plan psychologique". Le supplice de la cloche lui donne ainsi l'occasion de décliner des thèmes qui lui sont chers comme l'isolement et la solitude ainsi que la souffrance auto-infligée. En résonance avec Mirbeau, ses tortures s'étendent au-delà du champ physique.

Avant l'évocation de la cloche et des tourments subis par Jeanne, la narratrice introduit les thématiques de la passivité et de l'isolement comme des échos sourds d'une symphonie qui prendra son ampleur plus loin. Comme dans *Le Jardin des supplices*, la plupart des tortures évoquées jusqu'alors ne sont qu'observées. Les souffrances sont infligées à l'Autre et parfois à l'être aimé : « The loved one's whitest flesh is what the broken glass will cut (...) »¹. Témoin oculaire, la narratrice reste extérieure et passive. Cette impuissance est la base de sa propre torture, de sa frustration et sa folie. Quand l'homme se jette par la fenêtre, elle ne fait que « waiting for the heavy fall »². Anaïs Nin fait sans doute référence ici à une passivité toute féminine. Encore largement influencée par les théories misogynes du XIX^{ème} siècle, il est possible qu'elle reprenne à son compte ce stéréotype de la nature féminine. On pense également à la passivité dont fait preuve André Breton dans son roman autobiographique *Nadja*. Partagé entre culpabilité et soulagement, il apprend l'internement de son ancienne compagne : « Le mépris qu'en général je porte à la psychiatrie, à ses pompes et à ses œuvres, est tel que je n'ai jamais osé m'enquérir de ce qu'il était advenu de Nadja »³. Peu à peu, le texte

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 188.

« La chair de l'être aimé, la très blanche chair, c'est cela que coupera le verre brisé (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 39).

2 *Ibid.*, p. 188.

« attendre la pesante chute » (*Ibid.*, p. 39).

3 André BRETON, *Nadja*, op. cit., p. 167.

d'Anaïs Nin se recentre sur la narratrice. Après avoir regardé passivement les autres, c'est sa propre souffrance qu'elle décrit. Elle se referme doucement sur ses afflications et finit par connaître l'isolement : « My house is empty », « secret images which some day will madden me when I stand before blank walls », « dispossessed of my loves and my belongings »¹. Forme nouvelle de torture, sa solitude est son pilori.

Le supplice de Jeanne fait écho à celui de la narratrice. Elle est également seule à vivre ses tourments. Son mari ne semble pas entendre les assourdissantes cloches. Elle est isolée, rendue sourde par les sons trop forts : « [My husband] said the bells were not loud at all, but I heard them so close to me that I could not hear his voice (...) »². La narratrice évoquait auparavant une expérience semblable. Coupée des convives d'une cérémonie dont elle était la principale actrice, elle écrivait : « I feel the distance like a wound. It unrolls itself before me like the rug before the steps of a cathedral for a wedding or a burial » (« Je ressens la distance comme une blessure. Elle se déroule devant moi comme un tapis sur un parvis de cathédrale. »)³. La solitude, pour Jeanne et la narratrice, est le fait d'une perception accrue, une conscience trop développée. Monstres de sensibilité, elles ne peuvent y échapper, et communiquer avec le commun des mortels. La torture prend la forme d'un enfermement sur soi. Comme le supplicié de Mirbeau dont les liens entrent dans sa peau et rendent futiles ses tentatives de fuite, la torture passe aussi par l'impression d'enchaînement : « On sentait que le supplicié s'était longuement débattu, qu'il avait vainement tenté de rompre ses liens et que, sous l'effort désespéré et continu, liens de corde et lanières de cuir étaient entrés peu à peu dans la chair (...) »⁴. Véritable métaphore d'une prison intérieure, les liens font corps avec la victime.

Mais Jeanne n'entretient-elle pas cette sensation qui la coupe du monde ? Incapable de confronter et de surpasser son amour pour son frère, elle est protégée par le son des cloches : « Could not bear to attend my own wedding (...) because, because, because... I LOVE MY

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 188.

« Ma demeure est vide », « ces images secrètes qui de jour en jour me rendent folle tandis que je me tiens devant les murs blancs », « dépossédée de mes amours et de mes biens » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 40).

2 *Ibid.*, p. 194.

« [Mon mari] disait qu'elles n'étaient pas du tout bruyantes, les cloches, mais moi, je les entendais si proches que je ne percevais plus sa voix (...) » (*Ibid.*, p. 59)

3 *Ibid.* p. 192 (*Ibid.*, p. 49).

4 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 233.

BROTHER ! »¹. Elle alimente sa propre souffrance et actionne la roue de son supplice comme les deux condamnés qui manœuvrent la cloche chez Mirbeau :

« - Ce sont ces deux pauvres diables qui ont sonné la cloche... Quarante-deux heures sans boire, sans manger, sans un seul repos ! (...) Vois, comme par le frottement de la corde, leurs mains sont gonflées et saignantes ! ... Du reste, il paraît que ce sont des condamnés, eux aussi ! ... Ils meurent en tuant, et les deux supplices se valent, va !... »²

Les limites entre victimes et bourreaux se brouillent et se mélangent. Dans le supplice du rat se jouait déjà l'inversion des rôles : le rat était à la fois supplicié (« Donc, vous introduisez, dans le trou du pot, une tige de fer, rougie au feu d'une forge... Le rat veut fuir la brûlure de la tige et son éclaboussante lumière... ») et bourreau (« (...) il déchire de ses pattes et mord de ses dents aiguës... cherchant une issue, à travers les chairs fouillées et sanglantes... »³). Freud, dans son étude de cas, y voyait le masochisme de son patient : celui qui s'inflige ses propres souffrances. De manière similaire, Anaïs Nin joue elle aussi sur ce thème de l'échange bourreau-victime et de la douleur auto-infligée. Elle prolonge la vision de l'art et de l'artiste évoqué par Rimbaud qui voulait « faire l'âme monstrueuse »⁴ pour le bien de son œuvre. Et, dans *Une saison en enfer*, le poète échange parfois sa place et devient celui qui « appel[le] les bourreaux »⁵. Avant lui, Baudelaire n'écrivait-il pas ces vers, préface à la souffrance du poète... maudit, donc ? :

« Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau

Je suis de mon cœur le vampire
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire ! »⁶

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 196.

« Ne pas supporter d'assister à mon propre mariage (...) parce que, parce que, parce que J'AIME MON FRÈRE ! » (nous traduisons).

2 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 239.

3 *Ibid.*, p. 210.

4 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

5 *Id.*, *Une saison en enfer*, op. cit., p. 177.

6 Charles BAUDELAIRE, « L'Héautontimorouménos » in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 58.

Sartre écrira que « l'enfer, c'est les Autres »². Anaïs Nin, elle, reprend l'idée que l'enfer, c'est soi-même.

3. La cloche comme métaphore du rêve

La cloche, tout au long du texte d'Anaïs Nin, est une métaphore du rêve omniprésent. Musique douce à l'oreille du rêveur bienheureux, elle peut devenir instrument assourdissant pour celui qui s'en approche de trop près. La déception apportée par le réel, en inadéquation complète avec l'univers feutré et idyllique du rêve, provoque pour celui qui ne peut supporter ce décalage, un repli sur soi-même symbolisé par les sons enivrants de la cloche.

Le rejet du réel est illustré, dans *La Maison de l'inceste*, par une réécriture des tortures de Mirbeau. En sortant du jardin des supplices, Clara et le narrateur longent une allée où se trouvent alignées les dernières tortures :

« À droite, c'étaient, dans le mur, de vastes cellules, ou plutôt de vastes cages fermées par des barreaux et séparées l'une de l'autre (...). Les dix premières étaient occupées, chacune par dix condamnés ; et toutes les dix, elles répétaient le même spectacle. Le col serré dans un carcan si large qu'il était impossible de voir les corps, on eût dit d'effrayantes, de vivantes têtes décapitées posées sur des tables. Accroupis parmi leurs ordures, les mains et les pieds enchaînés, ils ne pouvaient s'étendre, ni se coucher, ni jamais se reposer. »³

Dans cette position inconfortable, les suppliciés ne peuvent trouver de repos et meurent épuisés par l'effort fourni pour se maintenir dans un espace si exigü. La narratrice d'Anaïs Nin évoque elle aussi des pièces dont « the smallness (...) is like that of an iron cage in which one can neither sit nor lie down »⁴. Dans ce passage, la narratrice vient de se séparer de Sabina. Déçue, elle est en complète inadéquation avec le réel et plus aucune position ne lui semble

2 Jean-Paul SARTRE, *Huis Clos* in *Théâtre*, Gallimard, 1947, p. 182.

3 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 171.

4 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 187 .

« (...) l'étroitesse rappelle ces cages de fer où l'on ne pouvait ni s'asseoir, ni s'étendre. » (*La Maison l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 38).

possible face à la réalité. La pièce représentant le réel lui paraît trop petite pour l'étendue de son imagination et la majesté de ses rêves. Inversement, une pièce trop grande est tout aussi menaçante : « The largeness of the other rooms is like a mortal danger always suspended above you, awaiting the moment of your joy to fall »¹. Condamné à être éternellement en danger de mort, l'homme n'a que des espaces trop larges ou trop étroits, jamais à taille humaine. La multiplication des pièces, toutes aussi inadaptées les unes que les autres, suppose la multiplication des souffrances. Comme les différentes cages devant lesquelles Clara et le narrateur marchent, les tortures intérieures de Nin se déclinent à l'infini pour signifier l'irréparable inadéquation des rêves et du quotidien.

Dans cette perspective, la cloche est l'illustration du rêve envahissant qui coupe l'être de toute réalité par la force de sa musique. « The death by the loudness of the church bells could be the sounds of hallucinations »². La cloche est l'instrument qui crée cette « FISSURE DANS LA RÉALITÉ »³. Elle sonne l'omniprésence du rêve : « The dream ! The dream ! The dream rings through me like a giant copper bell when I wish to betray it »⁴. L'exemple de la cloche permet de mettre en relief l'utilisation que l'écrivain fait du symbole. Derrière la métaphore filée se discernent ses préoccupations majeures : la mise en place d'un système de références symboliques capable de traduire l'être humain aussi bien que les interrogations de l'artiste. Car le supplice de la cloche n'illustre pas seulement les tourments psychologiques de Jeanne mais également la recherche d'expression menée par la narratrice qui se débat avec la dichotomie rêve et réalité.

1 *Ibid.*, p. 187.

« D'autres chambres, la vastitude évoque un danger mortel suspendu sans cesse au-dessus de vous et qui attend l'instant de votre joie pour se précipiter sur vous. » (*Ibid.*, p. 38).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 311.

« Ou celui qu'on tue par le bruit énorme des cloches – pourrait représenter les hallucinations auditives. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 442).

3 *Id.*, *House of incest*, op. cit., 191 (nous traduisons).

4 *Ibid.*, p. 191.

« Le rêve ! Le rêve ! Le rêve, en moi, sonne comme une gigantesque cloche de cuivre dès que je veux en trahir le secret. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 47).

À partir d'une torture issue du livre de Mirbeau, Anaïs Nin explore les possibilités métaphoriques de l'image. Le supplice de la cloche transporte avec lui tout un panel d'interprétations possibles. Il symbolise, par exemple, le mouvement descendant du texte qui travestit et dégrade chaque élément positif en un instrument de souffrance. Il représente, ensuite, la névrose particulière des personnages. Leur solitude, leur isolement, leur masochisme sont ainsi dévoilés et exposés. Enfin, le supplice est une métaphore du rêve dans son aspect paralysant. Anaïs Nin donne corps aux théories dont elle discute avec Otto Rank. Sans l'intervention de l'art ou de la vie, le rêve est une entrave de plus. Support de la création, s'il en est détaché, il devient prison.

Dans l'écriture de l'intime, la place de l'Autre est primordiale – cet « Autre » ou « autre » qui, selon la psychanalyse détermine le sujet et qui peut être extérieur à soi ou « partenaire imaginaire »¹. Ainsi Sabina et Jeanne prolongent l'exploration personnelle de la narratrice et poète. Elles illustrent ses propres combats et peuvent même être considérées, comme l'ont fait Franklin et Schneider, comme de pures inventions de l'inconscient. Sabina ouvrait les portes de l'enfer des femmes, Jeanne celles d'un enfer de l'illusion. La même cloche qui l'assourdit est celle qui coupe la narratrice de toute réalité. Sabina et Jeanne sont elles-mêmes des symboles. Elles jouent ce rôle de "transfert" que Jung notait dans les symboles utilisés par l'inconscient. C'est en exploitant leurs traumatismes que se révèlent les souffrances de la narratrice. De même, les personnages présents dans les dernières lignes de *La Maison de l'inceste* la confrontent avec sa propre vocation artistique. L'écriture de l'intime devient écriture du moi créateur.

1 Roland, CHEMAMA, Bernard VANDERMERSCH, « Autre » in Dictionnaire de la psychanalyse, Larousse, 2003, p. 85.

C. L'ART EN ÉCHEC : LA FIN DE *LA MAISON* *DE L'INCESTE*

Bloquée dans la prison de ses rêves et désirs irréalisables, Jeanne est condamnée à errer indéfiniment dans les couloirs de la maison de l'inceste à la recherche de son frère, dont elle n'embrasse, finalement, que l'ombre : « When my brother sat in the sun and his face was shadowed on the back of the chair I kissed his shadow »¹. Une fois encore, elle évite le contact avec la réalité, lui préférant le monde des illusions. Le récit l'abandonne dans l'immobilité et le narcissisme d'un amour auquel elle ne résiste pas. Elle est une des premières figures de l'artiste raté qui n'a su mettre en mots ses souffrances et n'a pu, ainsi, sortir de ses névroses. Contrairement à la narratrice, elle n'a pas cherché à « melt the pain into a cauldron of words for everyone to dip into, everyone who sought words for their own pain »².

En qualifiant son roman de « woman's *Season in Hell* »³, Anaïs Nin évoque implicitement le parcours initiatique d'un poète. La narratrice, tout au long de son récit, cherche sa langue et « walked into my own book »⁴. Après la rencontre avec Jeanne, le dernier chapitre du roman l'entraîne dans une ultime pièce où attendent « le paralytique » et « le christ moderne », deux figures d'artistes en échec.

1 *Ibid.*, p. 197.

« Lorsque mon frère se fut assis au soleil et que son visage eut projeté son ombre par-derrière sa chaise, j'embrassai cette ombre. » (*Ibid.*, p. 65).

2 *Ibid.*, p. 189.

« (...) ce chaudron du verbe où viendrait se dissoudre ma souffrance et pourrait se tremper chacun de ceux qui quêtèrent les mots pour dire toute leur peine. » (*Ibid.*, p. 42).

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 151.

« la *Saison en enfer* d'une femme » (*Journal*, traduction de Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 237).

4 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 204.

« Je marchais à l'intérieur de mon propre livre (...) » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 80).

1. L'échec de Jeanne

Jeanne, se débattant avec sa douleur, se débat aussi avec le langage. Elle cherche les mots et les images appropriés pour décrire et transmettre au lecteur ses souffrances :

« But I could not run away from them because the sound was all round me and inside me, *like* my heart pounding in huge iron beats, *like* my arteries clamping *like* cymbals, *like* my head knocked against granite and a hammer striking the vein on my temple. »¹

« Mais impossible de m'en échapper car leur tumulte était partout en moi et autour de moi, *comme* mon cœur qui donnait du pilon dans ses formidables battements d'acier, *comme* mes artères qui pressaient leurs cymbales, *comme* ma tête qui frappait le granit et *comme* le marteau qui cognait dans mes tempes. »²

La répétition de « like » / « comme » corrobore l'idée d'une torture tellement difficile à décrire que seule la comparaison offre une alternative à l'écrivain. La multiplication des images suppose d'ailleurs un tâtonnement de la pensée telle une recherche hésitante de la meilleure expression possible. Jeanne, dans ce passage, teste son langage et tente ce que la narratrice avait formulé plus tôt : « everyone (...) sought words for their own pain »³. Dans sa douleur et la description qu'elle cherche à en faire, elle est proche de la figure de l'artiste. Cependant, elle abandonne sa quête d'expression et s'écrie finalement : « I LOVE MY BROTHER ! »⁴. Après cette déclaration, elle n'aura plus la parole et sera reléguée au rang de personnage. Or, l'artiste aurait dû dépasser cet amour symptomatique du drame inconscient pour pouvoir créer. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que Jeanne soit absente des dernières pages de la *Maison de l'inceste* où se définit une conception de l'art.

1 *Ibid.*, p. 195.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 60.

3 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 189.

« (...) ceux qui quêtèrent les mots pour dire toute leur peine. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 42).

4 *Ibid.*, p. 196.

« *Je suis amoureuse de mon frère* » (*Ibid.*, p. 61).

2. Le paralytique et le Christ moderne

« I walked out of my book into the paralytic's room »¹, écrit la narratrice dans la dernière section du roman. Métaphore vivante du psychanalyste, le paralytique est confiné dans son bureau dont l'atmosphère inanimée prolonge l'immobilité qui régnait dans la maison de l'inceste. Chaque objet est piégé dans la rigidité d'une immuable fixité « as in a museum »². Lui-même est voué à l'immobilité car incapable de donner forme à une quelconque création. Anaïs Nin fait référence à ses propres psychanalystes, René Allendy ou Otto Rank, dont elle met en scène l'échec. Elle développera ce thème plus en détail dans la nouvelle « La Voix » dans laquelle le psychanalyste est réduit à une présence sonore impalpable. Impossible pour lui d'entrer dans la vie. Il est le réceptacle privilégié de la vie des autres mais il est prisonnier de son rôle et ne peut sortir du carcan imposé. Nourri des récits de ses patients, il est impuissant à écrire. Dans *La Maison de l'inceste*, il est submergé par le trop plein de vie, incapable de faire le tri comme le suppose le travail de l'artiste :

« I want to tell the whole truth, but I cannot tell the truth because I would have to write four pages at once, like four long columns simultaneously, four pages to the present one, and so I do not write at all. »³

« Je voudrais dire la vérité toute entière, mais je ne le puis car il me faudrait pour cela écrire quatre pages à la fois comme autant de longues colonnes simultanées, quatre pages pour une, aussi ai-je cessé d'écrire. »⁴

Cette remarque, Anaïs Nin l'extrait directement de son journal. Elle constate l'impossibilité de tout écrire et avoue faire un choix lors de la rédaction. Encore une fois, l'écrivain transpose sa vision du journal comme échec artistique. Ici, le paralytique se trompe de but. L'artiste n'est pas celui qui dit toute la vérité mais celui qui choisit de dire sa propre vérité. Le paralytique est voué à l'échec car sa démarche est, dès son origine, disproportionnée et irréalisable. Yves-Michel Ergal, dans une étude sur *Les Plaisirs et les Jours* de Marcel Proust, met en

1 *Ibid.*, p. 205.

« J'ai quitté mon livre pour la chambre du paralytique. » (*Ibid.*, p. 82).

2 *Ibid.*, p. 205.

« comme dans un musée » (*Ibid.*, p. 82).

3 *Ibid.*, p. 205.

4 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 83-84.

avant le thème du paralytique. Contrairement à Anaïs Nin, il était perçu de manière positive chez Proust :

« Le désir d'exil est plus fort que la vie, mais aller jusqu'à la mort est aller trop loin, il faut s'arrêter à temps pour garder sa lucidité, pour allier le principe d'une appréhension du monde à celui d'une immobilité. L'exil ne serait rien s'il n'était que voyage. Il doit être avant tout intérieur : un arrêt de toute activité, une énergie qui ne se concentre plus que sur son propre corps. L'exilé idéal est le paralytique : d'un œil fixé sur le monde, il observe – et avec quel détachement, quel recul – la vie qui tourne autour de lui mais ne l'atteint pas, ne le dénature pas. »¹

Yves-Michel Ergal montre que cette paralysie est nécessaire à la « naissance de l'œuvre » et à la naissance de l'écrivain car elle suppose une prise de conscience de la mort (« Cette définition étrange de l'artiste, de l'écrivain, nous sera donnée dans *Le Temps retrouvé* : celui qui s'apprête à écrire l'œuvre est un paralytique, il a su renoncer – enfin – à la vie, mais si la mort est à deux pas, ce qui nous est restitué est la vie même. »²). Pour Anaïs Nin le paralytique revêt une signification péjorative d'immobilité et de mort qui empêche toute création. Il se trouve en germe ici une divergence essentielle, sur laquelle nous reviendrons, entre Anaïs Nin et Proust. En refusant l'isolement de l'écrivain dans une "tour d'ivoire" (ou une chambre de liège !), Anaïs Nin place résolument son œuvre dans le flot incessant de la vie.

La narratrice rencontre ensuite le Christ moderne dont le corps torturé rappelle les suppliciés de Mirbeau : « as if he were sitting there in the agony of a secret torture »³. Il a les mêmes traits tirés par la souffrance, les yeux dilatés par la vision d'horreur et les lèvres retroussées sur les gencives :

« Pain-carved features. Eyes too open, as if dilated by scenes of horror. Heavy-lidded, with a world-heavy fatigue. (...) A smile like an insult. Lips

1 Yves-Michel ERGAL, « *Je* » devient écrivain, Éditions Universitaires, 1996, p. 123.

2 *Ibid.*, pp. 124-125.

3 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 205 .

« comme s'il était assis là dans l'agonie d'une secrète torture » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 84).

edged and withered by the black scum of drugs. A body taut like wire. »¹

« Physionomie creusée par la douleur. Yeux trop ouverts, comme dilatés par le spectacle de l'horreur. Paupières pesantes, d'une fatigue lourde comme le monde. (...) Un sourire jeté comme une insulte. Des lèvres en lame de couteau et desséchées par l'écume noire de la drogue. »²

Le corps est mis au supplice par l'angoisse mais aussi par la drogue. Il semble maladif. Anaïs Nin s'est inspirée, pour ce personnage, d'Antonin Artaud. En mars 1933, il donne une conférence sur le théâtre et la peste à La Sorbonne. Sous les rires et l'incompréhension générale, il mime les ravages de la maladie sur le corps. Présente à cette fameuse intervention, Anaïs Nin décrit l'artiste ainsi :

« His face was contorted with anguish, one could see the perspiration dampening his hair. His eyes dilated, his muscles became cramped, his fingers struggled to retain their flexibility. He made one feel the parched and burning throat, the pains, the fever, the fire in the guts. He was in agony. He was screaming. He was delirious. He was enacting his own death, his own crucifixion. »³

« Il avait le visage convulsé d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur. Ses yeux se dilataient, ses muscles se raidissaient, ses doigts luttait pour garder leur souplesse. Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre, le feu de ses entrailles. Il était à la torture. Il hurlait. Il délirait. Il représentait sa propre mort, sa propre crucifixion. »⁴

Dans sa conférence Artaud montre que la peste s'attaque au cerveau et aux poumons, symboles, pour lui de la conscience et de la volonté de l'homme⁵. Son discours n'est pas très éloigné de celui d'Anaïs Nin qui transforme les symptômes physiques en symptômes psychiques.

Malgré le génie qu'elle reconnaît à Artaud, elle en fait le portrait d'un artiste anéanti par ses souffrances internes et donc voué à l'échec quant à la création. Le Christ moderne est soumis à une torture inspirée par le récit de Mirbeau. Il est le dépecé que voient passer Clara

1 *Ibid.*, p. 205.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., pp. 84-85.

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 192.

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 278.

5 Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 30.

et le narrateur sur un brancard, les chairs traînant à même le sol. Il raconte un de ses rêves dans lequel il « was born without a skin »¹. Contrairement aux scènes de tortures évoquées jusque là, le dépeçage rêvé n'est pas décrit de façon violente. Au contraire, on lui enlève la peau délicatement, avec précaution, « It was gently pulled off, all of it »². Les bourreaux sont consciencieux dans leur travail, comme le bourreau de Mirbeau, appelé affectueusement par Clara "patapouf", qui témoigne d'une véritable passion pour son travail. Cette absence de violence peut être considérée comme une chance offerte au supplicié. Les bourreaux proposent au Christ moderne une expérience unique et sensationnelle. Une fois dépecé, il peut encore marcher, vivre et courir ; c'est-à-dire profiter de sa nouvelle condition, de ses nouvelles capacités à ressentir. Le bourreau du *Jardin des supplices*, lui, s'interrogeait avec effusion sur la possibilité de transformer un homme en femme ou inversement, comme une expérience unique offerte à la victime !

« I stood naked in a garden »³, décrit le Christ moderne. La référence au *Jardin des supplices* est alors explicite. Comme chez Mirbeau, c'est un lieu de supplice et d'extase. C'est là que se passe son dépeçage mais c'est aussi là qu'il peut expérimenter les sensations accrues par l'absence de peau. Après l'enfer, nous retournons presque à l'Éden :

« (...) I felt the softness of the garden so acutely, not on the surface of my body, but all through it, the soft warm air and the perfumes penetrated me like needles through every open bleeding pore. »⁴

« (...) une grande douceur régnait dans le jardin, je l'éprouvais avec une telle acuité, non à la surface de mon corps mais à travers toutes ses fibres, que la tiédeur de l'air et ses parfums me pénétraient comme des aiguilles par l'ouverture sanglante de chacun de mes pores. »⁵

Mais le Christ moderne échoue. Au lieu de considérer cette expérience comme un moyen de mieux ressentir le monde de façon unique et approfondie, il subit le supplice. Alors que le

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 206.

« je suis né dépourvu de peau » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 85).

2 *Ibid.*, p. 206.

« On l'avait tout doucement et complètement arrachée » (*Ibid.*, p. 86).

3 *Ibid.*, p. 206.

« j'étais nu dans un jardin » (*Ibid.*, p. 85).

4 *Ibid.*, p. 206.

5 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 86.

dépeçage n'est, à aucun moment, décrit comme douloureux ou comme une torture, la perception du monde, elle, est douloureuse : « like needles », d'une part, et « I shrieked with pain », d'autre part. Ces expressions sont d'autant plus surprenantes que la phrase précédente dit qu'« every tiny cell and pore active and breathing and trembling and *enjoying* »¹. Serait-ce la raison de l'échec du Christ moderne qui, finalement, est condamné à rester dans la maison de l'inceste ? Il ne supporte pas son hypersensibilité qui est pourtant le propre de l'artiste. Lorsqu'il s'écrie : « Do you know what it is to be touched by a human being ! »², il annonce son échec final car il refuse le contact humain. Il se condamne lui-même à la solitude. Une fois encore, le supplice est en partie auto-infligé.

Anaïs Nin a-t-elle eu connaissance du mythe de Marsyas ? Sa référence à la légende péruvienne de la « quena » en début de livre pourrait faire écho au mythe gréco-romain et donner une explication supplémentaire au dépeçage de l'artiste. Marsyas ramasse la flûte lancée par Athéna et défie Apollon. Mais il perd le combat. Coupable d'avoir voulu créer et se mettre à l'égal des dieux, il est dépecé. Ovide laisse suggérer la douleur de l'aliénation : « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? »³, s'écrie le supplicié. Avec toutes les possibilités d'analyses psychanalytiques offertes par une telle déclaration, Anaïs Nin aurait pu se référer à la légende pour accentuer l'image de la torture psychique et de la perte d'identité.

Jeanne et le Christ moderne échouent en tant qu'artistes car, ni l'un ni l'autre, n'arrivent à transcender leur torture (autrement dit, leur névrose). Condamnés à l'isolement (Jeanne parce qu'elle refuse la communion avec toute personne autre que son frère et le Christ moderne car il refuse d'être touché, de ressentir l'extérieur et les Autres), ils ne peuvent atteindre l'idéal de l'art. Ils sont condamnés à errer dans la maison de l'inceste sans jamais emprunter le fameux tunnel qui mène vers l'extérieur, vers la vie. Anaïs Nin utilise divers personnages pour mettre en scène les tortures de l'artiste en devenir. Jeanne, le paralytique et le Christ moderne deviennent eux-mêmes des symboles, révélateurs des impasses névrotiques. Ils balisent le

1 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 206. (nous soulignons)

« comme des aiguilles », « Je hurlais de douleur. », « (...) chaque cellule, jusqu'aux plus minuscules, entrant en activité et respirant et frémissant et *jouissant*. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 86, nous soulignons).

2 *Ibid.*, p. 206.

« Sais-tu ce que c'est qu'être touché par un homme ? » (*Ibid.*, p. 87).

3 OVIDE, *Les Métamorphoses*, Folio, 1992, p. 204.

parcours personnel de la narratrice en quête de son art comme pouvait l'être le narrateur rimbaldien d'*Une saison en enfer*.

Les derniers paragraphes de *La Maison* offrent une représentation de l'artiste en échec et donc une réflexion détournée sur l'art. Certes, le discours n'est pas aussi affirmé qu'un passage comme « L'Alchimie du verbe » où Rimbaud expose ses vues esthétiques. Anaïs Nin n'est encore qu'une jeune écrivain qui teste ses pouvoirs créateurs et ne fait apparaître ses conceptions artistiques qu'en transparence. Comme la fin d'*Une saison en enfer*, dont l'« Adieu » a tant fait parler les critiques, l'œuvre d'Anaïs Nin se termine sur une image énigmatique. Une danseuse y est libre et son corps s'exprime en accord "avec le rythme de la terre". Cependant, comme dans tout le texte, on retrouve l'oscillation entre échec et espoir. Ellen G. Friedmann explique :

« Yet the narrative issues are not resolved in this image of freedom. Rather, the last two paragraphs delineate the impasse that marks most of Nin's writing : the "I" who says "all movement choked me with anguish" stands watching her double who is "dancing towards daylight". »¹

« Pourtant les questions narratives ne sont pas résolues par cette image de liberté. En fait, les deux derniers paragraphes témoignent de l'impasse où se trouvent la plupart des écrits de Nin : le "je" qui affirme "tout ce qui bouge m'étouffait et me remplissait d'angoisse" est en train de regarder son double qui "danse vers la clarté du jour". »

Mais, en même temps, si le "je de l'artiste est un autre", la danseuse symbolise aussi le renouveau de l'art.

1 Ellen G. FRIEDMAN, « Sex with the Father, the Incest Metaphor in Anaïs Nin » in *Anaïs Nin's Narrative*, op. cit., p. 82 (nous traduisons sauf pour les citations de *La Maison de l'inceste*, Édition des Femmes, p. 92).

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La Maison de l'inceste est le premier opus d'une artiste célèbre avant tout pour ses journaux intimes. Pourtant, sa production romanesque est conséquente et elle commence en 1936 avec ce court ouvrage qu'elle aime à qualifier de « prose poem »¹. Œuvre originale dans sa forme et son style, *La Maison de l'inceste* est unique et pourtant représentative de l'écriture d'Anaïs Nin. Elle pose les bases d'une recherche esthétique que l'artiste mène tout au long de sa vie et qui se perpétue dans les romans des années 50 comme dans l'omniprésent *Journal*. Après la publication de l'essai sur D.H. Lawrence, *La Maison* est son premier véritable exercice littéraire publié. Ici se teste le langage poétique, s'amalgament les expériences et se rencontrent les influences. Ici s'exprime l'intime, pour la première fois, à travers le parcours initiatique d'une héroïne-narratrice. Le « je » de *La Maison* est celui d'une artiste en devenir. Son cheminement s'apparente au travail psychanalytique d'une héroïne qui part à la conquête d'elle-même.

D'abord influencée par Rimbaud, Anaïs Nin place son récit sous le signe de la souffrance. Comme le poète qui passe "une saison en enfer", la narratrice erre dans les couloirs d'une maison qui symbolise la mort et l'enfermement. La voix du « je » se fait cri de douleur. Elle se fragmente sous l'effet de la torture comme les corps qui tombent en lambeaux sous l'effet des châtiments décrits par Mirbeau. Le paradis aperçu dans les premiers paragraphes de *La Maison* est à jamais perdu. L'artiste ne peut que s'en souvenir et tenter de porter son art vers l'idéal qu'il représente. La narratrice s'est un jour trouvée dans ce lieu idyllique, mais elle en a été aussi brutalement rejetée. Et comme le poète de Rimbaud, elle cherche à comprendre les racines du mal et confronte les erreurs de sa race. Elle se place alors dans la longue lignée des femmes maudites – ces femmes séductrices prisonnières du regard des hommes. Comme elles, le « je » de *La Maison de l'inceste* est piégé par l'image imposée, dès sa naissance, par son sexe. Elle en perd toute identité. L'enfer est un néant.

Quand la narratrice échappe enfin à l'emprise de Sabina, femme fatale par excellence, elle est encore loin de la rémission et entre dans un nouvel enfer – un enfer que n'aurait pu

1 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 161.

« poème en prose » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit, p. 247).

imaginer Rimbaud lui-même. Il s'agit d'une descente au cœur de l'inconscient théorisé par la psychanalyse naissante. Le « je » erre dans un espace labyrinthique où se terrent les traumatismes inconscients représentés par les habitants de la maison de l'inceste. Délaissant chacun d'eux, le « je » semble se définir en négatif et la fin du récit laisse supposer une possible sortie de l'enfer. L'image de la danseuse, libérée de ses chaînes pathologiques, offre peut-être le seul espoir solide du texte.

La Maison de l'inceste est un « laboratory of the soul »¹ car l'auteur y expérimente des formes et des sujets qui déterminent sa ligne esthétique. Pourtant, peu à peu, les douleurs rimbaldiennes s'estompent et s'effacent. L'écriture tend à résoudre les tensions et les déchirements du poète. Dans les œuvres suivantes, Anaïs Nin essaye de reconstruire le moi démantelé par la souffrance psychique. L'enfermement – l'enfer de l'emprisonnement – se résout par l'ouverture progressive sur le monde tel que l'oxymore du titre *Les Cités intérieures* le suggère.

L'écriture poétique est progressivement abandonnée. La liberté qu'elle suppose est trop semblable au chaos de l'inconscient et c'est désormais vers la structure, le besoin d'un centre et d'une ligne directrice que s'oriente la jeune artiste. Les théories de la psychanalyse sur la personnalité créatrice lui offrent justement une alternative appropriée. L'exploration de soi est guidée, dans l'œuvre comme dans l'analyse, par la présence organisatrice d'un romancier tout puissant.

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 105.
« un laboratoire de l'âme » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 159).

DEUXIÈME PARTIE :

LA TENTATION ROMANESQUE :
SUR LES PAS DE D.H. LAWRENCE,
MARCEL PROUST ET
DJUNA BARNES

Son roman poétique achevé, Anaïs Nin abandonne ce style d'écriture au profit d'œuvres plus classiques. Elle s'essaye d'abord à la rédaction de nouvelles comme « Un hiver d'artifice » dans laquelle elle peint sa relation avec son père. Le récit puise allègrement dans le journal intime et, malgré la distanciation recherchée par l'emploi de la troisième personne, il en garde le caractère très introspectif. Suit *La Cloche de verre*, publié aux États-Unis en 1944, un recueil de nouvelles inspirées de sa vie à Paris. Anaïs Nin se voit associée, un peu malgré elle, aux avant-gardes européennes dont les écrits sont critiqués pour leur abstraction et leur lenteur d'action (quand elle n'en est pas tout simplement absente). Edmond Wilson, critique américain influent, écrit par exemple, dans un article sur *La Cloche de verre* paru dans le *New Yorker* en 1944 : « There are passages in her prose which may suffer a little from an hallucinatory vein of writing which the Surrealists have overdone (...) »¹. L'avant-garde n'est plus, comme à Paris pendant l'entre-deux-guerres, une valeur sûre du milieu littéraire. Dans une Amérique friande de récits réalistes, Anaïs Nin peine à trouver sa place. Les éditeurs n'accueillent pas ses œuvres avec autant d'empressement qu'elle l'aurait souhaité, ce qui la pousse à éditer elle-même certains travaux. *La Cloche de verre* voit ainsi le jour dans le tout petit studio où elle a installé son imprimerie personnelle, Gemor Press². Cette période de rejet du public américain ne la décourage pas et c'est avec constance qu'elle travaille sur deux autres projets majeurs. D'une part, elle copie et recopie son journal. Depuis les années parisiennes, l'idée d'une publication ne l'a pas quittée. Henry Miller, fervent défenseur de cette initiative, et Otto Rank rédigent des préfaces pour une éventuelle édition. Le projet n'aboutira que bien plus tard et les préfaces ne seront rendues publiques qu'une fois le succès de l'ouvrage assuré. D'autre part, Anaïs Nin se lance dans l'écriture de ce qu'elle appelle son « roman fleuve »³. Paraissent d'abord cinq tomes qui sont ensuite regroupés sous le titre *Les Cités intérieures*. Comme une véritable plongée dans la nature féminine, sous ses aspects divers, le roman suit l'évolution de trois femmes : Lillian, Djuna et Sabina. La lecture des *Cités intérieures*, dans ses imperfections et ses incohérences, témoigne des difficultés d'édition rencontrées. Certaines répétitions de pans entiers du récit trahissent, par exemple, le changement d'éditeur ou les années écoulées entre deux volumes. Dans un souci de clarté,

1 Edmond WILSON cité par Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1969, III, p. 310.

« Sa prose contient des passages qui souffrent un peu d'une forme d'écriture hallucinatoire que les surréalistes ont trop exploitée (...) » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1971, III, p. 380).

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., III, pp. 179-180.

3 *Id.*, Preface of *The Cities of the interior*, Swallow Press, 1975, p. viii (en français dans le texte).

l'écrivain a rajouté des explications qui rendent la lecture parfois fastidieuse maintenant que le roman est connu dans sa totalité, .

En abandonnant l'écriture poétique et imagée de *La Maison*, Anaïs Nin revient à une conception plus traditionnelle de la fiction mais n'adhère pas pour autant aux codes esthétiques classiques. Bien au contraire, l'influence des romanciers dits "modernistes" donne à ses créations un caractère insolite. D.H. Lawrence est un des premiers à attirer son attention. Elle lui consacre son premier ouvrage critique et sa première publication. *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study* (1932) est à la fois un hommage rendu à un artiste alors largement méconnu ou décrié et un texte où se dessinent ses propres visées esthétiques. Comme le *Contre Saint-Beuve* de Marcel Proust ou le *Studies in Classic American Literature* de Lawrence, l'ouvrage d'Anaïs Nin est un moyen de se définir en tant qu'artiste et de se placer dans une filiation littéraire. Sa découverte de l'œuvre Marcel Proust est également prépondérante. Sa première lecture n'est d'abord pas convaincante puisqu'elle se lamente, dans son journal d'adolescente : « What unfortunate spirit moved me to take Marcel Proust's *La Prisonnière* with me ? »¹. Mais *À la recherche du temps perdu* devient, au fil des années, un de ses ouvrages de référence. Les dernières pages publiées de son journal révèlent la présence de l'œuvre à ses côtés, comme une ultime lecture avant la mort :

« On Proust : The eternal dimensional mobile which can be read a thousand times for a different meaning. I read him over and over again each year, and each time I see a new aspect, discover a new meaning. »²

« Sur Proust : ce mobile à la dimension éternelle que l'on peut lire mille fois en y trouvant chaque fois une signification différente. Je l'ai lu et relu chaque année, et, chaque fois je découvrais un nouvel aspect, je découvrais un sens nouveau. »³

Enfin, soulignons l'influence de Djuna Barnes, la seule femme de notre corpus. Cette américaine exilée à Paris en 1921 a commencé sa carrière en tant que journaliste et se fait connaître grâce à des œuvres aussi sulfureuses qu'atypiques. *Ladies Almanack* (1928)

1 *Id.*, *Journal of a wife, The Early Diary of Anaïs Nin*, Peter Owens Publishers, 1984, p. 51.

« Quel malheur a voulu que j'emporte avec moi *La Prisonnière* de Marcel Proust ? » (*Journaux de jeunesse 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 824).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit. VII, p. 337.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., VII, p. 435.

caricature le milieu intellectuel lesbien parisien. *Ryder* (1928) évoque, avec un humour carnassier virant souvent au grotesque, la vie marginale d'une famille où rodent la polygamie, l'inceste et autres déviances. *Nightwood* (1936), quant à lui, retrace les errances et les amours de Robin Vote, personnage énigmatique et insaisissable. L'écriture de Djuna Barnes est parfois féroce, parfois tendrement poétique. La proximité avec James Joyce a souvent été soulignée par les critiques littéraires et les biographes qui rappellent l'amitié entre les deux écrivains. De retour aux États-Unis, elle cesse quasiment d'écrire, ne se consacre plus qu'au théâtre et publie tardivement *The Antiphon* (1958), ultime règlement de compte avec son passé. Même si elle ne parle jamais des autres œuvres, Anaïs Nin voue un véritable culte au *Bois de la nuit*, le plus parisien des romans de Barnes.

Ces trois auteurs apparaissent fréquemment dans le journal ou dans les essais. Dans *Le Roman de l'avenir*, elle écrit, avant même de citer Rimbaud, les surréalistes ou des écrivains contemporains comme Pierre-Jean Jouve et Jean Giraudoux : « I owe my formative roots to D.H. Lawrence, Marcel Proust, Djuna Barnes (...) »¹. Comme un terrain fertile dont se nourrit l'artiste, ces trois auteurs lui fournissent un socle esthétique sur lequel grandir et se développer.

« Fiction is invention », répond Anaïs Nin en 1970 à la question « How do you define fiction ? »². Son explication est succincte, elle est cependant importante. Le roman, pour elle, se définit par un travail d'imagination qui défigure la réalité, la transforme. Il s'oppose en cela à l'écriture diaristique censée être une capture instantanée du réel tel qu'il a été vécu. Pourtant, avec le roman moderne, se profilent d'inattendues liaisons entre l'intime et l'invention.

Depuis 1890, selon la datation de Bradbury et MacFarlane, le modernisme bouleverse le monde littéraire international. De Paris à Berlin, en passant par Londres et New York, toute la culture romanesque occidentale est en train de se redéfinir. Aboli, le primat de l'action. La durée du récit n'est plus structurée autour de « scènes »³, nous dit Gérard Genette, ces moments de texte qui suivent parfaitement rythme de l'histoire. Désormais l'écrivain joue avec

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 117.

« Mes racines plongent chez D.H. Lawrence, Marcel Proust, Djuna Barnes (...) » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 185).

2 Wendy M. DUBOW, *Conversations with Anaïs Nin*, op. cit., p. 61.

« Comment définissez-vous la fiction ? (...) »

- (...) la fiction est invention. » (nous traduisons).

3 Gérard GENETTE, *Figure III*, Seuil, 1972, p. 129.

les pauses et les ellipses et donne une nouvelle dynamique à la narration. Abolie, la représentation réaliste du monde. L'œuvre d'art se fait porte-parole d'une vision subjective. Elle révèle l'humain : « The modern novel is the freer novel, and its freedom is not only to be more poetic, but also truer to the feel of life »¹. Loin de s'éloigner de l'écriture de l'intime, le roman en propose une nouvelle approche, car il se « construit autour d'un sujet problématique, [un] homme de pensée et de désir »². Il s'agit, en effet, d'exprimer « les aspects *intimes* de l'existence (...) où les sentiments et les pensées se répandent sur l'environnement »³. L'écriture romanesque se fait écriture de l'homme dans son intimité. Si Anaïs Nin choisit de prendre le roman moderne comme référence, poursuivant les démarches de Lawrence, Proust et Djuna Barnes, c'est qu'elle veut placer l'individu au cœur de l'art. Dans quelle mesure l'humain investit-il l'espace de création ? En quoi le roman bouleverse-t-il l'écriture de l'intime ? Jusqu'où l'exploration de l'être peut-elle être menée dans le roman ? En d'autres termes, les œuvres de fiction apparaissent comme une variante de l'écriture intime où l'imaginaire a encore sa place.

Écrire l'intime c'est affirmer une identité. C'est donner forme à cette individualité grandissante depuis le XVIII^{ème} siècle où l'on prend conscience de la vie de l'individu en dehors du groupe social. Philippe Lejeune explique, par exemple, le développement du genre autobiographique par la découverte d'une « historicité au sein même de la personnalité »⁴. L'être ne se définit plus seulement par rapport aux autres mais en lui-même. Il manifeste son identité par l'écriture de soi : « (...) il existe une catégorie d'individus qui, entre toutes les possibilités ouvertes d'affirmation de soi, choisissent la voie scripturale pour devenir quelqu'un, pour se distinguer de la masse et exister à leur propres yeux »⁵, écrit Georges Gusdorf. Au sein du roman, l'identité est complexe, elle évolue, elle est mouvante et difficile à cerner. Comme le roman lui-même, elle est pure "invention". Or c'est cette mobilité inhérente au genre qui permet à l'auteur d'explorer librement, de tester et d'expérimenter, avec plus ou moins d'audace, l'écriture de l'intime à travers trois thèmes prédominants. D'une part,

1 Malcolm BRADBURY, James McFARLANE, *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, 1978, p. 408.

« Le roman moderne est un roman plus libre, et cette liberté est non seulement un moyen d'être plus poétique, mais aussi d'être au plus proche du ressenti de la vie. » (nous traduisons).

2 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 47.

3 *Ibid.*, p. 20.

4 Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, p. 64.

5 Georges GUSDORF, *Lignes de vie 2, Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, 1991, p. 231.

l'identité physique est questionnée. À la suite de D.H. Lawrence, le corps dans son intimité avec le monde environnant aide à redéfinir l'être. D'autre part, l'identité féminine s'affirme à travers l'exploitation de la fragmentation au sein de la chronologie et de la narration. Enfin, l'identité psychique trouve sa place au cœur du roman et dévoile l'homme dans sa relation aux autres et, finalement, à lui-même. Nous verrons en quoi les héroïnes d'Anaïs Nin mènent cette quête d'identité qui sous-tend désormais le genre romanesque.

CHAPITRE 1 :

L'ÉCRITURE DU CORPS :

L'INFLUENCE MAJEURE DE LAWRENCE

La Maison de l'inceste est principalement le récit d'un échec. Les personnages de Jeanne, du paralytique et du Christ moderne sont perdus dans leurs obsessions et, ainsi, condamnés à demeurer dans leur enfer. La narratrice elle-même, pourtant figure centrale du roman, reste passive et prisonnière :

« But none of us could bear to pass through the tunnel which led from the house into the world on the other side of the walls, where there were leaves on the trees, where water ran beside the paths, where there was daylight and joy. »¹

« Mais aucun de nous n'était de taille à franchir le tunnel qui reliait la Maison au monde extérieur, par-delà les murs, là où il y avait des feuilles sur les arbres, où l'eau courait le long des sentiers, où régnaient lumière et joie. »²

Dans les dernières lignes, cependant, apparaît cette danseuse dont les mouvements les hypnotisent. Elle exécute la danse de la « femme sans bras » : « My arms were taken away from me, she sang, I was punished for clinging »³. Parce qu'elle ne peut plus s'accrocher aux choses et aux gens qu'elle retenait, dans sa frayeur de les voir partir et disparaître, elle danse désormais librement. Elle est en accord avec le monde qui l'entoure, telle l'« eau [qui] courait le long des sentiers », perpétuellement en mouvement comme la vie même. Elle est libérée de

1 Anaïs NIN, *House of incest*, op. cit., p. 206.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 88.

3 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 207.

« Mes bras m'ont été enlevés, chantait-elle. On m'a punie de m'être accrochée. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 90).

ses chaînes, de sa névrose, et danse selon un rythme universel. Elle a retrouvé une fluidité qui s'oppose à l'immobilité de la maison de l'inceste :

« And she danced; she danced with the music and with the rhythm of earth's circles; she turned with the earth turning, like a disc, turning all faces to light and the darkness evenly, dancing towards daylight. »¹

« Elle se reprit à danser ; elle dansa accordée à la musique et au rythme circulaire de la terre ; elle se mit à tourner comme tourne la terre, à la façon d'un disque, exposant toutes ses faces, tour à tour, à la lumière et à l'ombre et s'avança en sa danse vers la clarté du jour. »²

Si la narratrice n'est pas encore celle qui danse, l'artiste accomplie, elle, entrevoit une voie possible. L'idéal artistique se profile dans ces quelques lignes : un art où le corps est libéré et entretient un lien privilégié avec la terre, où la multiplicité de l'être s'exprime (« toutes ses faces »), où « l'ombre » et la « lumière » se côtoient et se complètent. Un art humain.

La démarche artistique menée autour de *La Maison de l'inceste* a permis à Anaïs Nin de préciser ses aspirations. Certes le livre raconte l'histoire d'un échec, mais il décrit surtout l'artiste en lutte avec ses contradictions. L'inconscient est défini comme l'élément clé de l'écriture de soi mais il ne peut être exploité dans son essence brute. L'écrivain apprend donc à gérer son chaos, à le dompter pour en faire une œuvre d'art. Elle est écartelée entre rêve et réalité, entre vie et invention. Avec ce premier roman, Anaïs Nin mettait en scène la difficile progression de l'artiste tel un funambule prêt, à chaque pas, à basculer dans l'abstraction ou son opposé, le réalisme. En abandonnant l'aspect poétique et hermétique de *La Maison*, Anaïs Nin tente une nouvelle expérience alchimique. L'univers purement onirique est abandonné, l'image poétique modérée. L'écrivain se raccroche aux cadres structurels et aux codes inhérents au genre romanesque pour re-liaison l'inconscient à la représentation d'une réalité. Car, malgré tout ce qu'en disent ses détracteurs, Anaïs Nin plante les racines de ses fictions dans le réel. Elle l'avoue sans détour, ses histoires sont toutes issues de son propre journal : « (...) I began with characters I knew well, intimately, knew in depth. They retained a psychological authenticity even though by the necessities of fiction they became composites (...) »³. Quand

1 *Ibid.*, p. 208.

2 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 92.

3 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit. p. 45.

« (...) je choisisais donc au départ des personnages que je connaissais bien, de manière intime et profonde. Ils

elles ne sont pas inspirées de ses proches, ses héroïnes sont tout simplement ses propres avatars. Sous couvert de fiction, elle part à la « pursuit of the hidden self »¹.

Lawrence, Proust et Barnes. Trois influences. Trois approches du genre romanesque. La même obsession : celle d'une écriture de l'intime comme un regard posé sur les secrets de l'être. La disparité des œuvres dont Anaïs Nin s'inspire dans ces années de formation, ne doit pas faire oublier leur projet commun. Comme elle l'a fait avec Rimbaud et les surréalistes, elle ne retient de Lawrence, Proust et Barnes que ce qui entre dans sa propre démarche artistique et l'alimente. Si sa vision est personnelle, parfois même erronée, elle n'est là que pour témoigner d'une progression esthétique qui l'entraîne doucement vers son œuvre finale, le *Journal* publié.

Pour l'heure, ses armes s'aiguisent au contact de ses prédécesseurs. Avec Lawrence, l'abstraction surréaliste est définitivement évincée. L'intellect envahissant qu'elle critiquait dans la démarche d'André Breton est fustigé avec véhémence. Le retour au corps et aux sens mène l'artiste à des réalités tout aussi poétiques que ne l'était l'écriture des rêves. Avec Proust s'annoncent le raffinement et l'esthétisme d'un art sensuel loin de l'utopie primitive de Lawrence. L'auteur français offre une alternative à l'extrémisme de l'anglais. Anaïs Nin, entre les deux, cherche l'équilibre d'une forme romanesque où s'harmonisent le corps et l'esprit.

conservaient une authenticité psychologique même si, pour les besoins de la fiction, ils devenaient un mélange (...) » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 76).

1 *Ibid.*, p. 44.

« la poursuite du Moi caché » (*Ibid.*, p. 75).

A. LE RETOUR AU CORPS D'APRÈS D.H.

LAWERNCE

En décembre 1929, Anaïs Nin découvre D.H. Lawrence et son « strange and wonderful book (*Women in Love* [...]) »¹. Avec *Amantes* puis *L'Amant de Lady Chatterley*, Anaïs Nin entre dans l'univers singulier de l'auteur anglais. Au sortir des lectures classiques américaines (Emerson, Meredith), le choc est de taille. D.H. Lawrence, longtemps dénigré, rejeté par ses contemporains et censuré, n'est pas vraiment l'écrivain favori de la bourgeoisie puritaine. Pourtant, il devient premier véritable coup de cœur littéraire d'Anaïs Nin. Lawrence est de ces auteurs qui explorent les profondeurs de l'âme humaine. Ses personnages évoluent dans un univers mouvant au rythme de leurs émotions. L'éveil personnel et charnel de Connie Chatterley, par exemple, résonne particulièrement aux oreilles de la jeune lectrice. Toutes les deux percluses dans un milieu rigide et moribond, elles brisent les chaînes imposées par les codes sociaux pour accéder à une liberté individuelle salvatrice. Toutes deux au bord de l'asphyxie mentale (Anaïs Nin avoue avoir voulu se jeter par dessus le bastingage du bateau qui l'emmenait à Paris), elles doivent leur salut à une relation amoureuse qui les réconcilie avec leur corps, leur nature profonde et leurs aspirations.

Cette proximité de l'expérience et de la littérature détermine durablement le rapport d'Anaïs Nin à l'écriture romanesque. Les héroïnes de Lawrence lui sont proches. Le roman se fait récit du vivant. Il plonge dans la tourmente d'une âme humaine et en raconte simplement l'histoire. Anaïs Nin retient de l'écrivain son intérêt pour ce qui est « feelings, sensations, conscious and unconscious, [the] ideas, and (...) the physical only as transcription of spirit – though recognized as having a life in itself (...) »². La critique est encore un peu vague et confuse mais son attention est déjà attirée par l'association du corps et de l'esprit comme un élément esthétique majeur.

1 *Id.*, *The Early Diary 1927-1931*, op. cit., p. 266.

« (...) un livre étrange et merveilleux, Femmes amoureuses (...) » (*Journaux de jeunesse 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op.cit., p. 1211).

2 *Ibid.*, p. 266.

« (...) qui ne s'intéresse qu'aux sensations, aux sentiments, conscients ou inconscients, aux idées, et où le physique n'est qu'une transposition du spirituel – tout en ayant aussi sa vie propre (...) » (*Ibid.*, p. 1210).

1. La résolution des opposés : le rêve d'unité dans l'art

En avril 1930, après avoir lu pour la première fois D.H. Lawrence, Anaïs Nin s'y consacre pleinement : « The days are long, though white and cheerful ; I give all my time to absorbing Lawrence »¹. Depuis quelque temps, la taraude l'idée d'un essai consacré à cet auteur si malmené par la critique contemporaine. Auteur controversé, Lawrence s'est longtemps (et vainement) battu pour éviter à ses œuvres de finir dans la section interdite des bibliothèques. Ses romans déclenchent fréquemment les hostilités : *The Rainbow* est retiré de la vente en novembre 1915, *Lady Chatterley's Lover* est interdit en Angleterre où il ne sera publié par Penguin Books qu'en 1960,... Ses idées anticonformistes dérangent une société anglaise à peine sortie de la domination puritaine de Victoria. Sa vision pessimiste de l'industrialisation grandissante, par exemple, ne cadre pas avec les idées progressistes de son temps. Ses critiques ouvertes du conflit mondial et son pacifisme proclamé heurtent le patriotisme de mise. Son écriture sensuelle (voir sexuelle) crée la polémique. En effet, D.H. Lawrence prend le parti de décrire les relations intimes de ses personnages sans aucune censure. Pour se défendre des accusations « d'érotisme » qui menacent la publication de *Women in Love*, il déclare, dans sa préface : « Let us hesitate no longer to announce that the sensual passions and mysteries are equally sacred with the spiritual mysteries and passions »². Le sexe est un élément indispensable de la passion amoureuse.

Lorsqu'Anaïs Nin découvre Lawrence beaucoup de changements sont en marche dans sa vie. À Paris, la carapace de son éducation puritaine commence à se fissurer. La publication de son essai reste modeste, parce qu'il est édité en langue anglaise, mais elle l'introduit doucement dans le milieu littéraire parisien. Elle est à l'origine de sa rencontre déterminante avec un autre américain expatrié, Henry Miller. On ne présente plus la passion qui lie les deux écrivains. Le coup de foudre est immédiat lorsque Henry découvre, stupéfait, la jeune bourgeoise timide qui est à l'origine de l'étude sur Lawrence. À l'échange littéraire s'ajoute l'ivresse des sens. Les amants se délectent d'art et de sexe. Pour Anaïs Nin, Henry Miller est l'incarnation vivante de D.H. Lawrence, mort ironiquement quelque temps auparavant. Dans

1 *Ibid.*, p. 292.

« Les journées sont longues, bien que blanches et joyeuses ; je passe tout mon temps à absorber Lawrence. »
(nous traduisons).

2 David Herbert LAWRENCE, *Women in Love*, Dover Thrift Editions, 2002, p. iii.

« N'hésitons pas plus longtemps à affirmer que les passions et les mystères sensuels sont aussi sacrés que les passions et les mystères spirituels. » (nous traduisons).

les pages de son journal, elle ne cesse de les comparer :

« (...) I am smiling to think that I began by adoring Lawrence and I end by worshipping a man so much like Lawrence, like Mellors, like Somers, really a little and powerful man, intense, honest, bitter, martial, instinctive, profoundly human. »¹

« (...) je ris à la pensée que j'ai commencé par adorer Lawrence et que je finis en adorant un homme qui ressemble tant à Lawrence, à Mellors, à Somers, un homme petit et puissant, intense, honnête, amer, guerrier, instinctif, profondément humain. »²

Anaïs Nin s'amuse à tracer des parallèles entre eux, comme si la vie avait rejoint le fantasme littéraire. Elle retrouve en Miller le même caractère de révolté, la même colère et la même violence débridée. Elle analyse leur enfance, leur rapport aux autres,... L'aspect foisonnant et anarchique de leurs inspirations la fascine comme quelque chose d'inconnu. Tout, dans le caractère de Henry, lui évoque Lawrence. Elle y retrouve une écriture aussi vivace, pleine de verve attisée par un vocabulaire cru et sans concession. Ils démystifient le corps et c'est avec le plus grand naturel qu'ils lui redonnent sa place au sein de l'œuvre. Henry Miller, comme Lawrence avec *Lady Chatterley's Lover*, connaîtra la censure de ses livres considérés comme pornographiques. Trop souvent réduits à leur obscénité, les deux hommes ne sont pas toujours reconnus à leur juste valeur. Il leur faut attendre de longues années (et Lawrence n'aura pas cette chance de son vivant) pour que leurs livres soient hissés au rang d'art et que leurs écritures sans tabou soient considérées comme partie intégrante d'une esthétique et non simple artifice érotique.

Lorsque Lawrence décide de donner au corps une place centrale au sein de l'écriture, il ne se contente pas de malmener les mœurs et la bonne morale de l'époque. Son projet s'inscrit dans une redéfinition de la littérature qui s'axe désormais sur l'être dans son intimité – mais une intimité nouvelle déterminée par l'égle importance du sentiment et des sens. Des siècles

1 Anaïs NIN, *Incest*, op. cit., p. 178

2 *Id.*, *Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 209.

d'éducation religieuse, accentuée, en Angleterre, par le règne de la pieuse et austère Reine Victoria jusqu'en 1901, ont fortifié la distinction corps et esprit. Bassement animal, le corps répond aux instincts que tout homme civilisé se doit de maîtriser par la force de sa volonté. Ramené à la terre par ses sens, tourné vers le ciel par ses croyances, il est tiraillé, scindé en deux. Toute communication entre le corps et l'esprit a été annihilée par la pression morale et sociale. La représentation de la femme reflète, par exemple, cette ambivalence et s'impose durablement aux générations suivantes. Anaïs Nin, dans *La Maison de l'inceste* mais également dans ses romans, rejoue (inconsciemment ou non) la dichotomie imposée par cette irrévocable séparation. La femme est soit soumise aux pulsions charnelles et devient cette femme fatale que Nin peint sous les traits de Sabina, ou celle qui domine sa nature par la seule volonté de son esprit. Vierge ou Putain, elle ne peut échapper à une représentation à jamais double et inconciliable. C'est à cette séparation aliénante que s'attaque Lawrence. Ses personnages luttent pour retrouver une unité, au mépris des conventions et des pressions du monde extérieur.

En ce sens, Lawrence est l'héritier des penseurs de son temps. Robert E. Montgomery rappelle la filiation de Lawrence à Schopenhauer et Nietzsche, à qui il emprunte l'idée d'une dualité humaine que Schopenhauer formule par l'opposition du "monde comme volonté et comme représentation". Nietzsche, lui, voit l'art comme le lieu de réunion possible des opposés. Ce qu'il appelle l'« apollinien » et le « dionysiaque » se rencontrent dans un idéal artistique représenté par la tragédie grecque :

« Jusqu'à présent nous avons considéré l'apollinien et son contraire, le dionysiaque, comme des forces artistiques qui jaillissent de la nature elle-même *sans la médiation de l'artiste humain* et par lesquelles la nature trouve à satisfaire primitivement et directement ses pulsions artistiques : c'est-à-dire, d'une part, comme le monde des images du rêve, dont la perfection est sans rapport avec le niveau intellectuel et la culture esthétique de l'individu et, d'autre part, comme la réalité d'une ivresse qui, elle non plus, ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité. Au regard de ces dispositions artistiques immédiates de la nature, tout artiste est un "imitateur", à savoir : soit un artiste apollinien du rêve, soit un artiste dionysiaque de l'ivresse, soit enfin – comme dans la tragédie grecque par exemple – un artiste du rêve et de l'ivresse à la fois (...). »¹

1 Friedrich NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie* in *Œuvres*, Collection de la Pléiade, Gallimard, 2000, I, p. 22.

La terminologie de Nietzsche nous rappelle les préoccupations mises en lumière dans *La Maison de l'inceste*. Anaïs Nin y explorait le rêve dans une perspective plus purement psychanalytique et peut-être moins empreint d'idéal antique comme peut l'être la vision nietzschéenne. Elle se débattait déjà avec l'omniprésence du rêve dans la création, à la fois comme élément indispensable mais aussi comme motif insuffisant voire dangereux. Car la trop grande place accordée à l'inconscient révélait ses pièges et rendait l'œuvre d'art incomplète et l'artiste fermé sur lui-même. Lawrence, quant à lui, réinterprète la réconciliation des antagonismes par le biais de l'art. Là où Nietzsche évoque le "rêve apollinien" et à son inverse "l'ivresse dionysiaque", il perçoit la dualité en termes plus singuliers d'instinct et d'intellectualisme. L'homme ne s'est attaché à développer que son côté réfléchi et éduqué, pense-t-il. Oublieux, et même honteux, de sa condition animale, il s'est coupé de son instinct. En d'autres termes, avec Lawrence, Anaïs Nin découvre une écriture où le retour au corps offre une alternative à l'évanescence et l'aspect emprisonnant de l'inconscient. « [Lawrence] affected me deeply (...) », écrit-elle. « He fused conscious and unconscious, emotion and the senses (...) »¹ et « (...) he sought a language for instinct, emotion, and intuition, the most inarticulate part of ourselves »². Aux côtés des termes « émotions », « inconscient » ou « sensibilité », elle utilise un vocabulaire plus "physique" : « sensation », « intuition » ou « instinct ». Ces deux derniers termes supposent une réaction spontanée de l'individu, sans médiation, sans raisonnement ni réflexion. Le parallèle avec l'écriture automatique surréaliste est tentant car on y trouve la même envie de voir l'art coupé de « toute préoccupation esthétique ou morale »³. Cependant, pour Lawrence, il s'agit bien plus d'une recherche menée autour d'un langage sensuel :

« Lawrence approaches his characters not in a state of intellectual lucidity but in one of the *intuitional reasoning*. His observations is not *through the eyes but through the central physical vision* – or the instinct. His analysis is not one of the mind alone, but of the senses. »⁴

1 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 116.

« [Lawrence] m'a profondément marquée. (...) « Il fait fusionner conscient et inconscient, émotion et sensation (...) » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 183).

2 *Ibid.*, p. 118.

« (...) il cherchait un langage pour l'instinct, la sensibilité et l'intuition, en fait ce qu'il y a de plus inarticulé en nous » (*Ibid.*, p. 185).

3 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 37.

4 Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, Swallow Press, 1994, p. 18.

« Lawrence aborde ses personnages par le biais d'un *raisonnement intuitif* et non une intelligence lucide. Il observe non pas *avec ses yeux, mais à partir de la vision centrale du corps* – l'instinct. Son analyse n'est pas le fruit de l'esprit seul, mais des sens. »¹

Le corps et l'esprit, si longtemps séparés et mis en concurrence, au point de rompre la liaison de l'individu à ses instincts naturels, retrouvent, au sein de l'art, une complémentarité vitale. Très tôt après *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin met en œuvre les enseignements de Lawrence. Les trois histoires regroupées dans *Winter of artifice* (publié une première fois en 1939 mais constamment remanié jusqu'à la dernière parution en 1961) en témoignent. « Stella » est la partie la plus tardive, ajoutée dans la dernière édition. Elle représente cependant parfaitement l'effort esthétique mené par Anaïs Nin tout au long de sa carrière. L'héroïne du récit éponyme est une actrice dont l'image publique se heurte à sa propre réalité. À jamais scindée par ces deux visions d'elle-même, elle lutte pour trouver une intégrité. Son corps est l'interprète de son ressenti comme lorsqu'elle retrouve son amant Bruno :

« The joy (...) was so intense that when she saw him approaching she ran towards him wildly, joyously. Coming near him like a ballet dancer she took a leap towards him, and he, frightened by her vehemence, and fearing that she would crash against him, instinctively became absolutely rigid, and she felt herself embracing a statue. Without hurt to her body, but with immeasurable hurt to her feelings. »²

« Elle (...) avait une joie si violente que lorsqu'elle le vit arriver elle courut vers lui éperdument, joyeusement. Elle bondit en faisant des figures de danse et lui sauta au cou, mais lui, effrayé par cette impétuosité, eut peur du choc et se raidit instinctivement, de sorte qu'elle eut l'impression d'étreindre une statue. Son corps n'eut pas de mal, mais son âme fut immensément meurtrie. »³

Dans les deux nouvelles suivantes de *Winter of artifice*, se retrouve cette correspondance étroite entre la sensation physique et le psychisme. Dans « Un hiver d'artifice », les corps du

1 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, Payot et Rivages, 2003, p. 23.

2 *Id.*, « Stella » in *Winter of artifice*, Alan Swallow, 1948, p. 13.

3 *Id.*, « Stella » in *Un hiver d'artifice*, traduit par Elisabeth JANVIER, Des Femmes, 1976, p. 16.

père et de la fille se métamorphosent en instruments de musique pour composer l'impossible symphonie de la possession. Dans « La Voix », chaque personnage cherche à se réconcilier avec son corps dans le cabinet du psychanalyste qui, lui, à l'inverse, se désincarne jusqu'à ne devenir qu'une présence impalpable. Mischa, par exemple, retrouve la mobilité de sa main à la fin de l'analyse et peut, de nouveau faire de la musique (symbole d'harmonie fréquent chez Nin) : « And the big knot in his hand, that was loosening too. (...) The muted hand that could no longer draw his mother's voice out of the cello »¹. Le corps, l'image véhiculée ou la sensation sont des composantes de la narration. C'est par leur intermédiaire qu'Anaïs Nin compose ses portraits et figure l'intimité.

Sortir de l'abstraction surréaliste, où l'écriture de soi s'abîmait dans les leurres de l'inconscient, pour Anaïs Nin, c'est trouver une langue où s'exprime l'être dans son intégrité. En prenant l'exemple de D.H. Lawrence, elle se tourne résolument vers une autre dimension de l'art où le corps reprend ses droits.

En clamant l'importance d'une écriture sensuelle, Lawrence modifie la perception de l'humain au sein de l'œuvre. Parce qu'il retrouve le contact avec son propre corps, l'homme accepte de se considérer comme un être naturel et ainsi de reprendre place au sein d'un grand tout universel. Il n'est plus isolé dans la cellule de son inconscient, comme l'étaient les personnages de *La Maison* condamnés à errer dans un espace clos et cauchemardesque. L'écriture romanesque permet d'éclairer les liens entre l'homme et son environnement. L'échange se rétablit entre l'intériorité (les sensations, le ressenti) et le monde extérieur. Chez Nin, l'image de la danseuse, dans les dernières lignes du roman poétique, annonçait déjà la communication retrouvée : « (...) she danced with the music and with the rhythm of the earth circles »². La maison de l'inceste, dans son immobilité moribonde, représentait l'absence de vitalité dans l'art. La danseuse, elle, préfigure une esthétique nouvelle qui s'accorde avec les

1 *Id.*, « The Voice » in *Winter of artifice*, op. cit., p. 134.

« L'énorme nœud qui contractait sa main se desserrait. (...) Cette main muette qui ne pouvait plus faire sortir du violoncelle la voix de sa mère. » (*Un hiver d'artifice*, traduit par Elisabeth JANVIER, op. cit., p. 188).

2 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 208.

« (...) elle danse accordée à la musique et au rythme de la terre » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 92).

mouvements du monde. Le roman devient le lieu de cette fluidité retrouvée : « [Lawrence] was very fond of the word "flow" (...). This word I loved too as pertaining to life (...) »¹, écrit Anaïs Nin.

Digne héritier des théories d'Héraclite, Lawrence voit la vie comme une force dynamique. Toutes les choses sont en perpétuelle évolution. Les forces opposées permettent la création d'un mouvement permanent. Robert E. Montgomery explique :

« It is this idea of polarity that is "the dynamic idea or metaphysic" at the heart of Lawrence's vision. The opposites which seem to sunder life into an irreconcilable dualism are in fact *polar* opposites, the two forces of a *single* power, like the positive and the negative poles of a magnet. The opposing forces are seen in their essential unit, a unity that yet allows each to retain its own distinct identity. The two are one, the one is two. »²

« L'idée de polarité est "l'idée dynamique ou métaphysique" au cœur de la vision de Lawrence. Les opposés qui semblent séparer la vie en un dualisme irréconciliable sont en fait des opposés *polaires*, les deux forces d'*un même* pouvoir, comme les pôles positif et négatif d'un aimant. Les forces opposées sont considérées dans leur unité essentielle, une unité qui leur permet de garder leur propre identité distincte. Les deux sont une, l'une sont les deux. »

La complexité, qui donne parfois un caractère étrange aux œuvres de Lawrence, prend racine dans cette nécessaire association des opposés. Ce que Montgomery résume ici, Lawrence l'avait développé dans un essai comme « The Crown », usant d'un vocabulaire plus nébuleux et mystique :

« And there is no reconciliation, save in negation. From the present, the stream flows in opposite directions, back to the past, on to the future. There are two goals, at opposite time. There is the vast original dark out of which Creation issued, there is the Eternal light into which all morality passes. And both are equally infinite, both are equally the goal, and both are equally the beginning.

And we, fully equipped in flesh and spirit, fully built up of darkness, perfectly composed out of light, what are we but light and shadow lying together in opposition, or the lion and unicorn fighting, the one vanquish the

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 57.

« [Lawrence] aimait beaucoup le mot "couler" (...). Ce mot, moi aussi je l'aimais comme appartenant à la vie (...) » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 96).

2 Robert E. MONTGOMERY, *The Visionary D.H. Lawrence, Beyond philosophy and art*, Cambridge University Press, 1994, p. 15 (nous traduisons).

other. This is our eternal life, in these two eternities which nullify each other. »¹

« Et il n'y a pas de réconciliation, autre que dans la négation. Du présent, le courant coule dans deux directions opposées, de retour vers le passé, en avant vers le futur. Il y a deux objectifs, à des moments opposés. Il y a l'immense obscurité originelle d'où naît toute Création, il y a l'Éternelle lumière à travers laquelle passe toute moralité. Et les deux sont également infinies, les deux sont également des fins, et les deux sont également des commencements.

Et nous, composés autant de chair que d'esprit, pleinement nés de l'obscurité, parfaitement créés par la lumière, ne sommes-nous pas lumière et ombre reposant dans l'opposition, ou le lion et la licorne en lutte, l'un battant l'autre. Voici notre vie éternelle, en ces deux éternités qui s'annihilent l'une l'autre. »

La lumière et l'ombre sont des composantes aussi indispensables l'une que l'autre de la nature humaine. L'œuvre d'art reflète cette oscillation constante. La pensée de Lawrence, qui transparaît dans ses romans, est soumise aux oppositions, à l'évolution, à la contradiction parfois. Ses personnages sont insaisissables et mobiles comme les forces mêmes de la nature. Birkin, personnalité centrale de *Women in Love*, représente le mieux la philosophie de l'auteur. Ses discours contradictoires illustrent ses évolutions et ses mouvements perpétuels. Parfois reflets de son évolution personnelle, ils peuvent aussi naître de ses humeurs spontanées. Anaïs Nin dit de lui qu'il a « the Lawrence mobility » : « It was the poet's habit to take moods and impulse seriously »² au risque de se contredire lui-même. On trouve chez Lawrence l'idée d'un troisième élément qui unit les deux opposés. Il se plaît à le nommer « Holy Ghost », comme une nouvelle lecture de la Trinité, mais parfois aussi « Arc-en-ciel » (« Rainbow », en anglais, d'où le titre d'un de ses romans) :

« It is that which comes when night clashes on day, the rainbow, the yellow and rose and blue and purple of dawn and sunset, which leaps out of the breaking of light upon darkness, of darkness upon light, absolute beyond

1 David Herbert LAWRENCE, « The Crown » in *Reflections on the Death of a Procupine and other Essays*, Martin Secker, 1934, p. 10 (nous traduisons).

2 Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 78.

« Le Poète avait l'habitude de prendre au sérieux les humeurs et les impulsions. » (*D.H. Lawrence, une étude*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 124).

day or night; the rainbow, the iridescence which is darkness at once and light, *the two-in-one, the crown that binds them both.* »¹

« C'est ce qui apparaît quand la nuit heurte le jour, l'arc-en-ciel, le jaune et rose et bleu et violet de l'aurore et du crépuscule, qui émerge de la lumière se brisant sur l'obscurité, de l'obscurité sur la lumière, absolu au-delà du jour ou de la nuit ; l'arc-en-ciel, l'irisation qui est ombre parfois et lumière, *les deux-en-un, la couronne qui les lie ensemble.* »

L'œuvre d'art épouse le caractère mouvant de l'âme humaine. Oscillant entre ombre et lumière, elle est à l'image de l'homme. Le caractère insaisissable de ses personnages principaux fait de l'art de Lawrence un « arc-en-ciel » : de la vivacité contrastée des émotions naît une œuvre lumineuse qui relie les opposés. Anaïs Nin n'hésite pas à déplorer l'opacité des théories de son mentor. Mais son propre rapport à l'écriture est durablement bouleversé. Elle s'attache désormais à saisir ses personnages dans leur complexité et leurs changements. Poussée par sa quête de l'écriture intime, elle suit Lawrence sur les chemins tortueux de la nature humaine. Incrire *Les Cités intérieures* dans le temps participe à cette aventure. Avec *The Rainbow* et *Women in Love*, Lawrence traçait une saga familiale et soumettait l'évolution de ses personnages à l'épreuve des années. La fin de *The Rainbow* est consacrée à Ursula et explique d'autant mieux son rapport à Birkin dans *Women in Love*. Anaïs Nin suit certains de ses personnages au fil des romans. Lillian apparaît, par exemple, dès les premières pages de *Ladders to Fire* puis dans le dernier volume *Seduction of the Minotaur*. L'écrivain donne une vision complète de son évolution sur le long terme. Comme Ursula, elle se construit au fur et à mesure des expériences amoureuses et personnelles. De la femme au foyer absente à l'amante dévouée, elle s'affirme finalement en toute sérénité dans les pages finales des *Cités intérieures*. Chacune des héroïnes est ainsi mouvante, changeante, parfois tout à fait énigmatique... profondément humaine. Le roman est le lieu des possibles évolutions car il n'est plus soumis aux impératifs de linéarité et de cohérence. À l'image de Lawrence, la jeune romancière s'accorde le droit d'emmener son récit dans les impasses, les ruelles sombres ou les périphéries de l'intimité des personnages.

Loin de rompre avec l'écriture de l'intime, les romans d'Anaïs Nin en proposent une nouvelle dimension. Immersion complète dans le psychisme de la narratrice, *La Maison de*

1 David Herbert LAWRENCE, « The Crown » in *Reflections on the Death of a Procupine and other Essays*, op. cit., p. 16 (nous traduisons et soulignons).

l'inceste posait les bases d'une vision moderne de l'intimité humaine où se déchiffrait l'inconscient. Les romans suivants tentent de rétablir l'équilibre rompu par l'omniprésence du rêve qui coupait l'individu de toute réalité et le privait de contact, de relation et d'amour. Sur les pas de Lawrence, Anaïs Nin réaffirme l'importance du corps comme un élément clé de l'intimité. Elle revient à l'idéal décrit dans les premiers paragraphes de son roman poétique, dans lesquels l'enfant n'était que pures sensations au sein du ventre maternel – intimité intra-utérine utopique qui sous-tend la recherche esthétique romanesque. L'exploration de l'inconscient est toujours présente, mais elle est reliée à la réalité par l'intervention des sens.

2. Le primitif et le sexe : le corps dans l'écriture de l'intime

Avec l'émergence des théories de Darwin, la société fin de siècle a pu entrevoir une nouvelle vision de l'évolution des espèces dont Lawrence se fait un écho. L'homme n'est plus perçu comme une création divine mais bien comme le résultat de mutations animales. Il s'agit de retrouver le lien originel de l'homme à la Nature. Au cours des siècles, l'être humain s'est coupé du monde sauvage par l'éducation sociale, morale et religieuse – un apprentissage qui a voulu dompter ses instincts les plus profonds et faire de lui un "animal purement social". Corrompu par la société et ses conventions, il n'est plus en accord avec ce que Lawrence nomme volontiers le "Cosmos", ce grand Tout auquel il est pourtant rattaché par ses origines. L'idéal promu par l'artiste s'incarne alors dans un retour aux lieux isolés où la Nature a encore tout ses droits. Lawrence témoigne d'un authentique dégoût pour l'industrialisation grandissante qui grignote peu à peu les paysages vierges :

« It is the hideous rawness of the world of men, the horrible, desolating harshness of the advance of the industrial world upon the world of nature that is so painful. It looks as though the industrial spread of mankind were a sort of dry disintegration. »¹

1 *Id.*, *Twilight in Italy and Other Essays*, Cambridge University Press, 1994, p. 214.

« C'est la hideuse grossièreté de ce monde des hommes, c'est l'horrible invasion desséchante du monde de la nature par le monde des machines qui sont si pénibles. On dirait une sorte de désintégration sèche, une invasion, irrésistible, de la désintégration sèche. »¹

À l'opposé, il éprouve une véritable fascination pour les endroits naturels (qu'il recherche lors de ses nombreux voyages) et pour les civilisations disparues (Étrusques, Incas,...) qui représentent l'osmose parfaite entre l'homme et son milieu. À ce titre, la fin de la nouvelle « Saint-Mawr » est intéressante : Lawrence y expose sa perception idéale d'un rapport entre l'Homme, l'animal et la nature. Même si l'environnement est hostile, dangereux et décourageant, l'héroïne choisit de s'isoler dans les montagnes mexicaines. D'abord désignée par son patronyme, Lou Witt, la jeune anglaise devient l'anonyme « New England woman » qui se fond dans le paysage. « Ah, that was beauty ! – perhaps the most beautiful thing in the world. It was pure beauty, *absolute* beauty ! There ! That was it. To the little woman from New England, with her tense, fierce soul and her egoistic passion of service, this beauty was absolute, a *ne plus ultra* »². Cette interaction intense, représente l'utopie lawrencienne : un retour de l'homme à l'indivision première avec le monde.

L'unité dont rêve Lawrence trouve son expression la plus pure dans le "primitif". Comme dans l'imaginaire de Rimbaud, le primitif est la représentation de l'être dans sa forme brute, non avilie par l'éducation sociale et religieuse. Pour Lawrence, il représente, de surcroît, le lien privilégié avec l'environnement naturel. Dans son étude, Anaïs Nin intitule un de ses chapitres : « The Return to the Primitive » (« Le Retour au primitif ») dans lequel elle affirme :

« What [Lawrence] admired in the Indian dances which he described in such vividness, was the "wholeness" of the Indian, his concentration, his unity of being. There are not in him any divisions created by separate consciousness. That was wonderful to Lawrence, tired of the effort at coordination we make with our separate faculties. »³

1 *Id.*, *Crépuscule sur l'Italie*, Gallimard, 1985, p. 237.

2 LAWRENCE, David Herbert, *Saint Mawr* in *The Complete short novels*, Penguin Books, 1984, p. (non renseigné)

« Ah, c'était cela la beauté ! Peut-être la plus belle chose au monde. C'était une beauté pure, *absolue*. Ici ! C'était cela ! Pour cette petite femme de la Nouvelle Angleterre, avec son âme tendue et farouche et sa volonté égoïste de servir, c'était bien la beauté absolue, le *ne plus ultra*. » (nous traduisons).

3 Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 47.

« Ce qu'il admirait dans les danses indiennes, qu'il a décrites de manière si saisissante, c'est l'"intégrité" de l'Indien, sa concentration, l'unité de son être. Il n'y a pas en lui de divisions nées de consciences séparées. Voilà qui émerveillait Lawrence, lui qui était fatigué par l'effort nécessaire pour coordonner entre elles nos facultés séparées. »¹

En effet, c'est par la description des danses que Lawrence transpose le mieux sa passion pour le corps. Tout comme Rimbaud qui, par l'injonction « danse, danse, danse, danse »² dans *Une saison en enfer* semblait inviter le lecteur à suivre une transe sauvage, Lawrence peint les corps en mouvement, libérés des contraintes sociales et des codes esthétiques. L'écriture cherche à retranscrire cette expression brute de l'être dans sa nature, car la danse apparaît comme le langage premier de l'homme. La comparaison de deux extraits, permet de préciser ce que nous appelons « l'écriture du corps » et de constater la grande influence de Lawrence sur Anaïs Nin. Lawrence décrit, lors de son voyage en Italie, une scène entre villageois :

« It is a strange dance, strange and liltng, and changing as the music changed. But it had always a kind of leisurely dignity, a trailing kind of polka-waltz, intimate, passionate, yet never hurried, never violent in its passion, always becoming more intense. The women's faces changed to a kind of transported wonder, they were in the very rhythm of delight. (...) there was a moment when the dance passed into a possession, the men caught up the women and swung them from the earth, leapt them for a second, and then the next phase of the dance had begun, slower again, more subtly interwoven, taking perfect, oh, exquisite delight in every inter-related movement, a rhythm within a rhythm, a subtle approaching and drawing nearer to the climax, nearer, till, oh, there was the surpassing lift and swing of the women, when the woman's body seemed like a boat lifted over the powerful, exquisite wave of the man's body, perfect, for a moment, and then once more the slow, intense, nearer movement of the dance began, always nearer, nearer always to a more perfect climax. »³

« C'est une étrange danse, bien rythmée, changeant au gré de la musique, mais d'une aisance toujours digne, une manière de polka-valse traînante, intime, passionnée, qui, sans éclats, sans précipitation, se fait toujours plus intense. Le visage des femmes exprime l'étonnement ravi de vibrer au rythme même de l'extase. (...) Il est un instant où la danse se transforme en possession : les hommes soulèvent les femmes au-dessus du sol et

1 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 74.

2 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, op. cit., p182.

3 David Herbert LAWRENCE, *Twilight in Italy*, op. cit., p. 168.

bondissent avec elles... mais voici que la danse ralentit avec des entrelacements plus subtils, des enchaînements de pas plus étroits... ô délice ! Le rythme danse à l'intérieur du rythme et rapproche, rapproche, toujours plus subtilement, toujours plus victorieusement, de l'extase, de l'envolée suprême le corps de la femme est, comme une barque, soulevée par l'exquise et puissante vague virile... instant parfait... puis c'est la chute de nouveau le mouvement lent qui repart, toujours plus intense, à l'assaut d'une extase encore plus parfaite. »¹

L'écriture fait corps avec le mouvement. En une seule phrase, Lawrence montre la symbiose qu'il y a entre les danseurs comme s'ils étaient réunis en un segment unique de temps et de texte. L'écriture est calquée sur la rythmique des pas. Elle semble épouser la cadence des gestes. Pour cela, Lawrence utilise une multiplication d'adjectifs, de verbes et de noms dans une cascade de mots (« slow, intense, nearer »). La surenchère d'actions s'accorde avec ce qu'Emerson disait de l'expression des enfants et des "sauvages" qui « use only nouns or names of things, which they convert into verbs, and apply to analogous mental act »². Le langage se fait dynamique. Il reproduit également la vivacité du moment par les anaphores et les effets d'écho (« It is a strange dance, strange and liltng, and changing as the music changed », « a rhythm within a rhythm ») ainsi que les exclamations (« oh ») qui ponctuent véritablement le récit de leur tempo.

Dans un passage de *Seduction of the Minotaur*, l'héroïne d'Anaïs Nin, Lillian, assiste à une soirée festive entre habitants de Golconda, une cité imaginaire inspirée d'Acapulco.

« The plants which overflowed into the dance hall and brushed the shoulders, uninvited guests from the jungle, the sharp stinging scent of tequila, the milk of cactus, the cries of the street like the cries of animals in the forest, (...) the taxis throwing their headlights upon the dancers, beacons of a tumultuous sea of the senses, the perspiration on the shirt backs, the touch of toes more intimate than the touch of hands, the round tables seeming to turn like ouija boards of censurable messages, every message a caress, all this orchestration of the effulgence of the tropics served to measure by contrast these moments of existence which did not bloom completely, moments lived dimly, conjunctions and fusions which did not take place. »³

1 *Id.*, *Crépuscule sur l'Italie*, op. cit., pp. 153-154.

2 Ralph Waldo EMERSON, *Selected Essays*, Penguin American Library, 1984, p. 48.

« (...) n'usent que les substantifs et le nom des choses, qu'ils convertissent en verbe, et l'appliquent à des actes mentaux similaires. » (nous traduisons).

3 Anaïs NIN, *Seduction of the Minotaur in Cities of the Interior*, op. cit., pp. 560-561.

« Les plantes vertes s'inclinaient vers la piste de danse et caressaient les épaules des danseurs, messagères inattendues de la jungle. L'odeur épicée de la tequila, les cris de la rue semblables aux cris des bêtes, (...) les lueurs intermittentes des phares des taxis sur les danseurs, signaux d'alarme de la houle tumultueuse des sens, de la sueur sur le dos des chemises, le toucher des orteils plus intime que celui des mains, les tables rondes qui se mettaient à tourner pour délivrer des messages troublants, doux comme des caresses, tout cela, cette orchestration de la richesse et de la splendeur des tropiques, contrastait violemment avec tous les autres moments de l'existence, moments ternes, incomplets, incapables d'épanouissement et d'accomplissement. »¹

Comme chez Lawrence, le rythme effréné et haletant de la danse est traduit par le rythme de la phrase longue et ponctuée par une succession de virgules. La répétition, fréquente, d'un même mot accentue cette idée : « the *cries* of the street like the *cries* of animals », « the *touch* of toes more intimate than the *touch* of hands », « like ouija boards of censurable messages, every message a caress », etc. Déjà présente dans *La Maison de l'inceste*, cette caractéristique esthétique va se faire de plus en plus marquée. Une nouvelle comme « Ragtime », dont le titre indique déjà la musicalité, joue entièrement sur l'idée d'une rythmique par répétition poussée à son paroxysme dans la ritournelle des dernières lignes : « (...) in the new hat old straw / in the new man the child / and the new not new »². Là où Lawrence décrit les actions successives des danseurs (ce qui donne cet effet de vivacité et de mouvement rapide), Anaïs Nin choisit de cumuler les phrases nominales. L'impression de morcellement est alors renforcée car la lumière est faite sur des parties de corps et des parties de mouvement (sans le développement minutieux de l'action dont Lawrence se sert). Elle utilise la danse pour montrer le rapport intime entre l'environnement et les danseurs : « (...) she felt no interruption between the earth and her body »³, explique l'auteur quand Lillian décide de danser pieds nus, comme les natifs. De plus, la danse devient l'image de la

1 *Id.*, *La Séduction du Minotaure* in *Les Cités intérieures*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, Stock, 1978, pp. 638-639.

2 *Id.*, « Ragtime » in *Under a Glass Bell*, op. cit., pp. 63-64.

« la vieille paille, chapeau neuf / l'enfant, homme neuf / et le neuf n'est jamais neuf / jamais neuf (...) » (*La Cloche de verre*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 78).

3 *Id.*, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 559.

« (...) elle se sentait en contact avec la terre (...) » (*La Séduction du Minotaure*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 638).

possession amoureuse (Lawrence écrit : « there was a moment when the dance passed into a possession », « when the woman's body seemed like a boat lifted over the powerful, exquisite wave of the man's body »). Pour Anaïs Nin aussi, la sensualité est omniprésente : « the perspiration on the shirt backs », « the touch of toes more intimate than the touch of hands », « every message a caress ».

Trop longtemps enfermés dans des carcans sociaux, les personnages de Lawrence et d'Anaïs Nin tentent de rétablir la communication rompue avec leur corps. La danse et le sexe – l'une et l'autre indubitablement liés – trouvent naturellement leur place au sein des œuvres car ils permettent de peindre l'homme dans sa complétude. La symbiose sexuelle entre Lady Chatterley et son amant est l'apothéose d'une communication restaurée de soi à l'Autre mais aussi de soi à soi-même. Lawrence illustre ici l'exact opposé de l'« inceste » symbolique du premier roman de Nin, représentant le narcissisme pathologique de la narratrice. C'est au contact de l'Autre que l'individu trouve son intégrité car replacé dans une logique naturelle. La féminité de Connie Chatterley, par exemple, s'éveille de concert avec sa sensualité :

« And this time [Mellors'] being within her was all soft and iridescent, purely soft and iridescent, such as no consciousness could seize. Her whole self quivered unconscious and alive, like plasm. She could not know what it was. She could not remember what it had been. Only that it had been more lovely than anything ever could be. Only that. And afterwards she was utterly still, utterly unknowing, she was not aware for how long. And he was still with her, in an unfathomable silence along with her. And of this, they would never speak. »¹

« Cette fois, sa présence en elle fut toute douceur et chatoiment, purement douce et chatoyante, insaisissable à la conscience. Connie sentait tout son être vibrer, inconscient, vivant, comme du protoplasme. Elle ne put pas savoir ce que c'était. Elle ne put pas se rappeler ce que cela avait été. Seulement que cela avait été plus délicieux que rien ne pouvait jamais l'être. Ensuite elle fut entièrement tranquille, entièrement absente, pour un temps qu'elle ne put mesurer. Il demeurait en elle, partageant ce silence insondable. De cela ils ne devaient jamais parler. »²

1 David Herbert LAWRENCE, *Lady Chatterley's Lover*, Wordsworth Classics, 2005, p. 153.

2 *Id.*, *L'Amant de Lady Chatterley*, Livre de Poche, 1991, p. 225.

L'héroïne s'éveille, dans sa totalité. Elle expérimente ce que Lawrence nommait volontiers le « dark god »¹ : l'expression obscure et sans restriction de sa nature profonde. Par le sexe et le corps, par le contact avec l'Autre, elle perd cette « conscience » restrictive qui enferme généralement l'homme dans une perception uniquement intellectuelle de lui-même. C'est en ce sens qu'elle est « inconsciente » et « absente ».

Si la sensualité et l'intimité des corps sont souvent évoquées dans l'œuvre de Nin, comme l'exemplifie de passage étudié sur la danse mexicaine, l'écriture du sexe est aussi le premier indice d'une distanciation avec l'idéal lawrencien. Pour elle, l'éveil de soi ne passe que rarement par le sexe. Dans *Les Cités intérieures*, lorsque qu'une relation sexuelle est évoquée, elle est révélatrice de problème plus qu'accomplissement. L'héroïne d'*A Spy in the House of Love*, Sabina, est celle dont la sexualité est la plus remarquable. Multipliant les aventures extra-conjugales, elle révèle, par son comportement, son éternelle insatisfaction. Nous sommes bien loin de la sereine Lady Chatterley. « The fever, the hope, the mirage, the suspended desire, unfulfilled, would remain with her all night and the next day, burn undimmed within her and make others who saw her say : "How sensual she is !" »². Bien qu'Anaïs Nin admire la grande liberté de Lawrence, la place du sexe dans ses écrits reste limitée. Néanmoins une partie plus officieuse de sa carrière atteste de sa volonté de décrire une intimité érotique. Dans les années 40, l'auteur s'essaye à un genre majoritairement réservé aux hommes : les nouvelles érotiques. Écrits pour un mystérieux collectionneur, ces récits ne seront publiés qu'à la fin de sa vie. Longtemps hésitante, elle décide finalement de les montrer au public, insistant sur l'importance donnée au point de vue féminin. Au grand dam du collectionneur, qui lui demande sans cesse de « leave out the poetry »³, Anaïs Nin donne plus d'importance au contexte qu'à la scène sexuelle à proprement parler. Cet exercice de style lui permet d'approcher au plus près l'univers de Lawrence et de démystifier l'écriture du sexe. Le corps, ainsi révélé dans l'intimité de ses désirs, entre dans la composition des portraits de femmes. Dans son étude sur l'évolution du mot « intime », Véronique Montémont note

1 L'expression est aussi utilisée par Anaïs Nin dans *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 18.

2 Anaïs NIN, *A Spy in the House of Love in Cities of the Interior*, op. cit., p. 386.

« La fièvre, l'espoir, le mirage; le désir inassouvi, tout cela demeura en elle pendant la nuit et la journée du lendemain, tout cela se consumera en elle et fera dire aux autres : "Comme elle est sensuelle !" » (*Une espionne dans la maison de l'amour in Les Cités intérieures*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 440).

3 *Id.*, Préface de *Delta of Venus*, A Harvest Book, 1977, p. 7.

« laisser tomber la poésie » (nous traduisons).

d'ailleurs que « le XX^e siècle formalise une association qui existait de manière implicite depuis des siècles dans les dictionnaires, entre l'intime et la sexualité »¹. Bijou, héroïne d'une des nouvelles les plus longues de *Delta of Venus*, exprime sa liberté sensuelle et sauvage en enlevant ses vêtements sous les yeux des étudiants en art pour qui elle joue les mannequins :

« She continued to struggle with the entangled dress, shaking herself as if in a spasm of love. Finally, she freed herself, after the students had satisfied their eyes. She freed her rich breasts and tangled hair. Sometimes she was asked to keep her boots on, the heavy boots from which expanded, like a flower, the ivory-colored female body. »²

« Elle continuait à se débattre avec sa robe, se tordant dans tous les sens, comme secouée par des spasmes d'amour. Enfin, elle décidait de se libérer, quand les étudiant s'étaient bien régalés du spectacle. Elle libérait ses seins lourds. Parfois, on lui demandait de garder ses bottes, d'où émergeait comme une fleur, son corps d'ivoire. »³

En se déshabillant, Bijou expose son corps et le "libère" de ses chaînes vestimentaires. Sous le regard des hommes, elle s'épanouit telle une fleur charnelle. Un tel extrait tend à prouver l'influence de l'image classique de la femme fatale dans les écrits de Nin. Malgré ses discours affirmés de féminisme, elle ne se départe jamais vraiment d'une représentation stéréotypée de la femme sensuelle : passive, lascive, parée et plantureuse. On se souvient de la comparaison utilisée par le narrateur du *Jardin des supplices* qui qualifiait Clara de « fleur d'ivresse, et fruit savoureux de l'éternel désir »⁴. Paradoxalement, l'utilisation des clichés misogynes permet à Anaïs Nin de renforcer le lien entre ses héroïnes et la Nature car ils alimentent le mythe de la femme proche des instincts sauvages. Dans une version initiale du prologue de *Ladders to Fire*, elle démontre que, pour elle, l'intimité féminine est associée à un retour à l'instinct naturel :

« I have to begin the story of women's development where all things begin : in nature, at the roots. It is necessary to return to the origin of confusion, which is woman's struggle to understand her own nature. Man struggled with nature, fought the elements with his objectivity, his inventions, and

1 Véronique MONTÉMONT, *L'intime* in *La Faute à Rousseau*, n°51, op. cit., p. 11.

2 Anaïs NIN, « The Basque and Bijou » in *Delta of Venus*, op. cit., p. 182.

3 *Id.*, « Le Basque et Bijou » in *Vénus Érotica*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Stock, 1978, p. 206.

4 Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 110.

mastered them. Woman has not been able to recognize her own nature, her simoons, her tornadoes, her obscurantisms, because she lacked the eye of consciousness. She was nature. »¹

« Je devais commencer l'histoire du développement des femmes en allant où tout a commencé : dans la nature, aux racines. Il est nécessaire de revenir à l'origine de la confusion, c'est-à-dire au combat de la femme pour comprendre sa propre nature. L'homme s'est battu avec la nature ; avec son objectivité, ses inventions, il a lutté contre les éléments et les a dominés. La femme n'a pas su reconnaître sa propre nature, ses simouns, ses tornades, son obscurantisme, parce qu'elle ne possédait pas l'œil de la conscience. Elle était la nature. »

Franklin et Schneider s'interrogent sur la disparition de ce prologue lors des éditions ultérieures. Il nous paraît presque évident que la teneur stéréotypée des distinctions homme-femme a motivé la modifications du discours. Issus d'une vision rétrograde, ces propos ne sont pas en accord avec l'image féministe véhiculée par l'auteur.

La carrière d'écrivain érotique d'Anaïs Nin est brève et motivée (comme elle l'explique dans son *Journal*) par l'argent. L'énigmatique mécène pornographe finit par la dégoûter de l'exercice. Contrairement à D.H. Lawrence, les œuvres ouvertement sensuelles ne sont pas légion dans sa bibliographie. Le romancier anglais fait de l'écriture du corps, par le sexe ou le primitivisme, une composante de ses romans. Comme souvent, Anaïs Nin s'en inspire mais s'en éloigne également.

3. Anaïs Nin et la prise de distance avec l'idéal primitif

Comme D.H. Lawrence, Anaïs Nin s'intéresse aux autres cultures grâce à ses différents voyages. Ses œuvres de fiction portent le sceau de ses découvertes. Après son voyage à Fez, l'orientalisme marocain imprègne certains textes (le passage déjà cité du *Journal* ou la nouvelle « Hedja » qui explore le thème de la femme voilée). Le Mexique, nous l'avons vu,

¹ Anaïs NIN citée par Benjamin V. FRANKLIN, Duane SCHNEIDER, *Anaïs Nin, An Introduction*, op. cit., p. 64 (nous traduisons).

s'écrit à travers la cité inventée de Golconda dans *Seduction of the Minotaur*. *Collages* suit Renate, l'héroïne centrale, dans ses différents voyages à travers le monde. Mais surtout, Anaïs Nin a fait de certains personnages "exotiques" des figures emblématiques. Rango dans *The Four-Chambered Heart* est un Péruvien exilé à Paris, Mambo, dans *A Spy in the House of Love*, un Haïtien en États-Unis et Nobuko, une Japonaise nouvellement américaine dans *Collages*. Ces trois protagonistes illustrent le mieux les différences entre les "primitifs" de Lawrence et l'exotisme adouci d'Anaïs Nin. En effet, ces personnages ne sont pas libres et forts de par leurs origines mais, au contraire, victimes d'un conflit entre leur culture et la civilisation occidentale. Leur mode d'expression (musique, habillement, écriture) est perverti par l'occident. Rango n'est pas le libre bohémien qu'il paraît être de prime abord. Djuna, son amante, constate bientôt son inadaptation à la vie occidentale et aux contraintes sociales qui s'opposent à sa nature. Elle découvre un névrosé :

« [His] physical euphoria was destroyed by the city. The supply of air and space was small. The lungs shrank. The blood thinned. The appetite was jaded and corrupt.

The vision, the splendor, the rhythm of the body were instantly broken. Clock time, machines, auto horns, whistles, congestion, caught man in their cogs, deafened, stupefied him. The city's rhythm dictated to man; the imperious order to remain alive actually meant to become an abstraction. »¹

« La ville détruisait [ses] euphories du corps. L'air et l'espace étaient comptés. Les poumons se rétrécissaient. Le sang se diluait. L'appétit s'étiolait et se dénaturait.

Les rêves, la splendeur et le rythme du corps étaient immédiatement brisés. Horloges, machines, klaxons, coups de sifflets, encombrements, happaient l'homme dans leurs engrenages, l'assourdisaient, l'abrutissaient. Le rythme de la grande ville lui imposait sa dictature. On ne pouvait rester vivant qu'en devenant soi-même une abstraction. »²

Mambo, lui, souffre de ne pas être vu comme un intellectuel mais seulement comme un musicien tribal :

« He was a run-away from his own island, seeking awareness, seeking

1 *Id.*, *The Four-Chambered Heart* in *The Cities of the Interior*, op. cit., pp. 263-264.

2 *Id.*, *Les Chambres du cœur* in *Les Cités intérieures*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., pp. 302-303.

shading and delicate balances as in the music of Debussy, and at his side lay Sabina, feverishly dispersing all the delicacies as she demanded : "Drum ! Mambo, drum ! Drum for me." »¹

« Pourtant, il était un exilé, il avait besoin qu'on le ménage, il recherchait les douceurs protectrices et les équilibres nuancés de la musique de Debussy. Sabina supprimait fiévreusement tout souci de délicatesse et disait : "Joue, Mambo, joue. Joue pour moi." »²

Nobuko, enfin, s'excuse de devoir faire des concessions à la culture japonaise pour se conformer au mode américain :

« Renate could see Nobuko bound in her enveloping kimono, the wide sleeves like closed wings against her body, the feet in the white cotton and sandals, seeking to shake off the ritualistic past, the thoughtful meditative forms, the contained stylizations, and she wondered whether she could emerge from centuries of confinement.

Nobuko wrote : "I could not write you yesterday because it was raining and I did not find any pearl gray paper to match." »³

« Renate pouvait voir Nobuko emprisonnée dans le kimono qui l'enveloppait, avec ses grandes manches contre son corps comme des ailes repliées, ses pieds dans du coton blanc et des sandales, cherchant à se débarrasser d'un passé chargé de rituels, de formes profondément contemplatives, de configurations contrôlées, et Renate se demandait si elle arriverait à s'émanciper de ces siècles de confinement.

Nobuko avait écrit : "Je n'ai pas pu t'écrire hier parce qu'il pleuvait et je n'ai pas trouvé le papier gris perle qui aurait convenu." »

Loin de symboliser l'unité du primitif de Lawrence (unité avec le corps, la nature humaine et la Nature), ces figures symbolisent la rupture.

Comme Anaïs Nin l'explique dans les premiers paragraphes de son étude, Lawrence a poussé l'expérimentation jusqu'à ses limites : « Reading Lawrence should be a pursuit of his intuitions to the limit of their possibilities (...) »⁴. Comme toute expérience extrême, elle ne la

1 *Id.*, *A Spy in the House of Love*, op. cit., p. 406.

2 *Id.*, *Une espionne dans la maison de l'amour*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 466.

3 *Id.*, *Collages*, Swallow Press, 1992, p. 82 (nous traduisons).

4 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 14.

suit pas jusqu'au bout. Elle en fait un tremplin pour trouver sa propre voix, comme elle l'a fait avec les surréalistes et Rimbaud. Dans son œuvre, le retour au primitif, au "dark god" n'est pas un idéal. À l'inverse de Lawrence, la présence de la civilisation (au sens de "citadin" mais aussi de "présence des autres") est primordiale et détermine les relations amoureuses qui sont au cœur des romans. Dans *Les Cités intérieures* (dont le terme « cités » n'est d'ailleurs pas anodin), la ville et le groupe sont importants : Sabina est déterminée par ses diverses relations dans diverses villes (*A Spy*), Djuna évolue dans un cercle de jeunes poètes à New York (*The Children of the Albatross*), les rencontres de Lillian lui permettent de prendre la décision finale de *Seduction of the Minotaur*, etc. Chaque héroïne est intimement liée à son environnement et se construit en fonction de son expérience avec les autres. Si la lumière est jetée plus particulièrement sur la relation amoureuse, le contexte géographique et le réseau social ne sont jamais absents. À l'inverse de la lune de miel d'Anna et William Brangwen dans *The Rainbow*, Anaïs Nin ne coupe jamais ses personnages du monde extérieur. Les jeunes mariés de Lawrence, grisés par leur amour, s'enferment chez eux, persuadés de pouvoir vivre indéfiniment dans l'isolement de leur couple. Mais bientôt, Anna ressent le besoin du monde extérieur : « She was less hampered than he, so she came more quickly to her fulness, and was sooner ready to enjoy again a return to the outside world »¹. Leur première, et peut-être plus profonde, différence transparaît dans cet événement anodin. Le désir d'absolu de William "meurt" lorsqu'il est confronté aux volontés réelles de sa femme.

La fascination pour la culture étrangère, dans l'œuvre d'Anaïs Nin, n'est donc en rien comparable à celle de Lawrence. Les personnages "exotiques" censés représenter la liberté de leurs origines (comme Rango que Djuna imagine aussi libre et sauvage que ses montagnes péruviennes) sont des névrosés au sein d'une société occidentale qui aplanit toutes les différences. Le "primitif" de Lawrence n'a pas sa place dans les romans niniens. Seule Golconda se rapproche de l'idéal mexicain aperçu dans *The Plumed Serpent*. Mais la cité imaginaire est une exception. Anaïs Nin ne fait du primitivisme ni le sujet de ses romans, ni une quête primordiale. Le retour à des civilisations plus primaires est considéré comme une étape *transitoire*. Lillian retourne auprès de son mari, aux États-Unis, après son séjour à

« Lire Lawrence se devrait être pousser les intuitions qu'il y a jusqu'à la limite de leurs possibilités (...) » (*D.H. Lawrence, une étude*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 17).

1 David Herbert LAWRENCE, *The Rainbow*, Modern Library, 2002, p. 144.

« Elle était moins gênée que lui, elle retrouva donc son intégrité plus rapidement, et fut bientôt prête à apprécier un retour au monde extérieur. » (nous traduisons).

Golconda. Le primitif n'est qu'un passage – une illusion fugace à laquelle l'héroïne ne peut adhérer pleinement. L'écrivain voit dans le primitif de Lawrence quelque chose d'éphémère : « *But we cannot stay at the sources all the time* »¹, écrit-elle dans son étude sur l'auteur anglais. Il n'y a pas de retour aux sources possible pour l'occidental, le héros d'Anaïs Nin. L'unité tant enviée des sociétés étrangères n'est qu'observée, non vécue.

Malgré leurs similitudes, les œuvres de Lawrence et Nin restent très différentes dans leurs objectifs. La quête d'identité menée par les personnages de Lawrence tend à la résolution utopique des tensions entre l'intellect et l'instinct – résolution des tensions et acceptation de la polarité de l'être humain qui lui permettront d'être un tout et de prendre sa juste place au sein d'un Tout. Lawrence, dirons-nous, a une vision cosmique de l'être. La quête d'Anaïs Nin est beaucoup plus individualiste. La compréhension recherchée par ses personnages est d'abord une compréhension de soi. Il y a donc une profonde distinction entre l'instinct tel qu'elle l'entend et l'utilise et celui dont rêve Lawrence. Anaïs Nin, forte des enseignements psychanalytiques comme nous l'avons vu auparavant, associe l'instinct au rêve et à l'inconscient. La nature profonde de l'individu est conservée dans son inconscient, dans son passé, dans ses traumatismes et ses luttes internes. C'est ce voyage qu'entreprennent avec plus ou moins de succès ses personnages des *Cités Intérieures*. Lawrence, quant à lui, espère un retour aux instincts primitifs à prendre dans un sens peut-être plus "physique" et sauvage que psychologique. D'ailleurs, quand il parle de psychologie, il redéfinit de manière très personnelle les théories de Freud. *Fantasia of the unconscious*, comme l'explique Fiona Becket, propose une vision singulière de l'inconscient :

« At the time of writing *Fantasia*, however, Lawrence's emphasis was on the 'life-blood' as the bodily centre of 'unconscious' feeling and functioning. Individuals act, he argues, from the blood before they act from the mind. »²

1 Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 48 (l'auteur souligne).

« *Mais nous ne pouvons demeurer indéfiniment à la source.* » (*D.H. Lawrence, une étude*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 75).

2 Fiona BECKET, *The Complete Critical Book to D.H. Lawrence*, Routledge, 2002, p. 103 (nous traduisons).

« Cependant, quand il rédige *Fantasia*, l'intérêt de Lawrence se portait sur 'le sang de la vie' comme le centre charnel des sentiments et des fonctions 'inconscientes'. Les individus agissent avec leur sang, déclare-t-il, avant d'agir avec leur esprit. »

Anaïs Nin, quant à elle, reste beaucoup plus fidèle aux théories freudiennes. Et la notion d'inconscient vient se greffer à celle d'instinct. Sans pour autant renier la grande sensualité de Lawrence, la jeune artiste revient peu à peu, sous l'influence d'autres romanciers, à des œuvres plus introspectives et réflexives.

Si *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study* ne fait pas toujours l'unanimité auprès des spécialistes de l'auteur anglais, il a le mérite d'avoir dépassé les accusations d'érotisme et de pornographie qui planaient encore largement sur ses œuvres. En se plongeant dans l'univers lawrencien, Anaïs Nin met (aussi et surtout) en avant ce qui l'inspire pour ses propres ouvrages. Lawrence annonce le lien retrouvé entre corps et esprit qui devient un de ces thèmes de prédilection. Le retour au charnel permet d'échapper à la fascination exclusive du rêve et de l'inconscient. Il permet de redonner aux personnages romanesques, dont l'exploration personnelle reprend les termes de *La Maison de l'inceste*, une dimension humaine. Par l'écriture des sens – qui devient écriture de la sensualité – les portraits acquièrent une dimension plus "réaliste", avec toute la réserve que suppose ce terme qu'Anaïs Nin n'utilise qu'avec précaution car il s'agit d'un "réalisme intérieur". La scène de sexe et le primitivisme ne sont que des indicateurs extérieurs de ce qui se passe à l'intérieur. La description physique est profondément intimiste.

Si Anaïs Nin adhère à la rébellion lawrencienne, c'est avec modération. Comme avec Henry Miller, dont elle fustige parfois le trop grand chaos, elle ne prend des théories de Lawrence que quelques éléments. Lorsque Lillian danse avec les natifs de Golconda, chaque geste transcrit témoigne de son excitation, de la chaleur et de l'ivresse ressenties et ressemble à ces moments de pure liberté que recherche l'écrivain anglais. Mais ces passages sensuels sont rares dans les romans des *Cités intérieures*. Le primitivisme comme expression d'une

unité retrouvée entre l'homme et (sa) nature n'est qu'un idéal transitoire : il permet aux héroïnes de Nin de mieux se comprendre mais non de mieux vivre. Alors que Lawrence rêvait de mettre en œuvre une « Utopian community of like-minded friends, which he called Rananim »¹, Anaïs Nin refuse toute idée de vie sauvage idyllique. Lillian, à la fin de son parcours au Mexique, retourne vivre aux États-Unis avec son mari.

Avec Marcel Proust, l'écriture des sens va prendre une autre dimension et venir compléter la vision intimiste née à la suite de Lawrence.

B. LE RAPPORT À PROUST

Si son premier jugement est défavorable, Anaïs Nin ne tarde pas à faire de l'œuvre de Marcel Proust une de ses références majeures. Lorsqu'elle prête *À la recherche du temps perdu* à Henry Miller, elle retrouve son exemplaire annoté de toutes parts. Avec son amant, elle se plaît à discuter l'œuvre et à comparer les déboires sentimentaux du narrateur et Albertine dans *La Prisonnière* à ses propres passions amoureuses.

D.H. Lawrence et Marcel Proust semblent être aux antipodes l'un de l'autre. Tous deux associés au modernisme (tel que le définissent Malcolm Bradbury et James MacFarlane qui s'intéressent aux œuvres publiées entre 1890 et 1930), ils évoluent dans des registres très différents. La sensualité et le mysticisme de l'un s'oppose à l'univers cérébral et introspectif de l'autre. Dans un dialogue de *Lady Chatterley's Lover*, D.H. Lawrence évoque l'écrivain français et en fait le symbole de la profonde dissension entre Clifford Chatterley et sa femme, Connie. Lui, devenu passif et impotent suite à une blessure de guerre, a reporté toute son énergie sur la connaissance purement cérébrale et théorique de la vie. Il dirige les mines avec la précision d'un scientifique et se targue d'évoluer dans un cercle restreint d'intellectuels.

1 Jeffrey MEYERS, *D.H. Lawrence, a Biography*, MacMillon, 1990, p. 142.

« (...) une communauté Utopique composée d'amis qui partageraient les mêmes idées et qu'il appelait Rananim. »
(nous traduisons).

Lady Chatterley, rejetée, frustrée, pense trouver une consolation dans les bras d'un premier amant. Mais sa véritable libération de femme se fait à la rencontre de Mellors, l'« homme des bois », comme le nommait les premières versions du roman. À l'inverse de Clifford, Mellors est un homme viril et presque sauvage dans sa nature masculine et son isolement. Il initie Connie aux plaisirs sensuels et l'éveille à une vie pleine de richesses naturelles. L'amante épanouie constate son désintéret grandissant pour l'intellectualisme de son époux :

« 'Have you ever read Proust ?' he asked her.
'I've tried, but he bores me.'
'He's really very extraordinary.'
'Possibly ! But he bores me : all that sophistication ! He doesn't have feelings, he only has streams of words about feelings. I'm tired of self-important mentalities.'
'Would you prefer self-important animalities ?'
'Perhaps ! (...) »¹

« "Tu as lu Proust ? lui demanda-t-il.
– J'ai essayé, mais il me rase.
– Il est vraiment exceptionnel.
– Possible, mais il me rase avec toute cette subtilité ! Il n'a pas de sentiments personnels, il ne fait que disserter sur les sentiments. J'en ai assez de cette vanité mentale.
– Tu préférerais une vanité animale ?
– Peut-être ! (...)" »²

On peut supposer que les remarques de l'héroïne sont aussi celles de Lawrence. Il se sent sûrement étranger à la langue minutieuse de Proust qui explore de manière ordonnée et extrêmement composée le ressenti de son personnage-narrateur. Malgré leur grande différence de style, Lawrence et Proust présentent un important point commun. Lawrence n'a peut-être pas su voir, derrière la phrase proustienne parfaitement esthétisée, la volonté d'écrire la sensation. L'épisode clé de la madeleine entraîne le héros au plus profond de ses sens, à la recherche d'une vérité qu'eux seuls semblent pouvoir révéler. L'écriture se fait médium de la sensualité. D.H. Lawrence donne à ses descriptions une qualité picturale quand Marcel Proust leur insuffle une grande musicalité. La littérature absorbe les autres arts et tente ainsi de toucher le lectorat par tous les sens.

1 David Herbert LAWRENCE, *Lady Chatterley's Lover*, op. cit., p. 170.

2 *Id.*, *L'Amant de Lady Chatterley*, op. cit., p. 246.

1. La mémoire involontaire et les sens

Vaste édifice dans le temps, *À la recherche du temps perdu* est le récit d'une vie et d'une vocation. Le héros, vieillissant au fil des sept tomes, s'éveille lentement à sa destinée artistique. Jeune homme sensible puis mondain attentif, il finit par se retirer du monde pour écrire. Dans *Le Temps retrouvé*, volume final et décisif de *La Recherche*, il évoque les éléments déclencheurs qui le poussent, enfin, à prendre la plume.

Tout au long du roman, des épisodes pivots comme celui, célèbre, de la madeleine ponctuent et structurent l'œuvre. Véritables clés de voûte d'une "œuvre cathédrale"¹, ils marquent l'avancée du héros vers sa prise de conscience esthétique. Goût d'un gâteau trempé dans du thé, impression de déséquilibre sur les pavés inégaux d'une cour, tintement métallique,... les sensations éprouvées dans des instants anodins révèlent soudainement « l'édifice immense du souvenir »². L'artiste se met en quête, à condition de savoir s'y laisser prendre, du passé perdu et préservé dans ces moments de révélation. Il y a donc, à la base de toute l'œuvre de Proust, une sensation, qui déclenche le processus de création. Les sens surpassent la « mémoire volontaire »³, sorte de mémoire intellectuelle (un vocabulaire qui nous rapproche de Lawrence) dont les limites sont rapidement éprouvées. Lorsqu'il goûte la madeleine lui rappelant son enfance, le narrateur écrit :

« Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. »⁴

L'intellect montre ses faiblesses. À l'opposé, se trouve la mémoire involontaire, éveillée par la sensation provoquée par un objet :

1 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, Collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1954, III, p. 1033.

« (...) car, en épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. »

2 Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, op. cit., I, p. 47.

« Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. »

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Ibid.*, p. 44.

« Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. »¹

Ici, le goût d'un aliment est lié à l'image d'un passé : « Certes, ce qui palpète ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le *souvenir visuel*, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi »². Le visuel répond au gustatif comme en un système synesthésique proche de la correspondance baudelairienne. Né d'une sensation, le souvenir fait, lui aussi, appel aux sens. La sensualité de l'œuvre n'est pas tant dans l'écriture des passions amoureuses comme chez Lawrence, que dans l'exploration détaillée du ressenti du narrateur. *À la recherche du temps perdu* est une œuvre où les plaisirs charnels participent à l'éveil de l'artiste. Les objets, que Jean-Pierre Richard qualifie d'« *herméneutiques* », entraînent la révélation des signes : « Pour exister vraiment, et jusqu'au bout d'eux-mêmes, ils réclament, réclamation qui s'inscrit dans la manière même dont ils se font percevoir, l'effort d'un dépassement non perceptif. Objets d'une impression qui ne saurait s'achever qu'en un acte second, et d'un autre ordre : celui d'une interprétation »³. La dynamique de l'œuvre se place dans le plaisir et l'excitation (parfois proprement sexuelle) provoqués par ces « objets à interpréter »³. Les plats succulents de Françoise, par exemple, annonçaient dès le premier volume, la volupté de l'esthète :

« (...) composée expressément pour nous, mais dédiée plus spécialement à mon père qui était amateur, une crème au chocolat, inspiration, attention personnelle de Françoise, nous était offerte, fugitive et légère comme une œuvre de circonstance où elle avait mis tout son talent. Celui qui eût refusé d'en goûter (...) se serait immédiatement ravalé au rang de ces goujats qui, même dans le présent qu'un artiste leur fait d'une de ses œuvres, regardent au poids et à la matière alors que n'y valent que l'intention et la signature. »⁴

Le désir d'écrire naît d'une envie de capturer le moment d'enthousiasme et de satisfaction sensorielle. D'où sa frustration quand, émerveillé par un rayon de soleil sur un toit mouillé de pluie, incapable de trouver ses mots pour décrire son émotion, il s'écrie rageusement « Zut, zut, zut, zut. » :

1 *Ibid.*, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 46 (nous soulignons).

3 Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974, p. 133

4 Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, op. cit., I, p. 71.

« Et en voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : "Zut, zut, zut, zut." Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon *ravissement*. »¹

L'essence de la création se trouve en germe dans ces satisfactions fugaces d'un dessert savouré ou d'un rayon de soleil. Pour Proust, dans la sensation se lovent des moments d'extase que le narrateur apprend à déchiffrer. Au terme de son apprentissage, ils lui permettent d'abolir les limites du temps et de créer des instants d'éternité. Dans le chapitre final, ce sont les pavés mal équarris de la cour des Guermantes qui provoquent à nouveau la même sensation que la madeleine :

« La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence, purement matérielle, était dans les images évoquées ; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre sur le pavé plus bas. »²

Ses efforts lui révèlent finalement le souvenir de Venise et les « dalles inégales »³ du baptistère de Saint-Marc. Première révélation de cette riche matinée, les pavés inégaux redonnent au narrateur confiance en ses talents d'écrivain : « [Les doutes] qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement (...) »⁴. Car cette fois-ci, contrairement à l'épisode de la madeleine, il est prêt à interpréter les signes, à dévoiler les mystères que suggèrent ces sensations. Se multipliant ce matin-là, elles lui offrent la révélation de l'essence de l'art.

1 *Ibid.*, p. 155 (nous soulignons).

2 *Id.*, *Le Temps retrouvé*, op. cit., III, p. 867.

3 *Ibid.*, p. 867.

4 *Ibid.*, pp. 866-67.

Pour Anaïs Nin, ces moments de félicité propices à la création sont contenus dans le rêve – lieu où l'abolition du temps et le primat des sens font écho aux instants d'éveil proustiens. Elle se souvient des premiers paragraphes *Du Côté de chez Swann* lorsqu'elle rédige la fin de « La Voix ». « L'homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes »¹, écrit Proust. « The dream was composed like a tower of layers without end, rising upward and losing themselves in the infinite, or layers coiling downward, losing themselves in the bowels of the earth »², répond Anaïs Nin. Dans ces deux extraits se dessinent deux projets artistiques : Proust révèle sa préoccupation du temps, Anaïs Nin celle d'un art à la fois "apollinien" et "dionysiaque". Dans les dernières pages de sa nouvelle, peu connues et peu étudiées, Anaïs Nin clôture le récit avec Djuna, une des patientes de la "voix". Allongée sur son lit, elle contemple « the layers and all the things that she was not yet »³. Suit alors un passage en italique dans lequel la narration à la troisième personne laisse place au « je ». L'aspect poétique de l'extrait n'est pas sans rappeler *La Maison de l'inceste*. La récurrence de certaines images (comme l'eau associée à la féminité ou la similitude avec « Le Bateau Ivre », par exemple) accentue la filiation entre les deux textes d'Anaïs Nin. La référence à Proust prédomine cependant puisqu'elle le cite à deux reprises (« In the dream it was the window of Proust's house »⁴ ; « the window of Proust's house when he was writing the endless book in which he made no choice but followed the labyrinth of remembrance »⁵).

L'extrait reprend la structure de *La Maison de l'inceste* mais la complète d'une étape décisive. Dans un premier temps, la narratrice évoque son entrée dans le rêve – monde d'eau et de mouvement, où se meuvent une faune et une flore aquatiques qui nous renvoient aux évocations intra-utérines du premier roman. Le rêve est représenté de manière beaucoup plus positive car il est un moyen, pour la narratrice, de se libérer des chaînes qui l'entraînent au

1 *Id.*, *Du Côté de chez Swann*, op. cit., I, p. 5.

2 Anaïs NIN, « The Voice » in *Winter of artifice*, op. cit., p. 170.

« Le rêve était comme une tour, une spirale gigantesque dont les anneaux superposés à l'infini se perdaient d'un côté dans l'espace et de l'autre disparaissaient dans les entrailles de la terre » (*Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 243).

3 *Ibid.*, p. 170.

« les strates de son âme et (...) tout ce qu'elle n'était pas encore » (*Ibid.*, p. 242).

4 *Ibid.*, p. 174.

« Dans mon rêve, la maison était celle de Proust (...) » (*Ibid.*, p. 249).

5 *Ibid.*, p. 175.

« (...) cette fenêtre (...) qui était celle de Proust tandis qu'il écrivait ce livre interminable où, sans jamais choisir, il suivait simplement le labyrinthe du souvenir » (*Ibid.*, p. 249).

quotidien. Dans le rêve, elle devient cette "femme nocturne" venue compenser la rigidité de la "femme diurne" :

« With the night came fluidity. With the night there ran through the marrows not only blood which could commingle with other bloods, but a mercury which ran in all directions, swift, mordant, uncontrollable, spilling and running in star points, changing shape at each breath of desire, spilling and dispersing without separating. »¹

« Avec la nuit venait la fluidité. Avec la nuit circulait dans les moelles non plus seulement du sang, capable de s'entremêler à d'autres sangs, mais un flot de mercure qui se glissait partout, vif et vertigineux et fou, qui fusait en étoile, qui se gonflait aux moindres souffles du désir, et qui se dispersait, se diffusait sans jamais se briser. »²

Ce retour à la sensualité, dont Sabina était déjà une représentante, est ici plus assumé que dans *La Maison*. La narratrice avoue être une femme double. Grâce au rêve, elle abandonne peu à peu son humanité et devient « plant » (« plante »), « flower » (« fleur »), « leaf » (« feuille »), « coral » (« corail »), « mineral » (« pierre »)³. Le rêve est un retour aux sens dans une acceptation presque lawrencienne d'unité paroxystique entre la femme et le monde environnant.

Dans un deuxième temps, le songe est présenté comme la source de l'écriture. Contrairement à Proust, il abolit les différences de temps non parce qu'il les fait fusionner mais parce qu'il les annihile. La narratrice retrouve une liberté car son passé se dissout. Ce n'est qu'à ce prix que la création est possible : « It was filtered through the prism of creation. The pressure of time ceased »⁴. C'est bien dans cet espace (au sens presque géographique du terme car Nin lui donne une véritable dimension) de sensualité retrouvée et d'abolition du temps que l'artiste trouve l'essence de son art : « I walked among symbols and silence »⁵.

Enfin, l'artiste cherche à sortir du rêve et à en retrouver la présence inspiratrice dans la

1 *Ibid.*, p. 172.

2 *Id.*, « La Voix » in *Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 246.

3 *Id.*, « The Voice » in *Winter of artifice*, op. cit., p. 173 (*Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 247).

4 *Ibid.*, p. 173.

« Le prisme de la création filtrait le rêve. Et la pression du temps disparaissait » (*Ibid.*, p. 246).

5 *Ibid.*, p. 173.

« Je marchais au milieu des symboles, au milieu du silence » (*Ibid.*, p. 247).

réalité. En trouvant un équilibre entre les deux – une interaction – elle peut atteindre ces mêmes moments d'éternité comme ceux qui guident l'œuvre de Proust :

« I was remembering the dream and seeking to recapture the lost pieces. I had caught my dream. Then it seemed to me that all the clocks in the world chimed in unison for the miracle. (...) It was not time they chimed for, but the catching up, catching up with the dream. The dream was always running ahead of one. To catch up, to live for a moment in unison with it, that was the miracle. The life on the stage, the life of the legend dovetailed with the daylight, and out of this marriage sparked the great birds of divinity, the eternal moments. »¹

« Je me remémorais le rêve et j'essayais d'en rattraper les morceaux engloutis. J'avais capté mon rêve. Il me semblait alors que les carillons du monde se mettaient à sonner ensemble pour annoncer le grand prodige. (...) Ils ne sonnaient pas l'heure, ils sonnaient l'hallali du rêve. Le rêve courait toujours bien en avant de soi. Le rattraper, vivre un instant en étroite unisson, là était le miracle. La vie-théâtre, la vie-légende, se raccordaient alors intimement au jour, et de leur union jaillissaient en gerbes d'étincelles de grands oiseaux divins, les minutes d'éternité. »²

Ce dernier paragraphe est l'élément manquant de *La Maison de l'inceste* car il annonce la fusion du réel et du rêve dans une utopie qui mène la recherche artistique. L'évocation d'une « vie-théâtre » et d'une « vie-légende » nous entraîne doucement vers l'écriture du *Journal intime* qui, nous le verrons, frôle la mise en scène d'un moi mythique.

À travers ces quelques pages qui finissent le recueil *Un hiver d'artifice*, Anaïs Nin rend hommage à ses prédécesseurs. La liberté sensuelle que la narratrice expérimente au sein de l'univers onirique entre en dialogue avec l'idéal lawrencien. Mais ici, la jeune artiste pense surtout à Marcel Proust. Car la sensualité d'*À la recherche du temps perdu* lui sert de tremplin pour mettre en image ses propres extases artistiques. Le narrateur proustien construit son récit autour d'éveils sensoriels qui, petit à petit, lui révèlent le sens caché de l'art en lui offrant des moments d'éternité où le passé prend vie dans le présent. Ces instants de perfection, la narratrice de « La Voix » les rencontre lorsque le rêve investit la réalité et lorsque le monde des songes permet d'exprimer la nature profonde et sensuelle de l'homme.

1 *Ibid.*, p 175.

2 *Id.*, « La Voix » in *Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 249.

2. Le dialogue avec les arts

La fusion du rêve et de la réalité apparaît par petites touches au sein des romans d'Anaïs Nin, notamment par l'intermédiaire du dialogue avec les arts. Par le jeu des références croisées, l'écrivain met en place un réseau de symboles qui lient la représentation extérieure à l'intériorité des personnages. Anaïs Nin s'est toujours beaucoup appuyée sur les œuvres (peinture, musique, sculpture, films,...) de ses artistes favoris pour illustrer ses récits. Ainsi, dans *La Maison de l'inceste* on a pu noter la référence à Debussy mais aussi à Constantin Brancusi dans un passage où la narratrice évoquait « a forest of white plaster, white plaster eggs. Large white eggs with silver discs, an elegy to birth, each egg a promise, each half-shaped nascence of man or woman or animal not yet precise »¹. Le parallèle avec l'artiste roumain est renforcé par la description qu'Anaïs Nin fait de son atelier qu'elle visite à Paris en 1935 : « His studio was white, his statues white and silver. I liked his *Bird Without Wings*. One long lyrical flight, piercing space »². Telle une œuvre de Brancusi, l'image poétique qui s'appuie sur d'autres arts transcende la représentation réaliste et apporte une part de rêve à l'écriture.

Chantres du dialogue entre les arts, Marcel Proust et D.H. Lawrence font de l'œuvre le point de rencontre de la littérature et de toutes formes d'expression artistique. Proust parle de son roman comme d'une œuvre architecturale ou d'un vêtement. La peinture et la musique imprègnent l'écriture rendue ainsi plus insidieuse pour le lecteur car elle fait appel à tous ses sens. Le plaisir d'esthète ressenti par le narrateur proustien est un plaisir partagé. L'écriture devient visuelle, auditive, charnelle. Anaïs Nin s'inspire de cette caractéristique sensuelle de la littérature moderne pour donner à son écriture la forme idéale qu'elle cherche depuis *La Maison de l'inceste* : celle d'une écriture de l'intime qui serait à la fois profondément

1 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 200.

« (...) c'est une forêt de plâtre blanc, des œufs de plâtre blanc. De gros œufs blancs sur des disques d'argent, un poème en l'honneur de la naissance, chaque œuf recélant une promesse, une naissance encore imprécise, quelque chose à moitié formé, d'homme, de femme ou d'animal. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 73).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 47.

« Son atelier était blanc, ses statues blanches ou argent. J'ai aimé son *Oiseau sans Ailes*. Un long envol lyrique, perçant l'espace. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p; 80).

introspective mais non coupée du monde sensible.

Elstir, la figure du peintre, est, aux côtés de l'écrivain Bergotte et du compositeur Vinteuil, un personnage phare de *La Recherche*. Il contribue à éveiller la sensibilité artistique du jeune héros. Sans jamais rompre le flot des correspondances, Proust établit un lien entre la peinture et son écriture qui, d'après Luc Fraisse, acquiert des qualités picturales :

« L'adjectif joue (...) un rôle équivalent à la touche impressionniste. L'accumulation vise à produire une somme de sensations qui traduisent, par une sorte de *fondus disparates*, la richesse de l'impression originale, décomposée en autant de facettes que d'épithètes, mais harmonisée par le halo que chaque épithète projette sur ses voisines. »¹

Dans une analyse détaillée de l'utilisation des couleurs dans la symbolique des romans d'Anaïs Nin, Sharon Spencer démontre le rôle prédominant de la peinture dans *Les Cités intérieures* :

« When the five novels are regarded as a single composition, *Cities of the Interior* may be compared to an abstract expressionist composition whose organization is dominated by huge areas of strong primary colors: yellow for Lillian (...); red for Sabina (...); blue for (...) Djuna. »²

Anaïs Nin fait plus facilement référence à la peinture cubiste tel *Le Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp qu'elle cite à plusieurs reprises. L'esthétique de la répétition et la multiplication s'apparentent à la peinture moderne où différents points de vue sont couchés sur la toile. Le caractère violent et dévastateur de Lillian est, par exemple, suggéré par la superposition de groupes nominaux :

« Then she would hurriedly set about to atone for the havoc, for the miscarried phrase, the fatal honesty, the reckless act, the disrupting scene, the explosive and catastrophic attack. Everywhere, after the storms of her appearance, there was emotional devastation. Contacts were broken, faiths withered, fatal revelations made. »³

1 Luc FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Sedes, 1995, p. 133.

2 Sharon SPENCER, *Collage of dreams*, op. cit., p. 36.

« Alors que les cinq romans peuvent être vus comme des tableaux, l'ensemble des *Cités intérieures* pourrait être comparé à un tableau expressionniste abstrait qui s'organise autour de larges surfaces de couleurs primaires : jaune pour Lillian (...); rouge pour Sabina (...); bleu pour (...) Djuna. » (nous traduisons).

3 Anaïs NIN, *Ladders to Fire in Cities of the Interior*, op. cit., pp. 4-5.

« Elle s'excusait du malentendu, de sa franchise maladroite, de son geste malheureux, elle demandait pardon pour ses scènes de rupture, son agressivité et son impétuosité. Partout, sa présence provoquait des orages et des dévastations d'ordre sentimental. Des révélations malheureuses avaient été faites, les contacts étaient interrompus, la confiance détruite. »¹

Son portrait est fragmenté par des éclats de phrases, des morceaux de passé qui composent une vue d'ensemble.

Dans son étude, Anaïs Nin rappelle que Lawrence « is a painter »². Tout comme ses romans, ses tableaux, censurés, taxés d'érotisme, sont un hommage au corps dans sa simplicité et sa vigueur. L'intérêt qu'il porte à la peinture transparaît dans ses œuvres écrites. La luminosité, les couleurs et les contrastes font de ses descriptions de véritables compositions picturales :

« The day came blue and full of sunshine, with little wafts of winds. The sisters both wore dresses of white crêpe, and hats of soft grass. But Gudrun had a sash of brilliant black and pink and yellow colour wound broadly round her waist, and she had pink silk stocking, and black and pink and yellow decoration on the brim of her hat, weighing it down a little. »³

« Le jour se leva, bleu et lumineux, avec un léger souffle de vent. Les deux sœurs portaient des robes de crêpe blanche, et des chapeaux d'herbes tressées. Mais Gudrun avait une ceinture de couleurs vives, noir et rose et jaune, enroulée autour de sa taille, ses bas étaient en soie rose, et le bord de son chapeau croulait légèrement sous le poids d'ornements noirs, roses et jaunes. »

Placée dans un décor lumineux, Gudrun se dessine par notes de couleurs éclatantes et contrastées. Le soin particulier que Lawrence accorde aux vêtements participe à la "picturalisation" du roman. Les tenues sont les reflets des caractères et apportent une touche finale au portrait. La personnalité fougueuse de Gudrun s'illustre ainsi par l'association violente de couleurs vives; celle de sa sœur par une sobriété délicate. Proust donne, lui aussi, de l'importance aux toilettes de ses personnages et des femmes en particulier. L'intérêt

1 *Id.*, *Les Miroirs dans le jardin in Les Cités intérieures*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., pp. 28-29.

2 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 62.

« Lawrence est peintre (...) » (*D.H. Lawrence, une étude*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 100).

3 David Herbert LAWRENCE, *Women in Love*, op. cit., p. 127.
(nous traduisons)

qu'Albertine porte aux vêtements somptueux de Mme de Guermantes (au début de *La Prisonnière*) en dit tout autant sur elle que son comportement changeant et l'évolution progressive aux côtés du narrateur :

« Ce genre aristocratique, Albertine, par impossibilité de l'atteindre, ne s'en serait peut-être pas souciée, mais s'étant rappelé qu'Elstir lui avait parlé de la duchesse comme de la femme de Paris qui s'habillait le mieux, le dédain républicain à l'égard d'une duchesse fit place chez mon amie à un vif intérêt pour une élégante. »¹

En cela, Albertine est le fruit de l'éducation du narrateur dont le plaisir d'esthète finit par se refléter sur sa "prisonnière". L'habillement est considéré comme un art qui participe pleinement à la composition du roman. Anaïs Nin fait aussi du vêtement un composant indispensable de la description. Élément pictural, il est également symbolique :

« Tumult in orange, red and yellow and green quarreling with each other. The rose devoured the orange, the green and blue overwhelmed the purple. The sport jacket was irritated to be company with the silk dress, the tailored coat at war with the embroidery, the everyday shoes at variance with the turquoise bracelet. »²

« Un mélange d'orange, de rouge et de jaune et de vert se battant entre eux. Le rose dévorait l'orange, le vert et le bleu débordaient sur le violet. La veste de sport s'irritait de la présence de la robe de soie, le manteau haute couture entraînait en guerre avec la broderie, les chaussures ordinaires contrastaient avec le bracelet turquoise. »

Lillian est ainsi décrite dans les premières pages de *Ladders to Fire*. L'explosion de couleurs rappelle la description de Gudrun, l'héroïne de Lawrence. Les deux femmes ont plusieurs points communs : la violence des tons et des styles vestimentaires illustre leur insoumission et leur fierté féminine – cette même fierté qui empêche toute relation entre Gudrun et le viril Gerald. Les deux femmes représentent la liberté féminine (pas toujours perçue positivement) exacerbée par une anarchie vestimentaire. Anaïs Nin explore ici une caractéristique que l'on retrouvera tout au long de sa carrière. Dans son *Journal*, par exemple, la diariste témoigne

1 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, III, p. 33.

2 Anaïs NIN, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 5 (nous traduisons).

d'un attachement particulier à sa garde-robe qu'elle façonne à son image :

« Costume was, for me, very symbolical. It meant many things. It had, first of all, a poetic significance: colors for certain occasions, evocations of other styles, countries (Spanish flavor, Moroccan touches, etc., etc.). It was a sign of individuality (I never wore what everybody wore; I designed my own costumes). »¹

« Le costume était pour moi très chargé de symboles. Il signifiait bien des choses. Il avait tout d'abord une signification poétique : telles couleurs à telle occasion, évocation de styles, de pays différents (goût espagnol, rappel du Maroc, etc.). C'était une marque d'individualité (jamais je ne portais ce que tout le monde portait ; je dessinais moi-même mes costumes). »²

Sans surprise, donc, le vêtement acquiert une dimension symbolique au sein du roman car il est une expression extérieure de l'intimité.

On le sait aujourd'hui, les romans d'Anaïs Nin puisent leur inspiration dans son journal intime. Ses personnages et ses anecdotes ont tous une réalité de fait. Choisir de faire de sa vie la matière de ses romans, c'est créer un lien entre le réel et l'invention (car la fiction suppose une transformation). À la lumière de Proust et Lawrence, le travail de l'écrivain se révèle. Ils l'entraînent vers un monde esthétisé. L'omniprésence de la peinture, de la couleur, de la forme et du vêtement théâtralise les personnages. Les héroïnes d'Anaïs Nin deviennent des tableaux en mouvement comme une femme qui descend l'escalier, laissant derrière elle les traces de son passage. En faisant appel aux autres arts, elle ne crée pas seulement une littérature sensuelle. Elle rend sensible au lecteur le monde intérieur de ses personnages.

Après la peinture, c'est la musique qui s'invite dans l'écriture et tâche de rendre la littérature vivante, en mouvement, au plus proche de la vie et des sens. À propos de D.H. Lawrence, Anaïs Nin écrit :

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 111.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 166.

« Very often, in fact, it is the under-current of rhythm which makes the careless writing. The words almost cease to have a meaning; they have a cadence, a flow, and Lawrence gives in to cadence. That is why there are so many "ands" and *enchaînements*, repetitions like choruses, words that are meant to suggest more than their own determinate, formal significance. »¹

« Très souvent, en fait, c'est le courant souterrain du rythme qui rend l'écriture décousue. Les mots cessent presque d'avoir un sens ; ils ont une cadence, un flux, auxquels Lawrence obéit. C'est pourquoi il y a tant de "et" et d'*enchaînements*, de répétitions comme des refrains, de mots destinés à suggérer plus que leur propre signification formelle et déterminée. »²

Les extraits étudiés auparavant, sur la danse primitive, montraient clairement l'influence de Lawrence sur le style d'Anaïs Nin qui prenait le même aspect fluide, mouvant et, surtout, rythmé. Dans la citation ci-dessus, les termes « cadence » et « choruses » (« refrains ») mettent en avant la musicalité de la langue. Elle suggère une incidence de la vitalité sur le rythme de l'écriture. Pour recréer le mouvement des corps, les phrases se font harmoniques, organisées comme de véritables morceaux musicaux. Proust insiste, dans son essai *Contre Sainte-Beuve*, sur le lien entre musique et écriture :

« Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessein quantitatif, dire s'il y a des pauses, des suites de notes rapides. (...) »³

La sonate de Vinteuil, d'abord entendue par Swann, puis retrouvée par le narrateur, disparaissant et réapparaissant inopinément dans la vie du narrateur, ponctue de sa présence l'éveil artistique. Sur les pas de Schopenhauer, Proust donne à la musique le pouvoir de révéler l'essence des choses : « la musique nous donne ce qui précède toute forme, le noyau intime, le cœur des choses »⁴. Immédiatement appréhendée par l'homme, la musique est l'art de l'impression retrouvée. C'est la communication directe avec les sens (et l'essence) qui intéresse également Anaïs Nin. La musique devient le véhicule privilégié de l'intimité. Elle est

1 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 61.

2 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 97.

3 Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 312.

4 Arthur SCHOPENHAUER cité par Luc FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust*, op. cit., p. 150.

d'abord utilisée comme image pour illustrer la présence des corps et le retour au sensitif. Elle sert ensuite de modèle à l'écriture qui en épouse les rythmes et la mélodie, et devient un support esthétique.

Telle la sonate de Vinteuil dans *La Recherche*, la musique apparaît régulièrement dans l'œuvre d'Anaïs Nin. Elle est d'abord utilisée comme métaphore. Art proche des sens et sans médiation, elle acquiert une force de persuasion que la littérature n'a pas et réaffirme l'importance du corps au sein de la création. Dans la nouvelle « Winter of artifice » (1939), l'image de l'orchestre est ainsi employée pour symboliser le rapport entre un père et sa fille. Très largement autobiographique, le récit évoque les retrouvailles d'une jeune femme avec celui qui l'avait abandonnée vingt ans auparavant. Entre fascination et déception, l'héroïne va jusqu'au bout de sa passion pour ensuite mieux s'en détacher. Si l'inceste n'est jamais clairement décrit, il est suggéré par une scène mise en relief dans le texte par l'usage de l'italique. Sur plusieurs pages, l'auteur dépeint leur relation comme un concert dont ils sont les instruments. D'abord musique sacrée, la scène se charge bientôt d'une teneur sexuelle à peine voilée. La communion avec le père, souvent comparé à Dieu, se fait de plus en plus charnelle et suggestive. La musique est présente, dans cet extrait, à la fois par le rythme et par la symbolique, pour suggérer l'acte sexuel. Comme elle le notait chez Lawrence, Anaïs Nin fait de nombreuses répétitions et donne un rythme lancinant à son texte qui semble, dès lors, épouser les va-et-vient des corps en mouvement : « (...) the harp singing god, god, and the angels, the purity in his brow, the clarity in his eyes, god, god, god (...) »¹. Les phrases longues et entrecoupées de virgules donnent l'impression d'une cadence haletante et saccadée, comme une respiration. Enfin, il y a de nombreuses métaphores et comparaisons où les instruments symbolisent les corps et les organes sexuels : « the heavy poundings on the drum like the heavy pounding of sex »², « the bow of the violins passing between the legs, the curves of womens backs yielding, the baton of the orchestra leader, the second voice of locked instruments, the strings snapping, the dissonances, the hardness, the flute weeping »³.

1 Anaïs NIN, « Winter of artifice » in *Winter of artifice*, op. cit., p. 85.

« (...) les harpes chantaient dieu, dieu, les anges, la pureté de son front, lumière de ses yeux, dieu, dieu, dieu (...) » (*Un hiver d'artifice*, traduit par Elisabeth JANVIER, op. cit., p. 115).

2 *Ibid.*, p. 85.

« la grosse caisse cognait en eux pareille aux battements sourds du sexe » (*Ibid.*, p. 115).

3 *Ibid.*, p. 86.

« (...) l'archet jouant entre les jambes, la courbe langoureuse des reins, la baguette du chef d'orchestre, la voix

Déjà présente par petites touches dans les récits d'Anaïs Nin, la musique ici se déploie dans toute son importance. Cet extrait est sûrement le plus long et le plus substantiel de toute son œuvre. Elle y explore, jusqu'à l'extrême (qui frôle même la caricature), le lien entre le corps et la musique. Dans leur monographie, Franklin et Schneider relevaient déjà la récurrence des métaphores instrumentales comme celle de la corde brisée dans la nouvelle « Under a Glass Bell » : « To show her final isolation from humanity, Nin ends the story with the snapping of the string of Jeanne's untouched guitar, a symbol that Nin used frequently to represent an individual's isolation »¹. L'instrument cassé est le reflet d'une disharmonie avec le monde et donc d'une blessure plus profonde, secrète et personnelle. Cette image, nous la retrouvons dans « Un hiver d'artifice ». Elle laisse entrevoir des imperfections dans la symphonie jouée par le père et sa fille. L'harmonie suggérée par l'extase quasi-mystique n'est qu'une utopie. Et les dissonances qui s'immiscent dans le discours annoncent la fin de leur relation.

Une autre nouvelle mérite une attention particulière car elle met en lumière l'influence prédominante du jazz. Il s'agit de « Ragtime » issue du recueil *Under a Glass Bell*. Plus intéressante que « Winter of artifice » et plus originale, elle est sûrement une des plus réussies de l'artiste. Sa musicalité s'accorde parfaitement à une poésie fantasque et surréaliste. Le récit commence par la description de Paris, endormi, dont le chiffonnier chaparde furtivement les objets délaissés. Lorsque le maraudeur retourne auprès des siens, à l'écart de la ville, il vide son sac grossi de trésors insoupçonnés. Au milieu de la pauvreté et du délabrement de leur campement, les chiffonniers redonnent une nouvelle vie à des morceaux d'objets, à des bouts de vêtements. Une montre sans cadran devient simple métronome du temps : « The ragpicker puts [the clock] to his ear and agrees it ticks like a clock since its is blank they will never know the time. Tick, tick, tick, the beat of time and no hour showing »². Soudain, la fin de la

seconde des instruments clos, le claquement des cordes, les dissonances, les chocs, et la flûte qui pleure » (*Ibid.*, p. 116).

1 Benjamin V. FRANKLIN, Duane SCHNEIDER, *Anaïs Nin, An Introduction*, op. cit., p. 50.

« Pour illustrer son ultime retrait de toute humanité, Nin termine son histoire sur l'image de la corde brisée de la guitare abandonnée de Jeanne, un symbole dont Nin use fréquemment pour représenter l'isolement de l'être. » (nous traduisons).

2 Anaïs NIN, « Ragtime » in *Under a Glass Bell*, op. cit., p. 62.

« Le chiffonnier [...] porte [la montre] à son oreille et convient que cela tictaque comme une montre, mais comme le cadran est vide elle ne leur dira jamais l'heure. Tic-tac, tic-tac, le temps bat la mesure mais l'heure se dérobe » (*La Cloche de verre*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 76).

nouvelle introduit un « je » énigmatique. Une narratrice apparaît comme une Alice abîmée dans un pays merveilleux, à la recherche de son passé. Avec un rire « out of the corner of his mouth, half a laugh, a fragment of a laugh (...) »¹, les chiffonniers la regardent et chantonnent une drôle de berceuse, endorment la jeune femme et l'enferment dans un sac.

Ici, la musique est présente à plus d'un titre. Elle donne, dans un premier temps, la force rythmique du texte. Né dans les années 1890-1910, le ragtime désigne un style de jazz joué principalement au piano. Littéralement ragged-time, « temps en lambeaux », il est aussi morcelé que les objets ramassés par les biffins de Paris. Une partition de ragtime se distingue par la rythmique rigoureuse imposée par la main gauche et par la mélodie de la main droite dont les notes s'intercalent entre les battements de mesure. Cette structure donne une cadence syncopée que l'on retrouve dans le chant des chiffonniers à la fin de la nouvelle. Hachés, répétitifs, les vers se répondent et s'enchaînent dans un rythme lancinant :

« Nothing is lost but it changes
into the new string old string
in the new bag old bag
in the new pan old tin
in the new shoe old leather
in the new silk old hair
in the new hat old straw
in the new man the child
and the new not new
the new not new
the new not new »²

« Rien ne se perd, tout se transforme
la vieille corde devient corde neuve
le vieux sac, sac neuf
la vieille ferraille, poêle neuve,
le vieux cuir, soulier neuf
les vieux cheveux, soie neuve
la vieille paille, chapeau neuf
l'enfant, homme neuf
et le neuf n'est jamais neuf
jamais neuf
jamais neuf »³

1 *Ibid.*, p. 63.

« rire en coin, un demi-rire, un lambeau de rire » (*Ibid.*, p. 78).

2 *Ibid.*, pp. 63-64.

3 *Id.*, « Ragtime » in *La Cloche de verre*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 78.

En réalité, toute la nouvelle est ponctuée de passages sonores, de descriptions scandées par les répétitions et les onomatopées (comme le « tic-tac » de l'exemple précédent) :

« No pavement. Earth. Plain earth trodden dead. Shacks of smoke-stained wood from demolished buildings. Between the shacks gypsy carts. Between the shacks and the carts a path so narrow that one must walk in Indian file. Around the shacks palisades. Inside the shacks rags. Rags for beds. Rags for chairs. Rags for tables. On the rags men, women, brats. »¹

« Plus de pavés. La terre. La terre nue, foulée à mort. Des baraques enfumées, construites en planches provenant de démolitions. Entre les baraques, des roulottes. Entre les baraques et les roulottes, une ruelle si étroite qu'il faut marcher en file indienne. Autour des baraques, des palissades. Dans les baraques, des chiffons. Chiffons en guise de lits. Chiffons en guise de sièges. Chiffons en guise de tables. Sur les chiffons, des hommes, des femmes, de la marmaille. »²

À la fois très structuré dans une composition musicale formatée et libre dans ses possibilités d'improvisation, le ragtime représente assez fidèlement l'écriture d'Anaïs Nin à mi-chemin entre formalisme et surréalisme, entre rêve et réalité. Comme pour tous ses récits de fiction, « Ragtime » est, en effet, issue d'une anecdote confiée au journal. L'épisode réel constitue la base solide sur laquelle les improvisations de l'écrivain viennent se greffer.

Dans un deuxième temps, la musique, et le ragtime en particulier, prolonge le thème de la fragmentation. Déjà évoquée par les morceaux d'objets que ramassent les chiffonniers, elle est à la base de toute la signification de la nouvelle. Dans *Le Roman de l'avenir*, elle explique sa démarche :

« The objects in the rag picker's bag are those we carry through life because of their meaning, or those we discarded in order to move into the future. They not only evoked our entire life, but we ourselves are like the ragpicker gathering faces, impressions, images, to sort them, to preserve them; we gather fragments and rarely possess a whole vision of our life. »³

« Les objets que contient le sac du chiffonnier sont ceux que nous transportons toute notre vie en raison de leur valeur affective ou ceux dont

1 *Id.*, « Ragtime » in *Under a Glass Bell*, op. cit., p. 61.

2 *Id.*, « Ragtime » in *La Cloche de verre*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., pp. 75-76.

3 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 111.

nous nous sommes débarrassés pour affronter l'avenir. Non seulement ils évoquaient notre vie toute entière, mais nous sommes nous-mêmes comme le chiffonnier faisant provision de visages, d'impressions, d'images pour ensuite les trier et les conserver. Nous n'assemblons que des fragments et nous ne possédons que rarement cette vision complète de notre vie. »¹

La musique n'est pas seulement écriture du corps. Elle épouse les formes du texte et imprègne l'écriture pour en renforcer le symbolisme. Elle devient écriture de l'âme humaine, reflet de ses structures brisées par le passage du temps, de ses répétitions et de ses chaos. Pour Anaïs Nin, le jazz devient omniprésent car il est l'expression même du vivant. L'origine noire américaine de cette musique renvoie à un exotisme rêvé. Il est indissociable de la danse qu'Anaïs Nin découvre dans le quartier de Harlem où elle aime aller lors de ses séjours à New York. Le jazz crée un lien direct avec le corps. Ses rythmes cadencés invitent au mouvement : « Jazz does not work unless its swings. The beat must be constantly tugged and pushed across the familiar line of the four-four balance until the real rhythmic message is *felt more than heard* »², écrit-elle. Il en est de même avec l'écriture dont les jeux de rythmes, comme dans « Ragtime », permettent le déploiement d'un art proche des sens.

Dans *À la recherche du temps perdu*, l'apprentissage artistique du narrateur se fait autour de trois créateurs : Elstir, Vinteuil et Bergotte, représentant respectivement la peinture, la musique et la littérature. Proust montre ainsi le nécessaire dialogue entre les arts qui, selon Luc Fraisse : « vise à faire varier les approches de la réalité, à étayer l'effort de l'artiste qui en effet doit s'appuyer sur des ressources nombreuses pour extraire la parcelle de vérité qu'il porte en lui »³. Pour Anaïs Nin, il s'agit d' « extraire la parcelle de vérité » de ses personnages. La musique, qui reste sa référence de prédilection, lui permet de lier les deux thèmes qui occupent sa recherche artistique : peindre l'homme dans son intimité physique et psychique. L'écriture des sens est avant tout musicale. Elle rétablit le contact du corps et de l'esprit.

1 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 175.

2 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 171.

« Le jazz échoue s'il n'est pas animé d'un balancement. Le rythme familier de la mesure à quatre temps doit être constamment malmené jusqu'à ce que le message rythmique réel soit *sent* plutôt qu'*entendu* » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 26) (nous soulignons).

3 Luc FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust*, op. cit., p. 151.

Le lecteur qui se plonge, aujourd'hui, dans l'œuvre d'Anaïs Nin ne pourra s'empêcher de remarquer les similitudes entre les romans et le journal intime. Ce qu'elle a appelé ses œuvres de fiction sont toutes des réécritures d'anecdotes, d'histoires plus ou moins personnelles confinées dans ses carnets dont, à l'évidence, la nature brute ne la satisfait pas. Le journal est pure introspection et donc proche de l'image péjorative véhiculée par la "maison de l'inceste". C'est par le prisme de l'« invention »¹ qu'elle considère son œuvre possible. En se consacrant d'abord à l'écriture romanesque, Anaïs Nin trahit son désir d'esthétisation de la réalité. Mais une question se pose alors, et subsiste tout au long de sa carrière : comment préserver la vivacité de l'instant, comme traduire la vie en récit de fiction ? Lawrence et Proust lui apportent peut-être les réponses. Le roman moderne autorise la fusion des opposés : du corps et de l'esprit.

La littérature et l'humain fusionnent. L'écriture devient sensuelle, charnelle, mouvante et explore l'être par le biais de son identité physique. Par l'intérêt porté à la sexualité, à la danse et à l'expression sauvage du corps, Anaïs Nin s'inspire de Lawrence pour rétablir le juste équilibre de la chair et de l'esprit. L'instinct, dans sa nature la plus profonde et la plus personnelle, est mis à nu au sein de l'œuvre littéraire. Lawrence démystifie l'écriture du corps mais sacralise le retour à la nature. Des années plus tard, Anaïs Nin entend encore les appels du « dark god »² mais n'y répond pas franchement. Comme toute utopie, le retour au primitif reste inaccessible. Anaïs Nin n'en fait qu'un rite de passage, nécessaire et pourtant transitoire.

Avec Proust, le roman se focalise sur la personnalité créatrice et fait émerger des liens insoupçonnés entre la littérature et la volupté de la création. À la lecture de *La Recherche*, l'écriture des sens devient d'abord l'écriture des plaisirs d'esthète. Les moments d'extase dans lesquels le temps est éternité sont transposés, dans l'univers ninien, en instant de fusion du rêve et de la réalité. Par la référence à la peinture et la musique, Proust initie ensuite la jeune artiste aux lois des correspondances. Le dialogue entre les arts investit l'écriture qui réveille les sens et révèle l'essence. Moins axée sur une recherche de « vérité », au sens noble et philosophique du terme, Anaïs Nin se contente de tourner ses regards vers l'intimité de ses personnages. Sa "recherche" n'est pas celle du narrateur proustien. Comme elle aime à le rappeler, son champ d'étude est l'univers restreint du personnel et de l'intime.

1 Wendy M. DUBOW, *Conversations with Anaïs Nin*, op. cit., p. 61.

2 Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 18.

« divinités de l'ombre » (*D.H. Lawrence, une étude*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 23).

Malgré leur apparente divergence, Lawrence et Proust trouvent une place égale dans l'esprit d'Anaïs Nin. Sa définition de l'inconscient, donnée dans *Le Roman de l'avenir*, trahit la présence de ses deux mentors dans sa conception de l'art :

« For the writer the conscious mind may be the great inhibitor, the great censor. (...) For creativity it is necessary to work with the unconscious which accumulates pure experience, reactions, impressions, intuitions, images, memories – an unconscious freed from the negative effect of societal evaluations. »¹

« Pour l'écrivain, l'intellect peut être le grand inhibiteur, le grand censeur. (...) Il est nécessaire, dans tout acte créateur, de travailler avec l'inconscient qui accumule l'expérience pure, les réactions, les impressions, les intuitions, les images, les souvenirs, un inconscient affranchi de l'effet négatif des valeurs sociales. »²

Usant d'un vocabulaire à la fois lawrencien (« expérience pure », « réaction » et « intuition ») et proustien (« impressions », « images », « souvenirs »), Anaïs Nin s'accommode de ces deux influences qu'elle juxtapose en une seule et même notion, celle de l'inconscient. Comme Lawrence, elle est « hostile to the juggler »³ qu'est l'intellect. Mais elle est aussi consciente des excès de Lawrence vis à vis de l'expérience – excès qui rendent son discours parfois complexe et déstabilisant :

« But there remains unexplained the intensity of Lawrence's description of these experiences. They are important, profound, but must the style be so tense, the expressions so extreme ? Do people really swing from one extreme emotion to another in so short a span ? »⁴

« Mais cela ne rend pas compte de l'intensité avec laquelle Lawrence décrit ces expériences – importantes certes, profondes, mais le style doit-il être si

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 21.

2 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. p. 41.

3 *Id.*, *D.H. Lawrence, an Unprofessional Study*, op. cit., p. 18.

« hostile au jongleur » (nous traduisons).

4 *Id.*, *D.H. Lawrence, an Unprofessional Study*, op. cit., p. 25.

tendu, les expressions si outrées ? Passe-t-on réellement d'une émotion extrême à une autre en un si court laps de temps ? »¹

Par l'intermédiaire de Lawrence, elle explore une écriture du corps dont elle modère le radicalisme par une approche proustienne. L'écriture sensitive se fait révélatrice d'un "édifice" psychologique des personnages.

1 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit. p. 35.

CHAPITRE 2 :

FRAGMENTATION ET UNITÉ DANS LA CHRONOLOGIE ET LA NARRATION :

ENTRE MARCEL PROUST ET DJUNA BARNES

Chez Lawrence, la sensation d'une profonde déception vis à vis du genre humain est visible dans ses œuvres. Ses héros sont souvent rejetés par la société, exclus de la pensée commune, ce sont des marginaux, des rebelles. Ils ont été trahis par une société qu'ils rejettent maintenant avec toute la force de leur volonté. Dans *Aaron's Rod*, l'errance du personnage central est le résultat de sa désillusion du mariage. Dans *The Rainbow*, Ursula est malmenée dans le monde masculin du travail où elle cherche à s'imposer. L'échec irrémédiable de sa tentative est évoqué dès le titre même du chapitre : « Men's world » (« Le monde des hommes »). Il n'y a donc pas de place pour une femme. Dans *Kangaroo*, Somers s'est senti délaissé par sa propre nation durant la guerre. Ces trois personnages (représentatifs de beaucoup d'autres) sont meurtris par les institutions sociales, par les inégalités sexuelles ou par le sentiment commun à toute une nation.

Ces individus hors normes se battent pour retrouver une intégrité. Au retour de la guerre de 14-18, les anciens combattants reviennent au pays, blessés à jamais. Il en est de même pour l'écrivain qui voit dans la guerre la marque d'une rupture définitive avec la société, les idéaux politiques et sociaux. Déjà bien entamée par l'industrialisation avilissante et le capitalisme grandissant, la confiance de Lawrence en la société est anéantie par l'absurdité du conflit. Désormais son seul espoir se concentre sur l'individu. En marge de la pensée et des conventions communes il peut être capable de retrouver son intégrité.

La plupart des œuvres modernistes ont été incomprises par leurs contemporains. Lorsque M. de Norpois critique l'œuvre de Bergotte, l'auteur fictif de *La Recherche* auquel le narrateur voue une admiration sans borne, c'est toute la littérature moderne qu'il remet en cause :

« Bergotte est ce que j'appelle un joueur de flûte; il faut reconnaître du reste qu'il en joue agréablement quoique avec bien du maniérisme, de l'afféterie. Mais enfin ce n'est que cela, et cela n'est pas grand'chose. Jamais on ne trouve dans ses ouvrages sans muscles ce qu'on pourrait nommer la charpente. Pas d'action – ou si peu – mais surtout pas de portées. »¹

Cette littérature où fleurissent les sentiments et les réflexions, est justement celle vers laquelle tendent à la fois Proust et Lawrence. Les lecteurs contemporains, encore habitués à la structure rassurante des œuvres classiques où l'action mène le héros d'étape en étape, se trouvent désarçonnés par l'écriture quasi-contemplative des deux auteurs. Entre les descriptions impressionnistes de Lawrence et les longues phrases de Proust, la littérature doit redéfinir ses codes. Désormais l'action n'a plus tant d'importance et le ressenti du personnage lui vole la vedette. Lawrence écrit, dans un essai :

« Connais-toi toi-même ! Ce qui, *en réalité*, revient à dire : apprends à connaître ton *moi inconnu*. À quoi bon connaître ce que l'on connaît déjà ? Ce qui importe, c'est de découvrir des terres encore vierges. Et comme désormais tout l'inconnu gît au plus profond des affects de notre âme, allons-y ! La route s'ouvre à nous ! Écrivez donc un ou deux romans qui vous feront traiter d'érotomane, de dépravé, d'imbécile ou d'ennuyeux, qu'importe ? Cela ne nous empêche pas de prendre la route. Si l'on saisit la finalité de l'antique commandement du *Connais-toi toi-même*, on comprend alors le pourquoi de tout art. »²

Ce retour à l'individu s'explique par les profondes mutations que subit le siècle nouveau. Sur la nature de l'art "moderniste" Bradbury et MacFarlane expliquent :

« It is the art consequent on Heisenberg's 'Uncertainty principle', of the destruction of civilization and the reason in the First World War, of the world changed and reinterpreted by Marx, Freud and Darwin, of capitalism

1 Marcel PROUST, *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, I, , p. 473.

2 David Herbert LAWRENCE, *De la Rébellion à la rédaction*, Rocher, 2004, p. 228.

and constant industrial acceleration, of existential exposure to meaninglessness or absurdity. It is the literature of technology. It is the art consequent on the dis-establishing of communal reality and conventional notions of the wholeness of individual character, on the linguistic chaos that ensues when public notions of language have been discredited and when all realities have become subjective fictions. »¹

« C'est l'art né du 'Principe d'incertitude' d'Heisenberg, de la destruction de la civilisation et des raisons de la Première Guerre mondiale, du monde changé et réinterprété par Marx, Freud et Darwin, du capitalisme et de l'accroissement constant de l'industrie, de la confrontation existentielle à l'insensé ou l'absurde. C'est la littérature de la technologie. C'est l'art né de la dé-structure de la réalité commune et des notions conventionnelles de totalité d'une personnalité individuelle, du chaos linguistique qui apparaît quand les notions collectives du langage ont été discréditées et quand les réalités sont devenues des fictions subjectives. »

La perte des repères est complète et l'individu lui-même est soumis au chaos de l'extérieur. Son monde intérieur explose sous la pression du monde environnant et abandonne la "notion de totalité". L'individu est désormais morcelé par un système de représentation dans lequel il ne se reconnaît pas. Reflet de l'être, l'écriture se fragmente elle aussi. Elle se détache de sa fonction de communication et devient pure sonorité à l'image de la langue dada. Jeu de sons sans sens, le poème brise ses barrières conventionnelles et le mot retrouve sa nature musicale. Le roman sort, lui aussi, de sa prison de conventions et laisse éclater la voix fragmentée de l'être. C'est d'abord la chronologie qui s'émancipe d'une linéarité classique et privilégie le ressenti individuel. Puis, la voix narrative se fragmente en entités séparées et s'éloigne de la narration omnisciente conventionnelle. Fragmentation voulue, choisie, maîtrisée ou imposée et subie, dans l'œuvre d'Anaïs Nin, elle est exploitée mais aussi combattue. Le désir d'unité sous-tend chaque fiction. Comme le rêve intra-utérin, l'unité retrouvée est une utopie bien présente.

¹ Malcom BRADUBURY, James MACFARLANE, *Modernism, 1890-1930*, op. cit., p. 27 (nous traduisons).

A. ÉCRITURE FRAGMENTÉE ET RECHERCHE

D'UNITÉ

La fragmentation est un thème cher à Anaïs Nin. Il apparaît sous diverses formes dans toute son œuvre. Nous avons vu dans *La Maison de l'inceste*, l'image de la narratrice divisée en plusieurs femmes. Dans le même ordre d'idée, pour promouvoir son roman fleuve *Les Cités intérieures*, l'auteur se fait photographe incarnant ses héroïnes principales :

« The photographer heard me describe the four women of my next book and wanted to experiment with a photograph in which I would dress differently for each character, and then as myself, Anaïs, the novelist, in the center. »¹

« Le photographe qui m'avait entendue décrire les quatre femmes de mon prochain livre voulait faire une photographie où je m'habillerais différemment pour chacun de ces personnages puis comme moi-même, Anaïs Nin, l'auteur, au centre. »²

Les divers clichés illustrent les multiples rôles d'une seule et même personnalité. Ils suggèrent également la proximité de l'écrivain et de ses créations. Avec la publication de son journal et les éléments autobiographiques qu'il apporte, nous pouvons aujourd'hui constater que Lillian, Djuna et Sabina, les trois femmes du roman fleuve, sont largement inspirées de son propre vécu. L'écriture romanesque, dans ce cadre, apparaît comme une fragmentation fictive de l'écrivain. Ses héroïnes sont également soumises à la multiplicité. À deux reprises, Anaïs Nin fait appel au tableau de Marcel Duchamp, le *Nu descendant l'escalier* (1913), comme métaphore du morcellement de soi. Le peintre décompose le mouvement de son modèle. Djuna, l'héroïne d'Anaïs Nin, ressent les couches de son être se séparer et se superposer :

« Not one but many Djunas descended the staircase of the barge, one layer formed by the parents, the childhood, another molded by her profession and her friends, still another born of history, geology, climate, race, economics (...) »³

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1971, IV, p. 39.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1972, p. 56.

3 *Id.*, *The Four-Chambered Heart*, op. cit., p. 343.

Or, si l'œuvre d'art se recentre sur l'individu, elle doit épouser les aspects multiples de l'âme humaine. Avec Rimbaud, Anaïs Nin découvrait une langue saccadée, morcelée par la souffrance. Le narrateur donnait une voix à son expérience intime. Avec le roman moderne, la jeune écrivain explore une nouvelle forme d'interaction entre l'art et l'être. Il s'agit de donner à l'œuvre une structure qui reflète la multiplicité intérieure.

La fragmentation, au sein du roman, naît de deux expériences majeures : le jeu sur la chronologie et sur la voix narrative. Suivant l'exemple de Marcel Proust et Djuna Barnes, Anaïs Nin tente de définir une « chronology of emotion »¹ qui suit les perceptions du personnage central. Cependant, comme souvent, le flou théorique qui règne sur cette expression met en lumière les limites de l'expérimentation. Au lieu de jouer sur la fragmentation chronologie, l'écrivain cherche à unifier son texte. L'utilisation, par exemple, d'un temps cyclique révèle sa volonté de lutter contre la dispersion chronologique. La voix narrative d'abord scindée par une focalisation multiple s'organise autour d'un schéma psychanalytique tentant de donner forme aux errances des protagonistes. Certains personnages masculins se font destinataires du récit comme des analystes homodiégétiques prenant part, avec plus ou moins de succès, aux événements. Ils illustrent le désir de cohérence de l'auteur. Par leurs échecs, ils laissent place à une voix féminine libre et indépendante.

« Djuna descendant l'escalier de la péniche : plusieurs femmes descendaient ensemble. Djuna femme multiple, faite de couches successives, les unes façonnées par ses parents et son enfance, les autres par son travail et ses amis, d'autres encore modelées par l'histoire, la géologie, le climat, la race et l'économie du pays (...). » (*Les Chambres du cœur*, traduit par Anne METZGER et Elisabeth JANVIER, op. cit., p. 389).

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 48.

« chronologie de l'émotion » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 81).

1. Fragments chronologiques

Peu réceptive aux *Cités intérieures*, la critique contemporaine n'a cessé de pointer du doigt sa « technique of abstraction and generality », l' « obscurity of meaning » et ses « characters [who] lack concreteness and convincing individuality »¹. L'écrivain s'en défend, et rappelle ses origines littéraires. Comme les surréalistes, elle dit vouloir refuser toute forme de « réalisme ». André Breton, dans le premier manifeste, ne mâchait pas ses mots :

« (...) l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas et Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. (...) Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. »²

Anaïs Nin refuse d'appesantir son texte par des références concrètes au temps, au lieu ou même à la situation des personnages. Les informations sont parsemées au fil des cinq tomes, distillées dans le fleuve du roman. Franklin et Schneider essaient parfois de reconstituer l'histoire d'un personnage en reliant les différents récits. Ils tracent ainsi une filiation entre les héroïnes de « La Voix » et *Les Cités intérieures*. Jamais Anaïs Nin n'a laissé entendre qu'une telle lecture était possible. Si elle est probable, elle reste pure supposition de la part des critiques. Il semble plutôt qu'il ait été dans l'intention de l'auteur de garder une certaine imprécision autour de ses personnages. Le roman doit garder une part de mystère poétique :

« If a stage is too cluttered, a description too heavy, too opaque, then certain elusive elements will be obscured. The process of distillation, of reduction to the barest essential is voluntary on my part because in dealing with the chaotic contents of the unconscious it is necessary to filter, to eliminate the upholstery. »³

« Une scène trop chargée, une description trop lourde, opaque, masqueront certains éléments difficiles à cerner. Le processus de distillation, de réduction au strict minimum, est volontaire de ma part, car lorsque l'on traite

1 Philip K. JASON, *Anaïs Nin and Her Critics*, op. cit., p. 56.

« technique d'abstraction et de généralité », « obscure signification », « ses personnages [qui] manquent de réalité et d'une individualité convaincante » (nous traduisons).

2 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 14 .

3 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 25.

le contenu chaotique de l'inconscient, il est indispensable de filtrer, d'éliminer le superflu. »¹

Ainsi, dans ses romans majeurs, les marqueurs temporels sont extrêmement vagues et prêtent parfois à confusion. Certaines étapes de la progression apparaissent sans aucune transition. Dans *A Spy in the House of Love*, après un épisode avec Mambo à New York, Sabina est véritablement "transposée" sur un autre plan : « She stood waiting for the light to change at the crossroad of the beach town »². Il n'y a aucun repère temporel par rapport au paragraphe précédent. Nous prenons seulement connaissance d'un changement géographique (« the beach town »)... qui reste lui aussi très approximatif. Anaïs Nin brouille les pistes en faisant se chevaucher les récits. Les personnages passent d'un livre à l'autre sans explication : Djuna, que nous avons laissée dans une péniche sur la Seine, surgit soudainement à la fin de *A Spy in the House of Love*, au beau milieu de New York. Que lui est-il arrivé entre temps ? Comment est-elle arrivée aux États-Unis ? Depuis quand ? Le récit ne nous donne aucune information. La publication des *Cités*, elle-même fragmentée sur plusieurs années et prise en charge par plusieurs éditeurs, a sûrement contribué au flou chronologique.

Mais une autre interprétation est possible. Anaïs Nin fait preuve ici d'un choix esthétique. La chronologie devient un élément constitutif de l'écriture intime car elle cherche à lui faire épouser la (dé)structure de l'inconscient. L'écrivain n'a pas perdu de vue l'exploration qui guidait *La Maison de l'inceste*. Menée dans le cadre plus rigide de l'écriture de fiction, la quête de l'intime impose son rythme à l'œuvre. Anaïs Nin dénonce la trop grande importance donnée à la "chronologie des dates" et lui préfère une « chronologie de l'émotion » :

« When I was being analyzed by Dr. Otto Rank in Paris in 1933, I began to perceive a new order which lies in the choice of events, an order made by memory, by a chronology of emotion, not of dates. No one who is familiar with the mechanism of the unconscious which dictated our conscious acts denies that the rational was a superstructure of the intellect to control and repress the nonrational (primitive instinctive nature in us) (...). »³

1 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 46.

2 *Id.*, *A Spy in the House of Love*, op. cit., p. 411.

« Sabina attendait sur le trottoir le changement de feux au carrefour qui menait à la plage. » (*Une espionne dans la maison de l'amour*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 473).

3 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 48.

« Alors que je me faisais psychanalyser par le docteur Otto Rank à Paris, en 1933, je commençai à déceler un ordre nouveau qui réside dans le choix des événements, un ordre fabriqué par la mémoire, par une chronologie de l'émotion, et non des dates. Quiconque possède une certaine connaissance du mécanisme de l'inconscient qui dicte nos actes conscients, reconnaîtra volontiers que le rationnel est une superstructure édifiée par l'intellect pour contrôler et réprimer l'irrationnel (la nature primitive instinctive en nous) (...). »¹

Cette remarque contribue à mettre en opposition les romans et le journal intime dont la datation est, par définition, rigoureuse. L'invention romanesque se traduit par l'affirmation d'un jeu et d'une manipulation de la chronologie pour la rendre intime. Les personnages n'évoluent pas sur la ligne tracée d'un temps marqué mais sur la courbe de leur évolution personnelle. C'est ici que l'anachronie, abondamment utilisée par les modernistes, prend tout son sens.

Lorsqu'il s'agit de regarder les influences romanesques d'Anaïs Nin, d'autres références que les surréalistes s'imposent. Dans un ouvrage qui regroupe ses différentes conférences, l'écrivain évoque sa dette à Marcel Proust :

« Proust was very important; he was the first one to show me how to break down chronology (which I never like) and to follow the dictates and intuitions of memory, of feeling memory, so that you only wrote about experience when you *felt* it, not necessarily when it happened. »²

« Proust fut très important pour moi; il fut le premier à me montrer comment rompre la chronologie (que je n'ai jamais aimée) et suivre les impératifs et les intuitions de la mémoire, de la mémoire sensuelle, si bien qu'il n'écrivait les choses que lorsqu'il les ressentait, sans tenir compte de leur situation dans le temps. »³

Avant de voir ce qui a réellement influencé Anaïs Nin ici, il faut revenir sur une définition théorique et tenter de préciser ce qu'elle entend par l'expression « break down the

1 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 81.

2 *Id.*, *A Woman speaks*, Swallow Press, Ohio University Press, 1980, p. 207.

3 *Id.*, *Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Stock, 1980, p. 312.

chronology ». Ce qu'elle nomme « chronologie » est défini par Gérard Genette, dans *Figure III*, comme l'« ordre ». Il s'agit de « confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire (...) »¹. L'analyste montre bien qu'il n'y a pas, véritablement, dans *La Recherche*, de rupture chronologique mais plutôt un jeu sur l'ordre. L'histoire est linéaire mais la narration suit un cours capricieux et s'amuse avec les digressions. Il appelle « anachronies narratives » toutes ces « différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »².

C'est bien des mois après la mort de sa grand-mère, par exemple, que le narrateur en éprouve la perte et fait son deuil. Au mépris d'une structure classique, *À la recherche du temps perdu* suit la chronologie interne de son héros :

« (...) je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu[e ma grand-mère] ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que je venais, en la sentant, pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. »³

On retrouve là une véritable « chronologie de l'émotion » telle que la conçoit Anaïs Nin. Toute la structure du roman est tributaire du personnage-narrateur et de son ressenti. Les variations anachroniques dépendent de la toute-puissance qu'il exerce sur le texte. Une idée en appelle une autre, une anecdote en appelle une autre, une sensation en appelle une autre. La progression de la narration suit le cours capricieux des correspondances. Sur la trame linéaire de l'histoire se greffent les digressions imposées par la voix narrative. La complexité du jeu narratif proustien favorise d'ailleurs ces mouvements constants. Il existe plusieurs niveaux de narration au sein de *La Recherche*. Il y a d'abord le jeune héros qui raconte son histoire mais il y a aussi cet homme vieillissant qui, à la fin du roman, prend la plume. La distanciation des deux voix, qui se superposent imperceptiblement tout au long du récit, justifie les anachronies fréquentes. Le narrateur plus âgé peut se permettre de dire « (...) et peut-être cette impression eut-elle plus tard pour moi de grandes et fâcheuses conséquences (...) »⁴ et de briser ainsi la

1 Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., pp. 78-79.

2 *Ibid.*, p. 79.

3 Marcel PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, II, pp. 757-758.

4 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, op. cit., I, p. 942.

linéarité en anticipant sur les événements futurs. De la fragmentation narrative naît la fragmentation chronologique.

Dans les romans d'Anaïs Nin, la narration est moins complexe car, le plus souvent, elle fait appel à une entité omnisciente (nous y reviendrons plus en détail). Cependant, la chronologie est, elle aussi, "émotionnelle" car elle suit les évolutions intimes des héroïnes. En jouant sur l'imprécision, la romancière tente de donner une dimension intemporelle à l'histoire et ainsi focaliser l'attention du lecteur sur le parcours personnel de l'héroïne. La linéarité chronologique n'a que peu d'importance. Ce qui compte, avant tout, c'est la progression, la quête d'identité que chacun mène.

À la lumière de Djuna Barnes le travail sur la chronologie se révèle riche pour Anaïs Nin. Car l'écrivain américain met en relief l'utilisation métaphorique de la structure romanesque. Dans *Nightwood*, l'ordre du récit est précis. Mais les nombreuses digressions donnent une fausse impression de chaos qui répond au désordre intérieur des personnages.

Le récit se divise en trois grandes sections. La première se focalise sur le personnage de Felix, de ses origines à sa naissance et sa rencontre avec le Dr Matthiew O'Connor à Berlin. Puis ils se retrouvent à Paris où le docteur est appelé pour soigner Robin. Félix tombe amoureux de la jeune femme. Ils entament une relation, mais à la naissance de leur fils, Robin disparaît et commence ses longues errances. Contrairement à Anaïs Nin, la datation de l'histoire est très précise chez Djuna Barnes. Cette première partie s'étend de 1880 à 1910-1920. Le récit est jalonné de marqueurs comme « Tôt dans l'année 1880 », « ...trente ans plus tard »¹,... La deuxième section du récit débute en « automne 1923 »² avec le personnage de Nora, croisée rapidement auparavant, lors de la soirée à Berlin du début du livre. Nora rencontre Robin. Elles vivent ensemble un moment mais finissent par se séparer. De grandes analepses sont également consacrées à Jenny Petherbridge, l'amante de Robin, cause de leur rupture. Cette partie se termine par la conversation plutôt énigmatique de Nora et du Dr O'Connor. Enfin, dans une troisième section, le récit évoque tour à tour les quatre principaux personnages : Félix qui retourne dans son pays natal avec son fils, Matthiew ensuite, et enfin Nora qui rencontre Robin, égarée dans la chapelle de sa propriété américaine.

1 Djuna BARNES, *Le Bois de la nuit*, Seuil, 1957, pp. 15 et 21.

2 *Ibid.*, p. 68.

Malgré les digressions, le récit premier est fortement ligoté dans une progression linéaire. Le roman suit les évolutions de chaque personne en lien avec Robin. Certes la focalisation est mouvante puisque le récit se place du point de vue d'un personnage puis de l'autre, mais la cohérence est maintenue par les errances de Robin. Seul Matthiew O'Connor n'a pas, à proprement parler, de relation avec elle. Il est pourtant omniprésent dans le récit, comme une parodie du chœur d'une tragédie antique. "Parodie" car il ne donne aucun éclaircissement sur l'intrigue mais brouille les pistes par un discours rendu chaotique par la multiplication des anecdotes hétérodiégétiques. C'est aussi par la structure chronologique que Barnes donne corps ou, au contraire, place au second rang ses personnages. Elle lui permet de créer un effet de relief. Par exemple, Jenny Petherbridge, malgré sa relation avec Robin, n'est jamais le personnage principal du récit. Son aventure avec la jeune femme est expliquée par divers protagonistes (Matthiew, Félix,...) lors d'analepses. Elle n'est pas incluse dans le récit premier. Djuna Barnes semble vouloir la réduire à une entité sans importance. Jenny est éternellement une "squatteuse" (titre du chapitre qui lui est consacré) au sein de la relation amoureuse comme du récit.

À l'image des discours du Dr O'Connor, le roman de Barnes fait des tours et détours comme pour éviter d'aborder l'essentiel. Le cœur de *Nightwood* est dans ce qui n'est pas dit. L'héroïne est une éternelle absente. Robin attire tous les regards et toutes les attentions mais elle n'est jamais décrite. Ses perpétuelles errances la rendent aussi insaisissable pour le lecteur qu'elle l'est pour ses partenaires. Le roman raconte son histoire... narrée par les autres. Le récit semble constamment s'échapper, se dérober à la compréhension. Et la chronologie "rompue" par les anachronismes récurrents contribue à le rendre insaisissable. Le récit, dans ses élucubrations digressives, est une métaphore de la fuite et de l'absurdité des relations humaines. Seule Nora, au milieu du chaos de l'humanité décadente de *Nightwood*, tente de trouver un peu d'ordre et ne cesse de vouloir comprendre. L'organisation du roman participe à la "métaphorisation" des secrets de l'âme humaine. Sur les pas de Djuna Barnes, Anaïs Nin se sert de la chronologie et des jeux possibles sur la composition de l'œuvre pour illustrer les profondeurs de ses personnages. La structure devient symbole.

Caractérisés par leurs anachronies, les textes de Proust et Barnes brouillent l'évolution linéaire de l'histoire. Anaïs Nin fait, quant à elle, un usage plus rare et plus classique des

discordances d'ordre. Les ruptures chronologiques sont employées pour évoquer l'enfance de Djuna¹ et de Lillian². De même, le volume consacré à Sabina s'avère assez classique dans sa construction. *A Spy in the House of Love* débute par l'appel téléphonique d'une anonyme au Lie Detector (« Détecteur de Mensonge »). Lorsqu'il raccroche, ce dernier, poussé par la curiosité va dans le café d'où l'appel a été passé. Là, il observe discrètement celle qui va devenir le personnage central du roman, Sabina. La narration se focalise sur elle dès sa sortie du bar. Nous la retrouvons à son réveil, dans une chambre d'hôtel. Elle décide, après une brève sortie en ville, de rentrer auprès de son mari, Alan. Après leurs retrouvailles, elle repense aux journées qu'elle vient de vivre : « In the darkness she relieved entirely the eight days spent in Provincetown »³. Voici la première analepse du récit. Elle est bientôt suivie d'une deuxième beaucoup plus ancienne car il s'agit d'un récit itératif (de fait, très proustien) de ses bains de lune pendant sa jeunesse (« At sixteen Sabina took moon-baths (...) »⁴). Le récit reprend son cours originel lorsqu'elle observe Alan « closing the windows (...) »⁵ et qu'elle éprouve le désir de repartir vers ses aventures amoureuses. Provincetown et les bains de lune sont donc les seuls et uniques sauts dans le temps du récit. Le reste suit une logique linéaire parfaite.

Les anachronies qui permettaient à Proust et Barnes d'épouser plus librement les mouvements de l'âme humaine sont assez peu exploitées dans les romans d'Anaïs Nin. Pour elle, finalement, la chronologie n'est donnée que par les personnages eux-mêmes. Par leurs actes, ils révèlent leur temporalité personnelle qui n'a aucun rapport avec une temporalité universelle. L'œuvre suit un temps interne, propre aux individus dont elle regarde l'évolution, coupé de tout repère extérieur. Dans ce sens, il s'agit véritablement d'une "chronologie de

1 Anaïs NIN, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 24 et suite.

2 *Id.*, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 526.

« In the darkness of the tunnel [Lillian] lost the image of Lietta in her blue bathing suit and found herself at the same age, herself and other children she had played with, in Mexico, at the time her father was building bridges and roads. »

« L'autocar bondissait dans l'obscurité du tunnel (...) L'image de Lietta en costume de bain bleu disparut et Lillian se retrouva elle-même à cet âge, entourée de ses camarades de jeu au Mexique à l'époque où son père construisait des ponts et des routes. » (*La Séduction du Minotaure*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 603).

3 *Id.*, *A Spy in the House of Love*, op. cit., p. 377.

« Dans l'obscurité, Sabina revécut entièrement les huit jours passés à Provincetown. » (*Une espionne dans la maison de l'amour*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 429).

4 *Ibid.*, p. 388.

« C'est à seize ans que Sabina prit ses premiers bains de lune (...) » (*Ibid.*, p. 443).

5 *Ibid.*, p. 391.

« Sabina regardait Alan fermer les volets (...) » (*Ibid.*, p. 447).

l'émotion". Un passage particulier de *Spy in the House of Love* illustre cette idée. Anaïs Nin use d'une "fausse anachronie", une "anachronie de l'émotion" pourrions-nous dire.

Sabina est dans un bar, entourée de plusieurs hommes. Elle raconte exactement les mêmes anecdotes que dans la scène d'ouverture du roman. L'impression de répétition est corroborée par la similitude des commentaires de Jay, observateur de cette scène, et ceux du Lie Detector dans les premières pages. De prime abord, il s'agit d'un retour cyclique de la chronologie. Nous aurions atteint le point de départ du récit. Jay et le Lie Detector auraient assisté à la même scène. Mais cette analyse s'avère, *a posteriori*, fautive et impossible. Car, auparavant, lors de ses diverses aventures, Sabina avait remarqué une présence qui semble bien être celle du Lie Detector en pleine enquête (« The lie detector followed her »¹, nous avait-on prévenu). La scène du bar est donc rejouée quasiment à l'identique par le personnage principal. Par cette répétition, Anaïs Nin suggère la névrose de Sabina. Tout comme dans ses jeux amoureux, elle est prisonnière de la répétition *ad vitam aeternam* de ses différents rôles. Les mêmes jugements portés par deux hommes différents accentuent cette impression de jeu inventé pour séduire.

Ce qui apparaît comme une répétition chronologique suit en réalité une linéarité classique. Par un système de "fausse anachronie", Anaïs Nin illustre les propres répétitions – les « stuttering of the soul »² – de l'héroïne. L'auteur crée volontairement une confusion dans l'ordre du récit pour amener le lecteur à voir la structure du roman comme un symbole de la névrose de Sabina.

Pour les lecteurs et les critiques de la première heure, les romans d'Anaïs Nin souffraient d'un certain laxisme dans leur composition. L'absence de repères temporels coupait le récit de toute réalité et le rendait difficile à appréhender. Il est certain que le manque de rigueur chronologique contribue à l'obscurantisme ambiant et donne parfois l'impression d'un écrit intemporel. Mais il s'agit justement de la volonté de l'auteur. Anaïs Nin

1 *Ibid.*, p. 362.

« Le détecteur de mensonge la suivit. » (*Ibid.*, p. 411).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 295.

« un bégaiement de l'âme » (nous traduisons).

se sert de la liberté apportée par les modernistes pour donner à ses romans la valeur universelle d'une intimité dévoilée. De Proust et Barnes, elle retient avant tout l'utilisation de l'anachronie qui permet à l'histoire de jouer avec l'ordre. Même si ses propres expérimentations ne sont pas toujours aussi réussies, elles ont le mérite de définir une ligne esthétique. Par la fragmentation chronologique, l'auteur met en scène la fragmentation psychique de ses personnages.

2. Répétition et temps cyclique, tentatives d'unité

Mise en scène de l'humain, le roman est aussi la mise en scène des névroses. Ce qu'Anaïs Nin qualifiait de « stuttering of the soul »¹ trouve aussi son expression au sein de la fiction. La répétition de certains segments temporels donnent ainsi l'impression d'une évolution entravée. Dans la dernière section de *Children of the Albatross*, intitulée « The Café », une série de paragraphes retracent les actions simultanées de plusieurs protagonistes. Véritable "bégaiement" du temps, la phrase romanesque trouve sa conclusion lorsque chacun d'eux arrive au café. L'endroit, est à la fois espace de rencontre et lieu de fusion de tous les segments narratifs. La première partie du récit revient sur la relation entre Lillian et Jay et se termine lorsque ce dernier, plongé dans ses pensées, se dirige presque inconsciemment vers un bar : « Then he saw the café table where Lillian sat talking with Sabina, and knowing his dream of becoming a great painter securely stored in the eyes of Djuna (damn women !) he decided to sin against it by sinking into the more shallow fantasies born of absinthe »¹. Puis apparaît justement Djuna : « Then she saw Jay sitting at the café table with Lillian, Donald, Michael, Sabina and Rango, and she joined them »², Faustin : « (...) he dressed himself and

1 *Id.*, *Children of the Albatross in Cities of the Interior*, op. cit., p. 216.

« Il vit Lillian et Sabina attablées au café, et, sachant que ses rêves de peinture reposaient en sécurité dans les yeux de Djuna (Ah, les femmes !), il n'hésita pas un instant à se laisser sombrer dans les eaux troubles et fantasmagiques d'un verre d'absinthe. » (*Les Enfants de l'Albatros in Les Cités intérieures*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 251).

2 *Ibid.*, p. 221.

« Puis elle aperçut Jay assis avec Lillian, Donald, Michael, Sabina et Rango à une table de café, et alla les rejoindre. » (*Ibid.*, p. 256).

théories de Rank sur le traumatisme de la naissance se mêlaient à l'idée rimbaldienne d'innocence perdue. Mais cet extrait n'est qu'une tentative isolée que l'œuvre, prise dans son ensemble, ne réussit pas à atteindre. Anaïs Nin aurait voulu faire des *Cités intérieures* un ensemble unifié, un « continuous novel »¹ et la réapparition constante des ses trois personnages féminins principaux aurait pu y contribuer. Mais il faut bien admettre, aujourd'hui que nous pouvons lire les cinq volumes dans un seul tome, que le lien entre les trois femmes est anecdotique. Il ne permet pas de donner un cœur à l'histoire. Chaque héroïne poursuit sa quête personnelle de son côté. Chacune a son (ses) propre(s) roman(s) (Lillian est au centre de *Ladders to Fire* et *Seduction* ; Djuna de *The Four-Chambered Heart* et *Children* et Sabina de *A Spy*). Leur interdépendance dans *Ladders* s'estompe au fil des pages et finit par disparaître complètement. Si elles se rencontrent, c'est presque par hasard. Contrairement à une œuvre extrêmement construite et cellulaire comme *La Recherche*, le roman fleuve d'Anaïs Nin échoue à trouver son unité.

Paradoxalement, c'est peut-être dans son dernier roman, dont la structure est la plus démantelée, qu'Anaïs Nin réussit le mieux à imaginer la tension entre la fragmentation et l'unité. Publié en 1964, *Collages* apparaît comme l'ultime œuvre de fiction qui synthétise ses aspirations esthétiques. Prenant le contre-pied du roman fleuve, elle donne ici un récit bref, haché en menues anecdotes. Les personnages se multiplient, apparaissent et disparaissent, se meuvent autour d'une figure centrale, Renate. Le livre commence à Vienne où l'héroïne grandit en regardant les nombreuses statues qui peuplent la ville : « Vienna was the city of statues. They were as numerous as the people who walked the streets »². Le silence des statues lui apprend à déchiffrer les tragédies muettes des hommes. À la différence des *Cités intérieures*, les aventures de Renate sont autant des recherches intimes qu'un prétexte pour comprendre les autres. Même si elle disparaît complètement de certains chapitres, Renate est l'aimant vers qui le texte revient toujours. Elle est le point d'union du texte fragmenté. En s'inspirant de la technique plastique du collage, et notamment des tableaux de Jean Varda, l'écrivain ne cherche pas la continuité mais joue au contraire sur la disparité. Seules les

1 L'expression est fréquemment utilisée, par exemple, par Benjamin Franklin et Duane Schneider pour désigner les *Cités intérieures*.

Benjamin V. FRANKLIN, Duane SCHNEIDER, *Anaïs Nin, An Introduction*, op. cit.

« un roman continu » (nous traduisons).

2 Anaïs NIN, *Collages*, op. cit., p. 7.

« Vienne était la ville aux statues. Elles étaient aussi nombreuses que les gens qui marchaient dans les rues. » (nous traduisons). À *La Recherche* du temps perdu

dernières lignes donnent une vue d'ensemble et une cohérence au tout. En effet, Nin fait appel, pour unifier son récit, à une chronologie cyclique. L'écrivain, peint sous les traits de Judith Sands, se décide à montrer enfin le manuscrit qui dormait dans ses cartons. Renate y lit... le début du roman et la description des statues de Vienne. L'unité est comprise dans l'éternité d'un récit clos sur lui-même. La fin est une absence de fin. Elle fait peut-être référence à l'écriture diaristique qui est, elle aussi, complètement fragmentée et sans conclusion. Dans *Collages*, nous assistons à une sorte de lever de rideau sur la personnalité narratrice. Cette pirouette finale n'est pas sans rappeler celle de *À la recherche du temps perdu*, quand le narrateur vieillissant décide d'écrire le livre de sa vocation littéraire et que le lecteur comprend qu'il tient certainement entre ces mains le livre même. L'unité naît d'une affirmation et d'une concrétisation de la personnalité créatrice.

En choisissant de se tourner vers le genre romanesque, Anaïs Nin abandonne l'abstraction surréaliste qui faisait le fondement de *La Maison de l'inceste*. Le roman impose ses codes et l'auteur doit se plier aux exigences de vraisemblance qui font du livre une illusion à laquelle le lecteur peut croire. Elle doit donc donner à son écriture une chronologie, inscrire l'histoire dans le temps. Jusque-là, l'anarchie du rêve permettait d'échapper à toute structure. Avec la fiction, Anaïs Nin découvre la rigoureuse construction d'un récit. Néanmoins, en s'inspirant d'auteurs modernistes comme Lawrence, Proust ou Barnes, elle échappe aux carcans trop rigides et appréhende un art à dimension humaine. Les sentiments et les émotions deviennent les architectes de l'œuvre.

Ainsi, Anaïs Nin veut donner à ses romans une dynamique qui reflète l'évolution psychique des héroïnes au lieu d'être basée sur des événements extérieurs. C'est pourquoi l'accent est mis sur la fragmentation suggérée par la récurrence des anachronies, ou parfois des "fausses anachronies". Comme avec Proust et Barnes, le récit s'émancipe d'une linéarité classique car il tente de suivre une « chronology of emotion »¹. Pour Anaïs Nin, l'organisation donne une symbolique supplémentaire à l'œuvre et devient un instrument métaphorique à part entière. L'intimité de ses personnages est suggérée par la structure même du récit. Mais Anaïs

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 48.

« chronologie de l'émotion » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 81).

Nin aurait voulu résorber cette fragmentation et faire de son œuvre un tout comme en témoigne la stratégie chronologique révélée dans le chapitre « The Café ». La disparité des segments narratifs trouve sa conclusion dans un espace-temps unificateur symbolisé par le café lui-même. Cependant, la disparité des romans ne trouve pas de cohésion aussi forte. *Les Cités intérieures*, malgré les efforts de l'auteur, restent morcelées et il faudra attendre *Collages* pour que s'élabore véritablement une fusion des fragments grâce au temps cyclique annoncé à la fin.

Malgré leurs différences, les romans ne sont pas si éloignés des préoccupations de *La Maison de l'inceste*. Anaïs Nin explore l'âme humaine avec le même intérêt pour les rouages du psychisme et pour ses manifestations pathologiques. Les pièges de l'inconscient sont au cœur de l'histoire et structurent de l'œuvre. L'écrivain semble s'approprier les codes romanesques et les utiliser comme symboles au même titre que les images poétiques servaient à révéler, dans le premier roman, l'intimité psychique de la narratrice. Après la chronologie, il s'agit de se pencher sur les jeux de narration. Anaïs Nin utilise également cet élément romanesque pour donner du relief à l'exploration personnelle menée par ses personnages.

B. LE REFUS DE LA VOIX MASCULINE ET PSYCHANALYTIQUE : « WRITING AS A WOMAN »¹

Outre le manque de réalisme des romans, les critiques d'Anaïs Nin relèvent fréquemment la faiblesse de sa narration. Reprenant leurs termes, Philip K. Jason évoque : « the constantly intrusive, editorializing narrator »². S'il est vrai que la voix narrative des *Cités intérieures* tend à être impersonnelle et distanciée par son omniscience, elle n'en reste pas moins un élément essentiel de la recherche artistique de l'auteur. Comme avec la chronologie, Anaïs Nin teste les différentes possibilités que lui offre le jeu narratif pour alimenter son propos. L'écriture de l'intime dépend du regard du narrateur et de la place qu'il se voit attribuer.

Du fait de l'absence de distance entre l'auteur et le "héros", l'écriture du journal, considérée comme un exercice d'écrivain, ne prépare pas à la difficile question de la narration. Face à ce nouvel instrument littéraire, Anaïs Nin se tourne, une fois de plus, vers ses "mentors". Empruntant certaines stratégies à D.H. Lawrence, s'inspirant parfois de Proust ou du narrateur barnésien, elle crée un système narratif en constante évolution. Son caractère insaisissable au sein de l'œuvre a sûrement contribué à déstabiliser les lecteurs et les critiques. Jusqu'aux *Cités intérieures*, Anaïs Nin teste les possibles stratégies narratives, joue avec les distances et les focalisations. Il se dégage, de ces mutations, une constante : celle d'effacer la présence narrative pour laisser au lecteur l'impression de pénétrer dans les couches les plus intimes de la vie des personnages.

Dans son roman fleuve, Anaïs Nin fait appel à une narration classique : le récit est raconté à la troisième personne, par une voix extérieure à l'histoire. Cependant, cette voix en introduit d'autres et sert de prétexte à un jeu de focalisation multiple qui n'est pas sans rappeler l'univers lawrencien. Nous verrons ensuite que les stratégies narratives employées

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 184.

« Écrire en tant que femme. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 286).

2 Philip K. JASON, *Anaïs Nin and Her Critics*, op. cit., p. 56.

« le narrateur constamment intrusif et directif » (nous traduisons).

par Nin recréent le processus analytique et suivent les héroïnes sur les chemins de la recherche personnelle.

1. Narration neutre et focalisation multiple

L'évolution des œuvres de fiction montre qu'Anaïs Nin expérimente la « voix » narrative. Nous reprenons ici la terminologie de Gérard Genette pour qui la « voix » détermine le rapport entre celui qui vit l'action et celui qui la rapporte¹. Pour Anaïs Nin, la question de la position du narrateur est omniprésente et problématique. De la première à la troisième personne, elle utilise, dans ses récits, toutes les possibilités et démontre, par la même occasion, l'instabilité de sa narration. Tantôt autodiégétique (*La Maison de l'inceste*), homodiégétique (comme la plupart des nouvelles de *La Cloche de verre*) ou hétérodiégétique (*Un hiver d'artifice* ou *Les Cités intérieures*), elle passe d'un extrême à l'autre sans réelle cohérence. À travers la narration, c'est la place de l'écrivain lui-même qui est interrogée car il ne fait aucun doute que ses écrits se basent sur sa propre expérience.

Comme dans *Jean Santeuil*, œuvre de jeunesse de Marcel Proust dans laquelle un narrateur raconte l'histoire du héros, Anaïs Nin tente de se désolidariser de la nouvelle « Un hiver d'artifice » (fortement autobiographique et d'abord rédigée à la première personne) par l'intermédiaire d'une narration hétérodiégétique. La neutralité de la voix rappelle celle, « distant and detached »², de Djuna Barnes. « She is waiting for him. She was waiting for him for twenty years. He is coming today »³, peut-on lire dès les premières lignes du récit d'Anaïs Nin. Il y a une contradiction entre la narration objective et la volonté intimiste que l'on ne retrouve pas chez Barnes. L'auteur américain ne cherche pas à entrer dans l'inconscient de ses personnages comme le fait Anaïs Nin. C'est par le jeu avec le « mode » narratif qu'elle réussit

1 Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., pp. 225-226.

2 Jane MARCUS, « *Nightwood* as Woman's Circus Epic » in *Silence and Power*, Southern Illinois University Press, 1991, p. 231.

« distante et détachée » (nous traduisons).

3 Anaïs NIN, « *Winter of artifice* » in *Winter of artifice*, op. cit., p. 55.

« Elle l'attend. Depuis vingt ans elle n'a fait que l'attendre. Il arrive aujourd'hui. » (*Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 73).

à apaiser les paradoxes. D'après Genette, le « mode » se rapporte à la « régulation de l'information narrative »¹ c'est-à-dire ce que le narrateur veut ou peut dévoiler de l'histoire en fonction de son point de vue (ce que Genette nomme la « perspective » ou « focalisation »²) et de la distance entretenue avec les événements. En jouant sur l'éloignement ou la proximité et sur la diversité des points de vue, l'entité narrative de Nin met en relief la constante progression des personnages. Sa présence, que certains critiques ont qualifié d' « intrusive », est parfois, au contraire, complètement effacée. Et c'est dans ce va-et-vient insaisissable que la narration illustre la fluidité et l'instabilité des consciences humaines. À l'image du « Chess Player » (le « Joueur d'Échec »), personnage énigmatique de *Ladders to Fire*, nous verrons que la présence du narrateur n'est pas aussi irrévocable que l'ont cru les premiers critiques. Comme lui, il finit par disparaître de la scène et son omniscience neutre est compensée par un jeu de focalisation multiple où se dévoilent l'intimité des personnages.

Pour *Les Cités intérieures*, Anaïs Nin utilise une narration à la troisième personne. Classique du genre romanesque, il s'agit d'une voix extérieure et savante qui regarde les personnages évoluer sur la scène du roman. À l'image du « Chess Player » de *Ladders to Fire*, le narrateur semble avoir une position ambiguë qui est à la fois sur et hors le plateau "de jeu", à la fois intervenant et exclu. Il fait évoluer les couples sur l'échiquier de son roman tel le « Chess Player », cette entité omniprésente et pourtant mystérieuse qui règle les rencontres pendant la soirée organisée par Lillian et Jay :

« For him the floors of the rooms were large squares in which the problem was to move the people about by the right word. To control the temptation to point such a person to another he kept his hands in his pockets and used merely his eye. If he were talking to someone his eyes would design a path in the air which his listener could not help but follow. His glance having caught the person he had selected made the invisible alliance in space and soon the three would find themselves on the one square until he chose to move away and leave them together. »³

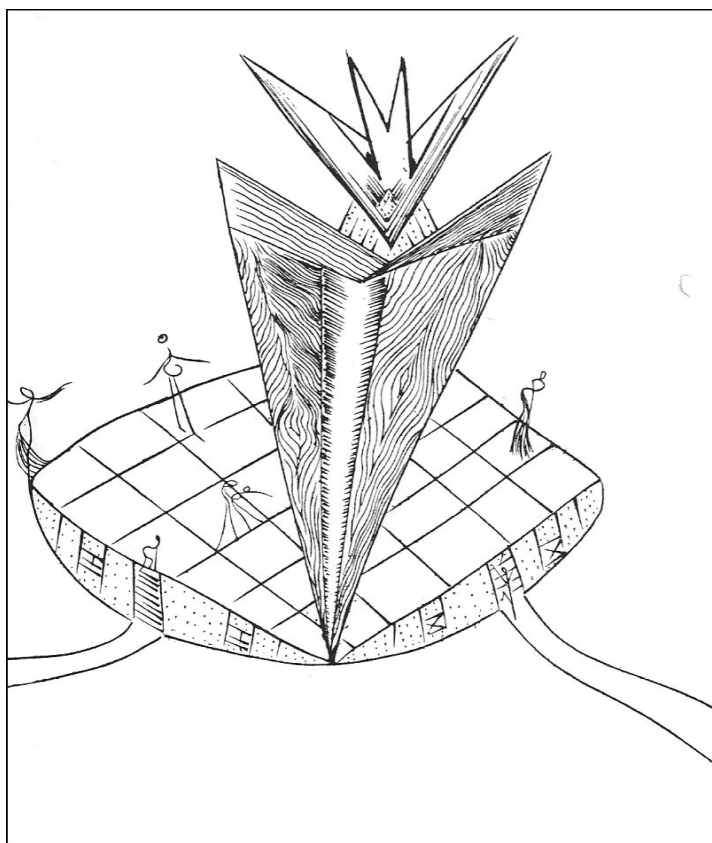
1 Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 184.

2 *Ibid.*, pp. 206-207.

3 Anaïs NIN, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 112.

« Pour lui, les parquets des différentes pièces étaient de vastes cases noires et blanches dans lesquelles le problème consistait, par un mot bien placé, à faire bouger les gens. Pour résister à la tentation de signaler directement telle personne à telle autre, il mettait les mains dans ses poches et ne faisait usage que de ses yeux. S'il avait une conversation avec quelqu'un, son regard désignait un chemin de façon si impérative que son interlocuteur ne pouvait s'empêcher de le suivre. Son regard choisissait une personne, faisait une sorte de pacte invisible avec l'espace, et tous les trois se trouvaient bientôt réunis sur la même case jusqu'à ce qu'il décidât de s'en aller pour laisser ensemble les deux autres. »¹

Comme le montre la gravure de Ian Hugo² (illustrant ce passage dans l'édition de Swallow Press de 1975), le Chess Player est une présence importante et disproportionnée (par rapport aux petits personnages autour de lui). Il règne sur l'espace de la salle et de la gravure de manière démesurée. Pourtant, il est situé sur le bord de l'échiquier, en équilibre entre l'intérieur et l'extérieur. Présent et absent à la fois.



Ian Hugo, *Cities of the interior*, op. cit., p. 113

1 *Id.*, *Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 141.

2 Ian Hugo est le nom d'artiste de Hugh Guiler, le mari d'Anaïs Nin.

De même, le narrateur des *Cités intérieures* s'efface du texte à partir du moment où deux personnes entrent en relation. Son regard omniscient s'estompe et laisse place à une focalisation interne. Dans un paragraphe sur Lillian et Jay, il pose le décor de manière tout à fait classique : « It was a merciless winter day. The wind persecuted them around the corner of the street. (...) They took a taxi »¹. Et bientôt, la description du couple entre dans l'intimité des perceptions de Lillian :

« The windows of the taxi frosted, so they seemed completely shut off from the rest of the world. It was small and dark and warm. Jay buried his face in her fur. He made himself small. He had a way of becoming so passive and soft that he seemed to lose his height and weight. (...) She was the fur, the pocket, the warmth that sheltered him. She felt immense, and strong, and illimitable, the boundless mother opening her arms and her wings (...). »²

« Les vitres du taxi étaient toutes givrées, ils se sentaient ainsi complètement coupés du monde extérieur. Il faisait une nuit close et chaude. Jay enfouit son visage dans la fourrure de Lillian. Il se faisait tout petit. Il avait une façon de devenir passif et si doux qu'il semblait perdre taille et poids. (...) Et Lillian était la fourrure, les poches, la chaleur, tout ce qui protège. Elle se sentait immense et forte d'une manière illimitée, elle était celle qui tend les bras comme des ailes pour couvrir (...). »³

Cet exemple illustre le passage fréquent, dans *Les Cités intérieures*, d'une focalisation zéro à une focalisation interne. La voix narrative disparaît ainsi par moment pour réapparaître furtivement. Anaïs Nin ne donne au narrateur qu'un rôle limité (celui d'introducteur comme l'est le « Chess Player » qui disparaît une fois sa mission d'entremetteur accomplie) et focalise son attention sur le ressenti de ses personnages à travers le jeu des perspectives.

1 *Id.*, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 44.

« Lillian et Jay. (...) Il faisait une cruelle journée d'hiver. Le vent les persécutait à tous les coins de rue. (...) Ils prirent un taxi. » (*Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 70).

2 *Ibid.*, p. 44.

3 *Id.*, *Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 70.

Dans un paragraphe de son étude sur Lawrence, Anaïs Nin se penche sur la notion d' « androgynous writing »¹. Sa défense de l'écrivain anglais est un peu maladroite. Et, loin de convaincre le lecteur de l'ouverture d'esprit de Lawrence, elle montre clairement les stéréotypes qui imprègnent ses romans. Que dire, entre autres, de l'intérêt qu'il témoigne pour les « little occupations of women : how they handle babies ; (...) how they cook ; the various ways they have of setting a table (...) » ? Suit une liste assez représentative des tâches domestiques assignées aux femmes. Revenant à des considérations plus purement littéraires, Anaïs Nin évoque la question du point de vue narratif :

« What makes *Lady Chatterley's Lover* so remarkably complete as a love story is that there are consistently double points of view, and every moment of the relationship reveals the woman's feelings as well as the men's, and the woman's with most delicate and subtle acuteness. »²

« Ce qui fait de *L'Amant de Lady Chatterley* une histoire d'amour remarquable est que n'y manque rien, car il y a systématiquement double point de vue : chaque moment de la relation révèle aussi bien les sentiments de l'homme que ceux de la femme – ceux-ci étant rendus avec une acuité plus délicate et subtile. »³

Lawrence excelle, selon Anaïs Nin, dans la saisie du ressenti féminin et réussit à donner une place égale aux deux sexes. Dans ses propres romans, elle aurait voulu appliquer cette même androgynéité mais le point de vue féminin finit par prendre largement le pas sur le masculin.

Chez Lawrence, la focalisation est en constant mouvement. Le récit use fréquemment des focalisations internes dans une narration principalement neutre. Plus précisément, pour reprendre la terminologie de Genette, Lawrence utilise la paralepse pour donner au lecteur plus d'informations en plongeant alternativement au cœur d'un personnage puis d'un autre. Souvent, comme dans *Women in Love*, ce procédé se multiplie et les différents points de vue se succèdent sans transition. Dans une scène où les deux couples du roman voguent sur un lac (Ursula et Birkin dans une barque, Gudrun et Gerald dans l'autre), la juxtaposition des

1 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 57.

« écriture androgyne » (nous traduisons).

2 *Ibid.*, op. cit., p. 58.

3 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit. pp. 91-92.

discours est flagrante. Lawrence décrit la scène vue par Gudrun puis Gerald :

« "Isn't it beautiful!" she said softly, as if reverently.

She looked at him, as he lean back against the faint crystal of the lantern-light. She could see his face, although it was a pure shadow. But it was a piece of twilight. And her breast was keen with passion for him, *he was so beautiful in his male stillness and mystery.* (...)

"Yes," he said vaguely. "It is very beautiful."

He was listening to the faint near sounds, the dropping of water-drops from the oar-blades, the slight drumming of the lantern behind him, as they rubbed against one another, the occasional rustling of Gudrun's full skirt, an alien land noise. His mind was almost submerged, he was almost transfused, lapsed out the first time in his life, into things about him. »¹

« - Comme c'est beau, murmura-t-elle, presque avec respect.

Elle le regarda, adossé à la lumière adoucie qui tombait des lampions. Elle pouvait voir son visage, même si ce n'était pour elle qu'une tache d'ombre. Mais toute la scène était un clair-obscur. Et le désir qu'elle avait de lui brûlait dans sa poitrine : *il était si beau dans son repos et son mystère de mâle.* (...)

- Oui, dit-il d'un ton absent. C'est très beau.

Il écoutait les faibles bruits tout proches, les gouttes d'eau qui tombaient des pelles des avirons, les lampions derrière lui qui frottaient doucement l'un contre l'autre, et parfois les froissements des plis de la robe de Gudrun, qui semblaient appartenir au monde étranger des bruits de la terre. Son esprit était submergé. Perdant pour la première fois de sa vie toute conscience de lui-même, il était presque absorbé par les choses qui l'entouraient. »²

Nous soulignons le passage en discours indirect libre. Gudrun semble véritablement prendre la parole. Puis le dialogue et la réponse de Gerald introduisent une description de son propre point de vue. De cette manière, Lawrence offre une vision complète de la relation humaine, donnant une place égale aux deux amants. La confrontation des impressions permet de mettre en relief la disparité des pensées et d'accentuer ainsi l'éternelle différence entre eux. Quand Gudrun est en pleine contemplation, Gerald, lui, reste dans l'ombre et le vague « his face (...) was a pure shadow ». Gerald est focalisé sur les bruits autour de lui. Pour lui, Gudrun n'est présente que comme une fausse note dans l'harmonie aqueuse des sons du lac : « the occasional rustling of Gudrun's full skirt, an *alien* land noise ». Le drame de leur histoire est

1 David Herbert LAWRENCE, *Women in Love*, op. cit., p. 146 (nous soulignons).

2 *Id.*, *Amantes*, op. cit., p. 243 (nous soulignons).

déjà en germe dans ce court extrait qui présente, mieux que n'importe quel long discours, les différences de perception et d'attente de l'un et l'autre. À jamais décalés, ils sont voués à ne pas s'accorder.

Anaïs Nin exploite elle aussi la focalisation multiple au sein des *Cités intérieures*. Par exemple, dans *Ladders to Fire*, les trois personnages principaux, Jay, Lillian et Sabina, sont décrits successivement en fonction de leurs relations. Le récit s'attarde d'abord sur le couple Jay et Lillian. Jay est d'abord perçu du point de vue de la femme :

« He came as the man who did not see very well, slightly awkward, slightly stumbling. In this helplessness, in spite of his actual stature (...) he gave the air of being smaller, more fragile, more vulnerable. It was this fear in the man, who seemed inadequate in regard to life, trapped in it, the victim of it, which somehow affected her. (...) He entered by the route of her compassion. She opened as the refuge opens; not conscious that it was a man who entered (man of whom she had a certain suspicion) but a child in need. »¹

« Il était venu comme un homme qui ne voit pas très clair, qui hésite, qui trébuche. Dans sa détresse, malgré sa stature (...), il donnait l'impression de petitesse, de délicatesse, de vulnérabilité. Lillian avait été en quelque sorte émue par l'angoisse qu'elle avait devinée chez lui, angoisse de l'homme qui ne sait pas s'adapter à l'existence, angoisse dont il était prisonnier et victime. (...) Il pénétra en elle par le chemin de la pitié. Elle s'ouvrit comme s'ouvre le refuge. Elle n'avait pas conscience que c'était l'homme qui demandait à entrer (...) [comme un enfant dans le besoin]. »²

La description est fortement influencée par le regard maternel de Lillian, d'où l'insistance sur la fragilité de Jay. Puis, Sabina entre dans la danse et son portrait est esquissé à travers le regard de Jay (il est à noter que le portrait vu par l'homme n'est pas complet, il reste une esquisse, il n'atteint pas les degrés de subtilité de celui tracé par une femme) :

« From the very first Jay hated her, hated her as Don Juan hates Doña Juana, as the free man hates the free woman, as man hates in woman the freedom in passion he grants solely to himself. Hated her because he knew instinctively that she regarded him as he regarded woman: as a possible or impossible lover. »³

1 Anaïs NIN, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 48.

2 *Id.*, *Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 74.

3 *Id.*, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 92.

« Au premier abord Jay la détesta comme un Don Juan peut détester une Dona Juana, comme l'homme libre déteste la femme libre, comme l'homme déteste chez la femme cette liberté dans la passion qu'il se réserve. Il avait compris d'instinct qu'elle le considérait comme lui considérait les femmes : dignes ou indignes d'amour. »¹

Enfin, la relation entre Lillian et Sabina boucle la boucle. Le portrait de Sabina est ainsi "complété" par le regard de Lillian :

« So many questions rushed to Lillian's mind, but now she knew Sabina hated questions. Sabina's essence slipped out between the facts. So Lillian smiled and was silent, listening merely to Sabina's voice, the way its hoarseness changed from rustiness to a whisper, a faint gasp, so that the hotness of her breath touched her face.

She watched her smoke hungrily, as if smoking, talking and moving were all desperately necessary to her, like breathing, and she did them all with such reckless intensity. »²

« Tant de questions montaient aux lèvres de Lillian, mais Sabina détestait les questions. L'être de Sabina se glissait hors de la réalité. Lillian se tut donc. Souriante, elle n'écoutait que la voix de sa compagne, cette voix rauque qui devenait murmure, souffle, et dont l'haleine chaude caressait le visage.

Elle la regardait fumer avec avidité comme s'il était aussi indispensable de fumer, de parler, de s'agiter, que de respirer. Elle y mettait la même ardeur inquiète. »³

Ce dernier extrait introduit le lecteur dans les pensées de Lillian. Comme dans le passage de *Women in Love*, l'analyse de l'héroïne passe d'abord par sa perception sensorielle. Gudrun regardait le visage de Gerald plongé dans l'ombre. Sa sensibilité d'esthète lui dévoilait un clair-obscur qui faisait de son partenaire une œuvre d'art. Gerald, lui, ne percevait Gudrun que par les sons discordants de sa robe. Ici, Lillian observe et écoute avec la même attention, décelant dans l'attitude de Sabina les subtilités de son être, que Jay n'aurait pu percevoir. Anaïs Nin tente de dresser un tableau complet et fluctuant des relations humaines et amoureuses. Mais là, apparaît une grande différence avec Lawrence : le déséquilibre entre le discours masculin et féminin. Si Jay a bien sa place au sein de la narration, la description qu'il

1 *Id.*, *Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 119.

2 *Id.*, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 98.

3 *Id.*, *Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., pp. 126-127.

fait de Sabina est bien légère par rapport à celle de Lillian. Elle manque de profondeur, à l'image de son exclamation caricaturale : « damn women ! »¹ dans le chapitre « The Café ». Et pour cause, Anaïs Nin le dit clairement, sa focalisation multiple ne sera que féminine. Le point de vue de Jay n'est, finalement, qu'une petite exception. Comme elle l'explique dans *Le Roman de l'avenir* :

« D.H. Lawrence said that men designed the patterns followed by women. So, in a natural way, I situated my vision within the various women, to see men in relation to them and seeing the reflection of these relationships in feminine terms. My act of placing my "camera" within women and elucidating woman's feelings was immediately met with tantrums by certain critics. »²

« D.H. Lawrence disait que les hommes dessinaient les modèles que suivaient les femmes. Ainsi, tout naturellement, *je situai ma vision à l'intérieur de diverses femmes*, pour voir les hommes qui étaient en relation avec elles et qui voyaient le reflet de ces relations en termes féminins. Cette manière de placer ma "caméra" à l'intérieur des femmes pour élucider ce qu'éprouve la femme, souleva immédiatement l'indignation de certains critiques. »³

Depuis *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin témoigne de son intérêt quasiment exclusif pour "l'enfer" des femmes. La place accordée aux pensées des héroïnes au sein de la narration rappelle la plongée au cœur de l'inconscient du personnage central de *La Maison* qui projetait ses rêves et ses traumatismes psychiques sur d'autres personnages féminins. L'écriture de l'intime est, encore une fois, marquée par le sexe (par la "race", aurait dit Rimbaud) et explique le peu d'importance donnée aux personnages masculins dont les portraits sont rarement aussi développés et psychologiquement renseignés que ceux de leurs consœurs.

1 *Id.*, *Children of the Albatross*, op. cit., p. 216.

« satanées femmes ! » (nous traduisons)

2 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., pp. 75-76.

3 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., pp. 121-122.

Le narrateur, dans les œuvres d'Anaïs Nin n'occupe pas une place centrale. Il est neutre et l'on peut supposer son savoir omniscient, même si son intervention est réduite au minimum. Il est à l'image d'un de ces personnages récurrents : ces entités discrètes, presque allégoriques, qui ponctuent de leur présence *Les Cités intérieures* mais restent éternellement en marge des événements, tel le « Chess Player ». En effaçant, par moment, sa présence, Anaïs Nin glisse subrepticement d'une narration neutre à une narration plus intime placée du point de vue des personnages centraux. Elle reprend ici une caractéristique de l'écriture de Lawrence chez qui la focalisation multiple participe au caractère « androgyne » de l'œuvre. Mais Anaïs Nin est, avant tout, fascinée par la capacité de Lawrence à peindre avec justesse les caractères féminins. Elle décide de donner à la vision féminine une place centrale voire exclusive. Dans une lettre d'admiration à Djuna Barnes, elle déclare à propos de *Nightwood* : « Haunted really by the emotional power, the passionate expression. A woman rarely writes as a woman, as she feels, but you have »¹. En mars 1937, elle notait déjà dans son journal : « Writing as a woman. I am becoming more and more aware of this »².

2. La narration et le jeu psychanalytique

Pour « writing as a woman »³, Anaïs Nin choisit d'abord d'écrire la femme. Dans ses quêtes et ses luttes internes, elle est l'héroïne de toutes ses œuvres. Nombre de critiques ont analysé la teneur féminine, voir féministe, de l'écriture d'Anaïs Nin. Il serait vain d'y revenir ici une fois de plus. Cependant, dans une étude sur la narration dans *Les Cités intérieures*, Anne T. Salvatore soulève un point important de l'esthétique ninienne. Pour l'universitaire américaine, l'évolution des trois personnages s'axe autour du « motherhood script » – le « schéma maternel » dont elles doivent se libérer. Pour ce faire, apparaît le processus de

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 240.

« Le pouvoir émotionnel, l'expression passionnée m'ont réellement hantée. Une femme écrit rarement comme une femme, comme elle sent, mais vous, oui. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 365).

2 *Ibid.*, p. 184.

« Écrire en tant que femme. J'en prends de plus en plus conscience. » (*Ibid.*, p. 286).

3 *Ibid.*, p. 184.

« Écrire en tant que femme. » (*Ibid.*, p. 286).

« retelling the story » (« redire l'histoire »). Il s'agit d'un procédé narratif recréant une situation de dialogue psychanalytique. L'analysé raconte une première fois son histoire. L'analyste redit cette même histoire avec des différences qui éclairent la compréhension et font avancer l'analyse. Chez Anaïs Nin, ce principe de « counternarrative » (« contre-narration ») est assuré par un narrateur omniscient et/ou par un autre personnage faisant office de figure psychanalytique :

« I hope to demonstrate, » explique Anne T. Salvatore, « that the "analyst's" voice, spoken by the partially omniscient narrator or another character (or both), becomes what Lanser calls a "site of crisis, contradiction, or challenge" for all the three of the major women characters in *Cities*. Set in ironic juxtaposition to the character's scripted maternal roles, this omniscient analyst's voice suggests a new perspective, one that enable women readers to break their often self-imposed silences through an understanding of past and present events that relate to the scripted roles. »¹

« J'aimerais démontrer, » explique Anne T. Salvatore, « que la voix de l'"analyste", représentée par un narrateur partiellement omniscient ou un autre personnage (ou les deux), devient ce que Lanser appelle un "lieu de crise, une contradiction ou un challenge" pour chacune des femmes du roman. Juxtaposée ironiquement au schéma maternel des personnages, cette voix omnisciente de l'analyste propose une nouvelle perspective, qui permet aux lectrices de mettre fin au silence qu'elles s'imposent grâce à une compréhension des événements passés et présents liés aux schémas établis. »

Sans prendre en compte la valeur presque militante que Salvatore donne à l'œuvre d'Anaïs Nin, la mise en relief d'une narration calquée sur le principe analytique nous paraît intéressante. À la narration neutre qui s'efface de l'échiquier romanesque, se substitue une nouvelle stratégie qui permet au lecteur de suivre l'avancée personnelle des personnages principaux. Forcées de « retelling the story », de revivre leur histoire ou de l'analyser, les héroïnes se confrontent à des hommes dont la qualité de psychanalyste est plus ou moins flagrante. De cette interaction dépend la progression du récit. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un jeu de narration mais de la mise en place d'une dynamique romanesque elle-même hautement significative. Car, à l'inverse de la critique américaine, il nous semble qu'Anaïs

1 Anne T. SALVATORE, « Trying to Tell Her Story : Mothering Scripts and Counternarrative in Nin's *Diary* and *Cities of the Interior* » in *Anaïs Nin's Narratives*, op. cit., pp. 137-138 (nous traduisons).

Nin, par l'intervention des personnages masculins met en scène l'échec de la psychanalyse. En effet, aucun d'eux ne tient son rôle jusqu'au bout et la femme se retrouve vite seule face à ses conflits. Ne reste, à la fin des romans, que la voix féminine.

D'abord nommé psychanalyste, l'homme prend la relève du paralytique de *La Maison de l'inceste*. Il devient ainsi « La Voix », dans une nouvelle où s'entrecroisent les aventures de plusieurs femmes. On trouve, là, en germe, les personnages et leurs traumatismes évoqués dans *Les Cités intérieures*. Mais la "Voix" n'a qu'une fonction passive. Elle est réceptacle et reste condamnée à la même inertie que le paralytique :

« When I had happiness I did not recognize it, or feel it. It was too simple. I did not know I had it. I only know it now when I am sitting here confined to this armchair and listening to confessions. My body is cramped. I want to do the things they do. »¹

« Quand j'avais le bonheur sous la main, je ne le savais pas, je ne m'en apercevais même pas. C'était trop simple. Je ne savais pas que c'était cela. C'est seulement maintenant que je m'en rends compte, alors que je suis là, rivé à mon fauteuil, à confesser les gens. Je me sens tout ankylosé. J'ai envie de vivre, moi aussi, comme eux. »²

Anaïs Nin prend ses distances avec le processus psychanalytique et en montre les défauts. Cette même distanciation est visible chez Djuna Barnes qui, de manière beaucoup plus acerbe, parodie le jeu psychanalytique à travers le personnage de Matthiew O'Connor. Jane Marcus étudie particulièrement un extrait de *Nightwood* dans lequel Nora se confie à Matthiew sur sa rupture avec Robin. Quand elle entre dans la chambre, elle le surprend habillé en femme :

« In this reading Nora is archetypal Dora female hysteric, and Dr. Freud is brilliantly parodied in the figure of Dr. Matthiew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O'Connor. The lesbian patient chooses as doctor a transvestite whose most passionate desire is to be a woman, whose womb envy is so strong that it parodies Freudian penis envy mercilessly. The psychoanalyst's office is a

1 Anaïs NIN, « The Voice » in *Winter of artifice*, op. cit., p. 137.

2 *Id.*, « La Voix » in *Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 193.

filthy bedroom with a reeking chamber pot. Freud's famous totems, the sacred objects from ancient cultures that people his shelves and tables in H.D.'s famous tribute, are mocked by O'Connor's rusty forceps, broken scalpel, perfume bottles, ladies' underclothing, and abdominal brace. (...) »¹

« Dans cette lecture, Nora est l'archétype de Dora, l'hystérique, et le Dr. Freud est brillamment parodié sous les traits du Dr. Matthiew-Puissant-grain-de-sel-Dante-O'Connor. La patiente lesbienne choisit pour médecin un travesti dont le désir le plus intense est d'être une femme, dont le désir de matrice est si fort qu'il parodie impitoyablement le désir de pénis freudien. Le cabinet du psychanalyste est une chambre à coucher crasseuse qui pue le pot de chambre. Les fameux totems de Freud, ces objets sacrés des anciennes cultures qui peuplaient ses étagères et ses tables d'après le célèbre témoignage de H.D., sont ridiculisés par les forceps rouillés, le scalpel cassé, les bouteilles de parfum, les sous-vêtements féminins et la ceinture abdominale. (...) »

Dans *Seduction of the Minotaur*, c'est le Dr Hernandez qui reprend le flambeau des personnages masculins. Contrairement à « la Voix » et au « Chess Player », il est intégré au récit et à l'évolution de l'histoire. Il y prend part. Sa fonction de guide est nécessaire à la bonne marche du récit. Grâce à ses conversations, il donne à Lillian des clés d'analyse personnelle. Cependant, il meurt au cours du récit. Lillian est comme laissée à l'abandon et doit continuer son chemin seule. C'est justement cette solitude qui lui permet d'avancer plus nettement. La mort d'Hernandez est l'élément déclencheur qui annonce son retour aux États-Unis, comme la fin d'une longue errance commencée bien des pages plus tôt dans *Ladders to Fire*. Grâce à l'échec personnel du Docteur, elle comprend sa propre tragédie :

« If they [Lillian and her husband] had been flowing together in life, they would not have created these areas of vacuum into which other relationships had penetrated, just as if Doctor Hernandez had been loved and happy in Golconda, he would have found a way to escape his enemies. »²

« S'ils [Lillian et son mari] avaient suivi ensemble le courant de la vie, ils n'auraient pas laissé s'installer entre eux ces zones de vide où d'autres avaient pénétré. Si le docteur Hernandez avait été heureux et aimé à

1 Jane MARCUS, « *Nightwood as Woman's Circus Epic* » in *Silence and Power*, op. cit., p. 233 (nous traduisons).

2 Anaïs NIN, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 557.

Golconda, il aurait trouvé le moyen d'échapper à ses ennemis. »¹

Dans *A Spy in the House of Love*, la figure omniprésente et pourtant discrète du Lie Detector hérite de la fonction d'analyste. Sa présence dans le récit pose de nombreuses questions : est-il une incarnation du narrateur, présent et absent comme le « Chess Player » ? Représente-t-il la conscience de Sabina ? Anaïs Nin explique : « The eye of the detective, the lie detector, was not only a projection of Sabina's inner guilt, but also the eye of the world upon her acts, from which the guilt stems »². Le psychanalyste se fait ici juge et détective, traqueur d'informations à exposer aux autres et à soi. Il est sûrement la figure masculine-paternelle la plus oppressante.

Y'aurait-il donc une sorte d'ironie de la part d'Anaïs Nin face à la figure paternelle et psychanalytique pour qu'elle ne leur donne que des rôles de parasites, éventuellement de guide – mais de "faux guides" qui abandonnent leurs élèves en milieu de course ? L'expression "figure paternelle" est problématique quand il s'agit de l'artiste. Avec son propre père, elle adopte une attitude partagée entre fascination et rejet. Il en est de même pour ses paternités intellectuelles et littéraires (Lawrence, Proust mais aussi Miller, les surréalistes,...). Sa maturation artistique est façonnée par ses rapports ambigus avec les hommes et l'héritage patriarcal.

Pourtant, avec *Collages*, apparaît un personnage "parasite" plus nuancé, Dr Mann. Sans réelle fonction (dans un texte qui ne raconte, de toute façon, que des bribes d'histoires), il est un descendant direct du Dr O'Connor de Djuna Barnes. On pourrait presque dire qu'il est son incarnation vivante car il prétend être la personification d'un personnage de l'écrivain Judith Sands, elle-même largement inspirée de la vraie Djuna Barnes. Or, les discours un peu fous du Dr Mann réussissent, paradoxalement, à faire sortir Judith Sands de son appartement et à lui donner envie de publier les romans qu'elle gardait chez elle. Contrairement au personnage de Barnes (qui finit dans la déchéance la plus complète dans un chapitre intitulé justement « Go Down, Matthiew » / « Descends Matthieu »), Dr Mann se place du côté de la folie

1 *Id.*, *La Séduction du Minotaure*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit. p. 635.

2 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 138.

« L'œil du détective, le détecteur de mensonges, n'était pas une simple projection du sentiment de culpabilité de Sabina, mais également l'œil du monde sur ses actes, à l'origine du sentiment de culpabilité. » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 214).

positive, constructive. Le personnage et l'écrivain s'influencent mutuellement : si Dr Mann n'a pas un discours aussi dément et énigmatique qu'O'Connor, c'est que Judith Sands lui a donné une raison de vivre : « I feel that, in a sense, you gave birth to me. I feel you once described a man who was me before I knew who I was, and it was because I recognized him that I was able to be myself »¹. Pied de nez à la psychanalyse qui n'a pas eu un rôle aussi efficace que la littérature ! À l'inverse, le personnage donne naissance à l'artiste. Quand O'Connor, « La Voix », Dr Hernandez et les autres disparaissent, effacés par leurs échecs, Dr Mann est à l'origine du renouveau littéraire de Judith Sands. Il lui permet de sortir de la solitude : « "Why won't you let [the book] be read, published. It will shatter your solitude." »². Nous savons que sa suggestion est entendue puisque nous lisons le livre en question...

Collages, malgré sa forme déstructurée semble résoudre les conflits présents dans *Les Cités intérieures*. Dr Mann illustre le principe de « counternarrative » théorisé par Anne T. Salvatore et se fait psychanalyste d'un genre un peu particulier. À l'instar du Dr O'Connor qui apprend à Nora les vérités sur la nuit (dans le chapitre « Watchman, what of the night ? »³), il fait figure de gentil illuminé dont les propos incohérents cachent, en réalité, une vérité profonde et ignorée. Comme des Hamlet aux "folies méthodiques", leurs secrets donnent les clés de l'âme humaine. Barnes, pourtant, fait de son personnage un faux docteur, un usurpateur excentrique qui, s'il détient la sagesse, la noie dans le grotesque et l'alcool. « "How do you stand it, then ? (...) How do you live at all, if this wisdom of yours is not only the truth, but also the price ?" »⁴, lui demande Nora, expliquant là, malgré elle, la raison de la folie. Matthew O'Connor semble plus près du poète rimbaldien que les personnages de Nin. Sa trop

1 *Id.*, *Collages*, op. cit., p. 114.

« J'ai l'impression, en un sens, que vous m'avez donné naissance. J'ai l'impression que vous avez, un jour, décrit un homme qui était moi avant même que je sache qui j'étais, et c'est en le reconnaissant que j'ai pu devenir moi-même. » (nous traduisons).

2 *Ibid.*, p. 116.

« "Pourquoi ne laissez-vous pas vos livres être lus, être publiés ? Cela mettrait fin à votre solitude." » (nous traduisons).

3 Djuna, BARNES, *Nightwood*, Faber and Faber, 2001, p. 70.

« Veilleur, qu'en est-il de la nuit ? » (*Le Bois de la nuit*, op. cit., p. 93).

4 *Ibid.*, pp. 80-81.

« Comment donc pouvez-vous supporter cela ? (...) Comment pouvez-vous vivre, si cette sagesse que vous avez n'est pas seulement la vérité, mais le prix à payer ? » (*Ibid.*, p. 105).

grande connaissance est la source même de son enfer. Anaïs Nin, elle, refuse tout aspect destructeur. Elle donne à son Dr Mann du pouvoir – un pouvoir même supérieur à celui de la psychanalyse car il permet à la créatrice de sortir de chez elle. Il incarne les plus profondes aspirations d'Anaïs Nin qui ne cesse de répéter le lien nécessaire entre l'analyse et l'art, et nous ramène à l'idéal d'une écriture intime dans laquelle l'introspection n'est bénéfique que lorsqu'elle est rattachée au monde. Judith Sands serait une auteure vaine si elle restait enfermée dans sa chambre de Patchin Place (on sent ici toute la déception de Nin lorsqu'elle apprend le choix de vie de Djuna Barnes). L'art n'a de poids que lorsqu'il est partagé.

Les Cités intérieures reflètent l'effort romanesque d'Anaïs Nin. Ces cinq volumes sont le résultat d'expérimentations littéraires plus ou moins réussies. L'accueil frileux que le public américain leur a réservé peut s'expliquer à la fois par leur caractère moderniste mais aussi par l'aspect expérimental que garde l'écriture. Au sortir d'un texte comme *La Maison de l'inceste*, l'artiste a voulu s'essayer à un genre plus accessible, le roman, tout en gardant la perspective d'une écriture intimiste. S'inspirant de trois romanciers tels que Lawrence, Proust et Djuna Barnes, Anaïs Nin ne pouvait que créer une œuvre atypique. Les codes du genre sont bouleversés par ces trois « gods of the deep »¹. Littérature quasi contemplative, leurs romans jouent avec la structure classique et privilégient le ressenti des personnages principaux au déroulement des actions. Ils sont les exemples parfaits pour Anaïs Nin, à la fois maîtres d'un genre codifié et initiateurs d'une nouvelle littérature. Mais elle ne maîtrise pas toujours avec autant de brio la longueur romanesque. Et, sur la distance, son écriture perd le charme léger que l'on trouve dans les nouvelles ou le roman poétique. À trop vouloir expérimenter la forme, le roman perd ses contours et se disperse en morceaux disparates.

En premier lieu, l'absence de chronologie déstabilise le lecteur. La romancière efface tout marquage temporel. L'évolution personnelle des héroïnes prend alors le relais d'une chronologie extérieure. La structure de l'œuvre repose sur une intériorisation des événements et devient elle-même symbolique. La narration omnisciente ne donne pas plus de repère au lecteur. Elle se fragmente d'abord en de multiples focalisations avant de disparaître dans un jeu analytique vain. Sa place indéfinie prouve les hésitations mêmes de l'écrivain. Alors qu'elle admire l'androgynéité de la narration lawrencienne, elle ne donne la parole qu'à ses personnages féminins. Alors qu'elle met en scène des figures masculines symbolisant le psychanalyste, elle les fait disparaître du récit. Les héroïnes sont condamnées à errer seules au sein de leur histoire.

La figure centrale de Lillian permet cependant à Anaïs Nin de mettre fin aux errances d'un de ses personnages. Son retour auprès de son mari illustre la fin de sa quête. Mais c'est avec le roman *Collages* qu'Anaïs Nin semble trouver une forme concluante. La fragmentation de l'être est exploitée sous tous ses aspects : dans la structure, dans la chronologie, dans la multiplicité des personnes et des récits. Paradoxalement, *Collages* est aussi l'œuvre la plus unifiée. La recherche d'unité grâce au personnage récurrent de Renate et surtout grâce à la

¹ Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., III, p. 256.
« dieux de la profondeur » (nous traduisons).

pirouette finale autour de Judith Sands. Cette fois-ci l'homme-figure-de-psychanalyste joue un rôle positif et permet à la femme-artiste de créer.

Telle une quête d'identité, l'écriture romanesque chemine au cœur des labyrinthes personnels des héroïnes et révèle leur voix brisée. Dans *La Maison de l'inceste*, il s'agissait d'une langue hachée par la souffrance comme les mélodies saccadées d'*Une saison en enfer*. Dans *Les Cités intérieures*, la parole est fragmentée en discours épars à l'image de l'identité fragmentée en images superposées. Le désir d'unité, que l'artiste retrouvait dans l'évocation des souvenirs intra-utérins, apparaît parfois ici, dans sa forme romanesque, au sein de l'histoire et de la narration. Entre morcellement et besoin d'harmonie, c'est l'identité féminine qui se dégage de la lutte et détermine l'écriture fictionnelle d'Anaïs Nin.

CHAPITRE 3 :

LA RECHERCHE DE SOI

INSPIRATRICE OU MONSTRUEUSE :

SUR LES PAS DE MARCEL PROUST

Le lien entre l'art et la réalité est au cœur de la création et de la réflexion d'Anaïs Nin. Evelyn J. Hinz en fait le sujet de son essai dans lequel elle tente de distinguer les principes de « realism » et « reality » pour déterminer sa position esthétique. Anaïs Nin userait, selon elle, de la notion de « reality » qui suppose un recours au symbolisme que le "réalisme" pur ne permet pas : « The language of reality must be symbolic, that is it must be a *combination* of the visible and invisible. (...) Realism, on the other hand, never gets beyond the threshold »¹. Cette distinction nous paraît appropriée, même s'il est difficile et délicat de théoriser une démarche qui, pour l'auteur lui-même, n'est pas toujours claire².

L'effort de Hinz apporte cependant un éclairage sur les choix romanesques d'Anaïs Nin. Comme les surréalistes, elle commence par critiquer la peinture brute et sans fard de la vie quotidienne. Dans son premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton pointait du doigt les descriptions de Dostoïevski perçues comme une perte de temps ou un « moment indigne de la littérature, une minute littéraire de dépression, de faiblesse »³. Cependant, Anaïs Nin n'est pas aussi catégorique et laisse Dostoïevski au panthéon de ses « gods of the deep »⁴, aux côtés de

1 Evelyn J. HINZ, *The Mirror and The Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin*, op. cit., p. 14.

« Le langage de la réalité doit être symbolique, en cela il doit être une *conjonction* du visible et de l'invisible. (...) Le réalisme, d'un autre côté, ne va jamais au-delà du visible. » (nous traduisons).

2 À la fin de son premier chapitre, dans lequel elle définit les concepts de « realism » et « reality », Evelyn J. Hinz conclut : « (...) one might find Nin's theory of "realism and reality" a bit confusing in places, and (...) at times it would be better if she were less poetic and more critical (...) », p. 14.

« (...) on peut trouver, par moments, la théorie de Nin sur " le réalisme et la réalité" peu claire, et il aurait été préférable qu'elle soit parfois moins poétique et plus critique (...) » (nous traduisons).

3 Pierre CHARTIER, *Introduction aux grandes théories du roman*, Nathan Université, 2000, p. 158.

4 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., III, p. 256. « dieux de la profondeur » (nous traduisons).

Proust, un autre auteur fustigé par Breton. L'œuvre de Marcel Proust illustre le "symbolisme" dégagé de la réalité dont parle Evelyn Hinz. L'écrivain transcende le réel car sa description n'est pas seulement une transcription du "visible" mais également la projection des sentiments du narrateur, de l'"invisible". La vue d'une aubépine, par exemple, est prétexte à la description d'un plaisir sensuel, au rappel d'un souvenir et à la joie d'un esthète en devenir :

« La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail (...).

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans se laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. »¹

C'est à cet aspect intimiste de l'écriture moderne qu'Anaïs Nin s'attache principalement – un intimisme né, sans doute, au XIX^{ème} siècle où, comme l'écrivait Daniel Madelénat : « (...) l'artiste doit projeter dans l'œuvre une "pensée intime" et personnelle qui transgresse les formes admises et redispense avec souveraineté les éléments du donné (...) »². Le roman décrit le monde en projection de soi et, comme le narrateur de Proust, l'extérieur éveille doucement l'être à la conscience artistique. Encore jeune et non initié, celui qui regarde les aubépines avec autant de plaisir et de perplexité est en train d'expérimenter ce qui sera le cœur de son œuvre à venir.

Pour Anaïs Nin, le lien entre l'individu et le monde environnant prend plusieurs formes au sein du roman. Dans un premier temps, les anecdotes symboliques lui offrent la possibilité

1 Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, op. cit., I, p. 138.

2 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., pp. 137-138.

de mettre en scène la concordance entre l'univers intérieur des personnages et l'extérieur. Elles donnent forme et structure au récit. Dans un deuxième temps, Anaïs Nin reprend un thème cher à ses trois auteurs-sources, celui de la relation amoureuse. L'être entre en résonance avec l'Autre et transpose ses propres traumatismes dans la relation. Mais nous verrons également que cet intimisme au cœur du roman semble parfois forcé et met en lumière les limites du genre.

A. L'EXTÉRIEUR EN ÉCHO DE SOI

L'intimité est une projection de l'être sur le monde qui l'entoure. Pour Lawrence, elle s'écrit et s'articule autour du lien privilégié de l'homme à la nature. Pour Proust, elle se manifeste par la constante intériorisation des lieux et des événements extérieurs au narrateur. Gérard Genette montre, à ce titre, que le roman ne fait jamais de pauses descriptives : « jamais le récit proustien ne s'arrête sur un objet ou un spectacle sans que cette station corresponde à un arrêt contemplatif du héros lui-même (...), et donc jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire »¹. Pour Anaïs Nin, ce sont les descriptions mais aussi (et surtout) les scènes elles-mêmes qui créent une interaction entre le monde extérieur et le personnage. Les anecdotes symboliques ponctuent le texte comme les repères temporels d'une chronologie intime. Ils sont les éléments révélateurs du drame intérieur.

À l'instar de la psychanalyse, l'écrivain déchiffre les intentions cachées et les tragédies humaines que trahissent un geste, une vision, une réaction. Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud dévoile derrière les actes manqués des « actes symptomatiques »², révélateurs malgré eux d'un inconscient refoulé. À l'adjectif "symptomatique" nous préférons celui de "symbolique" qui correspond plus fidèlement à l'univers d'Anaïs Nin par son aspect moins scientifique. Le symbolisme rappelle d'une part la filiation poétique dans laquelle elle

1 Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 134.

2 Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot, 1966, p. 221.

aime à se placer. D'autre part, il évoque la possibilité donnée à un objet, un acte ou un mot de révéler une vérité :

« *Symbolism* has another power : naked truth is unbearable to most and art is our most effective way of overcoming human resistance to truth. Human beings barricade themselves against the truth, erect fortresses, and some of these fortresses can only be demolished by the dynamic power of the symbol which penetrates the emotions directly »¹

« Le *Symbolisme* a un autre pouvoir : la vérité brute est insupportable pour la plupart et l'art est le moyen le plus efficace de vaincre les réticences de l'homme face à la vérité. Les êtres humains se barricadent contre la vérité, ils érigent des forteresses, et ces forteresses ne peuvent être détruites que grâce au pouvoir dynamique du symbole qui pénètre directement les émotions. »

L'artiste fait de ces actes symboliques la structure de son œuvre. Dans cette perspective, les décors prennent une place importante car, comme chez Proust et Lawrence, l'environnement évolue de concert avec le personnage principal. Golconda, cité mexicaine imaginaire, est un exemple probant : elle semble épouser les mouvements de l'âme de l'héroïne de *Seduction of the Minotaur*.

1. L'objet comme symbole du drame intérieur

Sensibilisée par Lawrence et Proust, Anaïs Nin sait qu'il faut creuser, chercher, dépouiller l'objet des strates du temps et de l'émotion :

« [Lawrence's] eagerness to search out the hidden meaning in an ordinary event frequently led him to lavishness and excess in description. In this he sometimes resembles Marcel Proust. Layers of obscure memories were roused unexpectedly by the smell of a bun, or the lacing of a shoe. No one knew what coordination a memory rise out of oblivion and illumine the darkness of our world. »²

1 Anaïs NIN, « The Writer and the Symbols », *Anaïs Nin, An International Journal*, IV, The Anaïs Nin Foundation, 1986, p. 130 (nous traduisons).

2 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 67.

« Son ardeur à débusquer le sens caché d'un événement ordinaire l'a fréquemment conduit à une profusion, voire un excès, de descriptions. En cela il ressemble parfois à Marcel Proust. L'odeur d'un chignon ou le fait de lacer un soulier faisaient surgir inopinément des couches de souvenirs enfouis, sans que personne ne sache par quelle association d'idées un souvenir allait sortir de l'oubli et illuminer l'obscurité de notre monde. »¹

La vérité cachée se révèle dans l'œuvre d'art. L'écrivain éclaire les zones sombres et expose les profondeurs de l'être à la lumière. Dans son étude, Anaïs Nin se réfère à l'épisode de *The Rainbow* (évoqué plus tôt) dans lequel Anna et Will, jeunes mariés, connaissent leur premier désaccord. Grisés par leur amour, les amants veulent d'abord vivre seuls et isolés. Mais Anna éprouve bientôt le besoin de reprendre contact avec le monde, ce qui déçoit son époux. La "tea party" qu'elle organise devient le symbole de leur différence. Anaïs Nin explique :

« [The tea party] reveals to Will that Anna loves the *outside* things. Now this is important. It indicates a whole difference between them. He senses the portentousness of it, senses the division which will take place later. To a mere tea party the reaction is excessive. As a symbol, it is comprehensible. »²

« Will comprend par là qu'Anna aime le monde *extérieur*. C'est cela qui devient crucial et révèle une différence irréductible entre eux. Et Will sent que ce n'est pas bon signe, il a le pressentiment de désaccords à venir. Sa réaction, pour une simple réception, est excessive ; pour la comprendre il faut voir ce que cette réception symbolise. »³

Très tôt, elle utilise le même procédé pour ses œuvres de fiction. Dans la nouvelle « Un hiver d'artifice », elle met en scène une jeune femme et son père qui se retrouvent après vingt ans de séparation. Ses errances affectives semblent prendre fin. Elle se libère de ses années de souffrance tel le bateau de verre rendu à la liberté par la destruction de l'aquarium :

« She was standing against the mantelpiece. He was looking at her hands, admiring them. She leaned backwards, pushing the crystal bowl against the wall. It cracked and the water gushed forth as from a fountain, splashing all over the floor. The glass ship could no longer sail away it was

1 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., pp. 107-108.

2 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 23.

3 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 32.

lying on its side, on the rock-crystal stones. (...)

"Perhaps I've arrived at my port at last," she said. "Perhaps I've come to the end of my wanderings. I have found you." »¹

« Elle était debout, adossée à la cheminée. Il regardait ses mains, qu'il admirait. Elle pencha le buste en arrière et l'aquarium heurta le mur. Le bocal de cristal se brisa et l'eau jaillit à flots comme une fontaine, inondant le parquet. Le frêle bateau de verre ne prendrait plus jamais le large... il était échoué sur des blocs de cristal de roche. (...)

"J'ai peut-être touché enfin le port, dit-elle. Peut-être suis-je arrivée au bout de mes errances. Je t'ai retrouvé." »²

Comme dans *La Maison de l'inceste*, l'auteur s'attache à expliquer au lecteur les raisons d'un acte manqué. L'explication de sa jeune héroïne n'est pourtant pas complète et le bateau échoué annonce l'échec de leurs retrouvailles. Ainsi ensablé, il représente l'immobilité de leur relation chargée d'hypocrisie et de rôles joués. L'anecdote sert ici d'illustration d'un ressenti et d'avertisseur : elle prévient le lecteur (et l'héroïne si elle savait lire les signes) qu'il existe plusieurs lectures possibles d'un événement. Un autre exemple, pris dans un ouvrage plus tardif, montre l'usage constant qu'Anaïs Nin fait de l'anecdote symbolique. Nous sommes en 1947, elle publie *Children of the Albatross*. Son héroïne, Djuna, une femme mûre, se lie d'amitié avec des adolescents, ces "enfants de l'Albatros". Elle initie le jeune Paul à l'amour et au sexe. Grisée par cette nouvelle relation, elle n'en découvre les dangers que plus tard, devant un bouquet de tulipes :

« Every part of her body that had been opened by his hands yearned to open the whole world in harmony with her mood.

She looked at the tulips so hermetically closed, like secret poems, like the secrets of the flesh. Her hands took each tulip, the ordinary tulip of everyday living and she slowly opened them, petal by petal, open them tenderly. (...)

Then she heard Paul say : "Don't do that!" (...)

She looked at the flowers. She looked at Paul's face lying on the pillow, clouded with anxiety, and she was struck with fear. Too soon. She had opened him to love too soon. He was not ready. »³

1 *Id.*, « Winter of Artifice » in *Winter of Artifice*, op. cit., p. 69.

2 *Id.*, « Un hiver d'artifice » in *Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 92.

3 *Id.*, *Children of the Albatross*, op. cit., pp. 180-181.

« Tout son corps, que les mains de Paul venaient d'ouvrir, brûlait d'ouvrir le monde entier, de le sentir vibrer à l'unisson de son bonheur.

Les tulipes étaient là, closes sur elles-mêmes, comme de mystérieux poèmes, comme une chair secrète. Elle prit chaque fleur entre ses mains, tulipe banale de la vie quotidienne, et doucement, un pétale après l'autre, écarta la corolle, la força tendrement à s'ouvrir. (...)

Alors elle entendit la voix de Paul qui lui criait : « Ne faites pas cela ! » (...)

Elle regarda les fleurs. Puis elle regarda Paul, son visage contre l'oreiller, ennuagé d'angoisse, et soudain elle eut peur. Elle l'avait ouvert trop tôt à l'amour. Il n'y était pas prêt. »¹

Pour Anaïs Nin, les éléments extérieurs deviennent des symboles de l'intériorité des personnages. Ils permettent la mise en scène du sentiment. Ces actes symboliques structurent le récit en une "chronologie de l'émotion" car ce sont eux qui jalonnent la maturation psychique des personnages. Les "scènes", au sens narratif du terme, qui marquaient la progression des romans classiques, sont remplacées par des moments de vie symboliques. De cette manière, Anaïs Nin crée un lien entre l'intériorité de ses héroïnes et le monde environnant et rétablit la communication et la fluidité essentielle qui manquaient à une œuvre exclusivement fermée comme l'était *La Maison de l'inceste*. L'introspection et l'analyse de l'inconscient se font par l'intermédiaire des révélations manifestes dans les actes et le sens qu'on leur donne. L'avancée de l'histoire ne s'apparente plus à ce long cheminement infructueux dans le labyrinthe du rêve, mais à une progression balisée de symboles. Pour Gilles Deleuze, *À la recherche du temps perdu* est le récit d'un apprentissage. Le narrateur s'applique à déchiffrer les signes qui détiennent la vérité. Dans l'œuvre d'Anaïs Nin, les héroïnes elles aussi doivent apprendre à interpréter. Mais les signes sont devenus des symboles de l'inconscient. Et l'apprentissage, celui d'une individualité psychique.

Dans ce rapport avec l'extérieur, Anaïs Nin retrouve ce qui l'avait séduite chez Lawrence : l'expression d'une unité entre l'homme et son environnement. Elle notait, dans son étude : « Lawrence's language makes a physical impression because he projected his physical response into the thing he observed »², et s'appuyait sur la description de l'église de San

1 *Id.*, *Les enfants de l'Albatros*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 215.

2 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 60.

« La langue de Lawrence agit physiquement, car il projette dans la chose observée les sensations qu'il éprouve à

Tomaso dans *Twilight in Italy* pour illustrer son propos :

« "I went into the Church. It was very dark... my senses were roused, they sprang awake in the *hot spiced darkness*. My skin was expectant, as if it expected (...) the *physical contact with the darkness* (...)" ».

Et Anaïs Nin commente : « The elements of darkness and heat have passed into him through the senses, and are now one with the elements of the church. »¹

« "J'entrai dans l'église. Il faisait très sombre... Mes sens, sollicités, s'éveillèrent en un instant dans l'*obscurité chaude et épicée*. Ma peau était aux aguets, comme si elle s'attendait à un (...) contact physique avec l'obscurité (...)" ».

Et Anaïs Nin commente : « Les éléments d'obscurité et de chaleur ont pénétré en lui par les sens, et maintenant ne font qu'un avec ceux de l'église. »²

Ces images permettent de créer une communication entre l'objet et l'être. Dans cet extrait, il s'agit d'un témoignage de Lawrence. Mais, dans le roman, le flux se manifeste entre les personnages et les décors. Pour reprendre les termes de l'écrivain anglais, le personnage « doit être vif dans ses relations avec toutes les autres choses du roman »³. De manière similaire, quoique légèrement différente, Anaïs Nin cherche à recréer une fusion entre ses héroïnes et le milieu extérieur. Elle choisit de mettre l'accent sur des points bien précis du décor qui vont illustrer le ressenti du protagoniste :

« I select parts of the external world which reveal the internal, the parts which are necessary to the inner drama. That is what lies behind my seemingly incomplete characters or descriptions of places. »⁴

« Je choisis, dans le monde extérieur, les éléments qui révèlent le monde intérieur, les éléments qui sont nécessaires au drame intime. C'est la raison de mes descriptions de lieux ou de personnages, apparemment incomplètes. »⁵

son contact. » (*D.H. Lawrence, une étude*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 95).

1 *Ibid.*, *D.H. Lawrence, Un Unprofessional Study*, op. cit., p. 60.

2 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 95.

3 David Herbert LAWRENCE, *Reflections on the Death of a Procupine and other Essays*, op. cit., pp. 110-111 (nous traduisons).

4 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 24.

5 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 45.

Il est inutile, pour la romancière, de dire où se trouve précisément la maison de Djuna. L'important est que sa façade, rendue asymétrique par une fenêtre condamnée, représente le traumatisme secret de sa propriétaire¹. Peu importe si, plus tard, sa péniche n'est pas décrite dans les moindres détails. Seule sa vétusté est essentielle à l'histoire car elle symbolise la lente décrépitude de sa relation amoureuse avec Rango. Ainsi pourrait-on multiplier les exemples de ce qu'Anaïs Nin nomme des "descriptions incomplètes" car l'imprécision fait partie du projet esthétique. Par ce procédé, elle attire l'attention du lecteur sur le symbole plus que sur le réalisme du décor.

Dans le cas de la péniche, qui sert de lieu d'action au récit *The Four-Chambered Heart*, Anaïs Nin met en place toute une symbolique qui relie le couple Djuna-Rango à leur habitation. D'abord cocon paisible et merveilleux, la péniche est une protection : « "We're out of the world. All dangers are outside, out in the world." »². Mais elle devient peu à peu un danger : « In the darkness of the barge, with the wood beams groaning, the rain falling in the room through the unrepaired roof, the steps sounded louder and more ominous »³. Elle révèle l'insouciance de Rango et son incapacité à protéger Djuna des risques extérieurs. Finalement, l'héroïne essaye, en détruisant la péniche, de noyer son amour :

« The wood being old and half rotted had made it easy for Djuna to pull on the plank where it had once been patched, but the influx of the water had been partly blocked by the outer layer of barnacles and corrugated seaweeds which she could not reach.

She returned to the bed on the floor and lay beside Rango, to wait patiently for death. »⁴

« Le bois qui était vieux, presque pourri, et recouvrait déjà une partie avariée de la coque, avait cédé facilement, mais la voie d'eau se trouvait en

1 *Id.*, *The Children of the Albatross*, op. cit., p. 142.

« Djuna had taken the house because of this window which led to no room, because of this impenetrable room, thinking that someday she would discover an entrance to it. »

« Djuna avait choisi cette maison à cause de cette fenêtre qui ne donnait sur aucune pièce, à cause de cette pièce impénétrable, dont elle espérait, un jour, trouver l'entrée. » (nous traduisons).

2 *Id.*, *The Four-Chambered Heart*, op. cit., p. 250.

« "Nous avons quitté le monde. Tous les dangers qui nous menacent, nous les avons laissés là-bas, derrière nous." » (*Les Chambres du cœur*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 288).

3 *Ibid.*, p. 279.

« Dans la profonde obscurité de la péniche, quand les travées de bois grinçaient et que la pluie gouttait dans la chambre par la fente du toit, les bruits de pas résonnaient davantage, étaient plus inquiétants. » (*Ibid.*, p. 319).

4 *Ibid.*, p. 352.

partie étanchée par une couche de coquillages et d'algues amalgamés contre la coque et que Djuna n'arrivait pas à attraper.

Elle revint s'allonger à côté de Rango, sur leur couche à même le sol, attendant patiemment la mort. »¹

La péniche suit l'évolution du couple et les différentes étapes (de l'enchantement du lieu à sa lente dégradation) reprennent le déroulement de leur histoire. D'abord charmée par une image de Rango, Djuna est rattrapée par la réalité et ne peut que constater que leur embarcation n'est pas assez solide pour durer.

Malgré leur imprécision, les lieux tiennent une place importante dans les romans d'Anaïs Nin et participent pleinement au développement de l'histoire. Comme dans les romans de Lawrence, le décor a une profonde valeur symbolique. On pense à la campagne anglaise isolée où se déroule *Lady Chatterley's Lover*, dont la beauté naturelle est peu à peu abîmée par l'activité minière gérée par le mari de Connie. L'héroïne, prise au piège de cette industrie envahissante, trouve refuge dans la forêt encore vierge et sauvage. Les deux paysages s'opposent comme les deux hommes de sa vie, Lord Chatterley et Mellors. À chacun de ses livres, Lawrence donne au décor une importance déterminante comme s'il s'agissait d'un personnage. Le Mexique de *The Plumed Serpent*, par exemple, représente la sauvagerie primitive à laquelle se confronte l'héroïne principale. Anaïs Nin, quant à elle, choisit de limiter ses décors à des endroits restreints : une péniche, une maison, un café, etc. Le lieu est en symbiose avec son habitant. Le bateau de Djuna dans *The Four-Chambered Heart* symbolise son besoin de constant mouvement et son désir d'être sur une île coupée du monde pour vivre son aventure amoureuse. Il devient donc un élément constitutif de l'histoire. Ces espaces confinés font écho aux bien nommées « cités intérieures ». Il s'agit, pour l'écrivain, de transposer le monde personnel et intérieur de ses personnages dans des lieux symboliques. Véritables "cloches de verre", les univers intimes sont exposés par l'artiste qui regarde à travers les parois transparentes et y voit se mouvoir ses personnages. Labyrinthe fortifié à l'image de Fez, qu'Anaïs Nin décrit avec passion dans son journal ou maison figée dans son silence comme l'était *La Maison de l'inceste*, les décors se resserrent dangereusement sur les êtres qui sont condamnées à y errer sans fin. Mais une fois encore, l'exception vient de Lillian,

1 *Id.*, *Les Chambres du cœur*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 398.

héroïne manifestement sortie de son dédale dans *Seduction of the Minotaur*. Elle est une des rares à évoluer dans un paysage vaste, ouvert, ensoleillé, grandi aux mesures d'une ville : Golconda.

2. L'exemple de Golconda : une cité intérieure

Lillian est pianiste de jazz au Black Pearl, un hôtel de Golconda, au Mexique. La jeune femme a quitté Paris où elle a laissé son amant, le peintre Jay. Le lecteur avait suivi ses errances dans *Ladders to Fire* et retrouve, dans *Seduction of Minotaur*, une héroïne prête à affronter la dernière étape de sa quête. Comme le suggère le titre de ce cinquième et dernier opus, Lillian entre dans un labyrinthe intérieur dont elle ne ressortira qu'une fois le monstre de son passé vaincu. Or son passé, nous l'apprenons, est lié au Mexique où elle a vécu ses premières années. Son arrivée à Golconda sonne comme un retour aux sources. La cité n'est plus seulement un décor mais vient participer à l'aventure personnelle. Comme les actes symboliques, elle balise la progression de l'héroïne en provoquant ses prises de conscience successives jusqu'à son départ pour les États-Unis qui annonce la fin de son voyage. L'interaction entre la ville et l'héroïne est poussée à son paroxysme comme rarement dans les romans d'Anaïs Nin. « One always, sooner or later, comes upon a city which is an image of one's inner cities »¹, écrit la diariste lors d'un voyage à Fez en 1936. Lillian et Golconda pourrait bien être l'illustration de cette affirmation et expliquer le titre même des *Cités intérieures*.

Golconda est une ville inventée par Anaïs Nin sur le modèle d'Acapulco, qu'elle connaissait bien. Dès son arrivée, Lillian s'approprie l'espace et se positionne dans un rapport

¹ *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 74.

« On finit toujours par rencontrer, tôt ou tard, une cité à l'image de ses cités intérieures. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 122).

intime avec la cité : « Golconda was Lillian's private name for this city which she wanted to rescue from the tourist-office posters and propaganda »¹. Comme son nom le suggère, Golconda est la ville d'or (« gold » en anglais) : « Golconda of the golden age, the golden aster, the golden eagle,... »². Elle rappelle les temps immémoriaux – le « golden age » (« l'âge d'or ») – où l'homme était encore libre et naturel, heureux dans sa simplicité. Anaïs Nin en fait la représentation d'un paradis originel qui n'est pas sans évoquer l'Atlantide perdue du début de *La Maison de l'inceste*. Par la sensualité de ses couleurs, sa musique et ses odeurs et par l'impudeur assumée des autochtones, Golconda fait référence aux utopies lawrenciennes d'un retour au primitif. « The absence of uniforms restored the dignity and importance of the body »³, note Lillian, fascinée. La cité d'Anaïs Nin doit énormément au Mexique de *The Plumed Serpent* de D.H. Lawrence. Dans les deux romans, une Occidentale vient chercher une nouvelle vie au milieu d'un paysage exotique et presque sauvage. Mais le Mexique de Lawrence est hostile et c'est, pour Kate, une véritable lutte pour rester en vie. Le paysage n'est pas à l'image de l'héroïne. Elle doit, au contraire, s'y habituer. Le retour au primitivisme est un apprentissage... ou plus exactement, un dés-apprentissage. Car c'est en perdant peu à peu ses réflexes de "New Woman" qu'elle peut rester en terre mexicaine. La ville d'Anaïs Nin n'est pas aussi extrême et ingrate. Golconda est aussi la preuve de la limite de l'influence de Lawrence. Elle n'est que transitoire, un passage nécessaire, comme l'est le retour à la vie primitive chez Nin.

Mais Golconda va surtout devenir la ville-théâtre du cheminement personnel de Lillian. Elle est d'abord la ville de l'oubli : « The natives saw only the present »⁴. Cette thématique revient souvent au cours du roman car Lillian pense devoir se séparer de son passé pour pouvoir avancer : « "Golconda is for forgetting, and that's what I need," she said, laughing »⁵.

1 *Id.*, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 468.

« Golconda, c'était le nom secret que Lillian avait donné à cette ville qu'elle espérait préservée des agences de publicité et de tourisme. » (*La Séduction du Minotaure*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 542).

2 *Ibid.*, p. 465.

« Golconda : l'âge d'or, l'aster d'or, l'aigle d'or,... » (nous traduisons).

3 *Ibid.*, p. 466.

« L'absence d'uniforme rendait au corps sa dignité. » (*La Séduction du Minotaure*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 540).

4 *Ibid.*, p. 467.

« Les indigènes, eux, ne voyaient que l'immédiat. » (*Ibid.*, p. 541).

5 *Ibid.*, p. 486.

Mais, en réalité, l'oubli n'est qu'une forme de fuite – comme la prolongation de ses errances géographiques. Lors de cet ultime voyage, Lillian comprend peu à peu que son passé ne peut être effacé et qu'il lui faut trouver un compromis entre l'oubli et le souvenir, entre le passé et le présent. Sa rencontre avec Hatcher marque, notamment, une étape importante. Cet américain exilé au Mexique se vante de s'être débarrassé de sa culture d'origine et d'avoir adopté des mœurs étrangères. Pourtant, dans sa maison à peine construite, Lillian découvre avec stupéfaction une pièce où toute la culture américaine se trouve stockée sur des étagères : béquilles, boîtes de conserve, outils, magazines, etc. Hatcher a cru oublier son pays et sa première femme. Il n'a fait que transporter avec lui son histoire :

« She had imagine Hatcher free. (...) She had been admiring him for several weeks as a figure who had attained independence, who could live like a native, a simplified existence with few needs. He was not even free of his past, of his other wife. (...)

She couldn't sleep, having witnessed Hatcher's umbilical ties with his native land's protectiveness. »¹

« Dire qu'elle avait cru que Hatcher était un homme libre ! Elle l'avait vu vivre comme un homme qui a conquis sa liberté, capable de vivre comme un indigène une existence primitive avec peu de besoins. Or il n'était pas délivré de son passé, délivré de sa première femme, l'Américaine. (...)

Lillian ne trouvait pas le sommeil, la pensée du cordon ombilical qui attachait Hatcher à son pays l'obsédait. Pour lui, l'Amérique était encore la sécurité. »²

Hatcher est celui pour qui le retour au naturel n'est perçu que comme un danger dont seule sa culture d'origine peut le protéger. Il est un contre-exemple et contraste, en cela, avec Lillian qui tente de fusionner avec la liberté sauvage offerte par le Mexique et les Mexicains. Nous avons déjà évoqué la scène de la danse avec les autochtones, synonyme d'une sensualité retrouvée. En opposition à Hatcher, Lillian est prête à abandonner ses conventions culturelles. Malgré les dangers, Golconda est un véritable parcours initiatique. Grâce à son séjour, elle se souvient peu à peu de son enfance mexicaine et apprend à interpréter ses souvenirs et non à

« "Golconda m'apporte l'oubli, et c'est ce dont j'ai besoin, dit-elle en riant. (...)" » (*Ibid.*, p. 561).

1 *Ibid.*, p. 535.

2 *Id.*, *La Séduction du Minotaure*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 612.

fuir son passé avec la "drogue de l'oubli". Ses peurs et ses angoisses d'enfant lui apportent les clés de la compréhension.

La cité mexicaine permet à la romancière de placer le parcours de son héroïne dans un décor symboliquement marqué. Chacun de ses personnages évolue dans un milieu qui lui ressemble. Hatcher habite une maison au confort américain rassurant. Mais il y a d'autres exemples, comme le jeune poète Michael qui vit dans une ville figée dans les cendres d'une éruption volcanique, esthétisée à jamais dans un passé qui n'existe plus. Golconda est donc à l'image de Lillian : la ville de son enfance, mais également le lieu de sa liberté sensuelle et naturelle retrouvée.

« According to the definition, tropic meant a turning and changing, and with the tropics Lillian turned and changed, and she swung between the drug of forgetfulness and the drug of awareness, as the natives swung in their hammocks, as the jazz players sung into their rhythms, as the sea sung in its bed

turned
change »¹

« Puisque le mot "tropic" signifie tourner, changer, Lillian céda à l'injonction des tropiques, elle fit demi-tour, elle changea de chemin et passa de la drogue de l'oubli à celle du souvenir, oscillant doucement de l'une à l'autre, comme le balancement des hamacs, comme les rythmes mouvants du jazz, comme le bercement de la mer,

elle tourna
elle changea. »²

Avec Golconda, Anaïs Nin met en scène ce qui, pour elle, constitue l'apaisement des tensions. Son héroïne expérimente une rare osmose avec le monde qui l'entoure. Golconda accompagne Lillian dans sa quête et représente, au final, l'idéal recherché : une fluidité retrouvée entre le passé et le présent et entre soi et l'environnement extérieur.

1 *Id.*, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 550.

2 *Id.*, *La Séduction du Minotaure*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., pp. 627-628.

Indifférente à la peinture réaliste des situations, Anaïs Nin emmène ses romans dans une dimension bien différente de celle de ses contemporains américains. Fortement influencée par le symbolisme de Proust, elle donne aux éléments romanesques une charge affective sur laquelle repose la progression du roman. Car c'est dans l'évolution personnelle de ses personnages que se trouve la dynamique de l'œuvre. L'action n'a d'importance que dans sa dimension symptomatique, c'est-à-dire comme révélatrice d'un processus inconscient. Poursuivant ses recherches menées depuis *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin fait du romanesque une composante de l'écriture intime dans la mesure où elle plonge sans concession dans l'analyse personnelle. Mais, contrairement à l'introspection exclusive du roman poétique, les fictions plus tardives réhabilitent le lien vital de l'être au monde extérieur. L'anecdote symbolique – véritable colonne vertébrale du récit – illustre cette projection de soi sur les choses alentour. De même, le décor participe à l'interaction de l'homme et de son milieu.

Ainsi Golconda personnifie l'évolution de Lillian dans le roman final des *Cités intérieures*. La ville n'est pas qu'un simple décor posé sur les bords de la scène. Elle participe pleinement au déroulement de l'histoire. Contrairement aux lieux fermés où se déroulaient la majorité des récits niniens, Golconda ouvre ses horizons et permet à l'héroïne de sortir de son enfermement personnel. La "cité intérieure" s'oppose en cela à la maison de l'inceste d'où la narratrice ne pouvait sortir. Avec Golconda, Anaïs Nin donne corps à ses préoccupations esthétiques et psychologiques. Le drame intérieur se révèle sur la scène du monde environnant. Tout est affaire de symbole et de symbiose.

Dans cette logique, la relation amoureuse joue le même rôle. Elle participe à la recherche de soi. Comme Lawrence, Proust et Barnes, Anaïs Nin fait de l'amour un de ses thèmes de prédilection.

B. LA RELATION AMOUREUSE

La relation amoureuse était déjà au centre de *La Maison de l'inceste*. Par ses rencontres successives, la narratrice avançait dans le dédale de son moi. Mais chacune d'entre elles n'était que narcissisme et inceste – le reflet d'un amour contemplatif de soi-même. Dans les romans suivants, Anaïs Nin donne à la relation amoureuse une place autrement plus valorisante. Au même titre que l'anecdote symbolique ou l'interaction avec le monde extérieur, le rapport à l'Autre entre dans la composition romanesque pour traduire l'intimité des personnages.

D.H. Lawrence, le premier, incite la jeune romancière à placer le couple au centre du roman. Dans ses récits, il explore les relations humaines, les liens amoureux ou amicaux. Son dernier opus, *Lady Chatterley's Lover* est une ode à l'amour parfait comme l'aboutissement d'une recherche qu'il a menée, sans relâche, tout au long de sa carrière. Pour Anaïs Nin, le lien avec l'Autre est bien présent mais il n'est pas, comme chez Lawrence, la préoccupation première des héroïnes. L'écrivain veut décrire une quête d'identité et la relation amoureuse se soumet à cet impératif. Anaïs Nin est peut-être, dans ce cas, plus proche des démarches de Proust et Barnes pour qui l'histoire d'amour prend place dans une recherche plus vaste de vérité, mais n'en est pas le seul élément.

Dans les œuvres de Lawrence, les amours sont torturées, bafouées, hors normes, à l'exception de *Lady Chatterley* et les relations sont prétextes à souffrance et remettent le monde en question. Dans *Nightwood*, Nora, trompée par son amant, se réfugie chez le Dr Matthew O'Connor : « Doctor, I have come to ask you to tell me everything you know about the night »¹, lui demande-t-elle. Dans le chapitre clé du roman, O'Connor raconte les secrets de la nuit censés apporter à la jeune femme la vérité sur son amour perdu. Comme devant l'oracle d'une pythie travestie, il n'est pas certain que Nora en comprenne le sens. Les discours voilés du Docteur révèlent la nuit et l'obscurité de l'âme humaine, certes. Mais l'histoire d'amour reste un mystère et le comportement de Robin, une énigme. Dans les romans d'Anaïs Nin, la relation amoureuse n'est pas là pour révéler l'Autre mais pour dévoiler les secrets du cœur humain. Elle prend donc place dans le récit, d'abord, comme un révélateur des comportements inconscients des personnages. Elle est ensuite associée à la création.

1 Djuna BARNES, *Nightwood*, op. cit., p.71.

« Docteur, je suis venue vous demander de me dire tout ce que vous savez de la nuit » (*Le Bois de la nuit*, op. cit., p. 94).

1. Relation amoureuse et recherche personnelle

La relation amoureuse, dans l'œuvre d'Anaïs Nin, est l'occasion de tester les utopies, de les mettre à l'épreuve. L'union parfaite rêvée par Lawrence doit, elle, résoudre les tensions entre homme et femme :

« Lawrence realized the tragedy of inequality in love as no one else ever realized it. And with it he realized the tragedy not alone of physical but of spiritual and mental love which is the cause of torment in human relationships. It is inequality of sexual power which cause disintegration in sexual relationships. Each man and each woman must find his own level. »¹

« Lawrence avait compris, comme personne d'autre avant lui, combien est tragique l'inégalité en amour. Et par là il saisit la tragédie des disparités non seulement physiques mais aussi mentales et spirituelles. C'est le déséquilibre en amour, physiquement et mentalement, qui est cause de tourment dans les relations humaines. De même, c'est la disproportion de puissance sexuelle qui engendre la désagrégation des relations sexuelles. À chaque homme et à chaque femme de trouver le niveau qui est le sien. »²

Lawrence prône un rétablissement des rapports humains naturels. L'homme, dans sa fierté phallique, doit retrouver la force de son sexe. La femme, dans sa passivité, doit accepter le pouvoir masculin. Pour l'écrivain anglais, les relations humaines sont la prolongation de ses rêves de retour au primitif.

Cette relation idéalisée n'est jamais mise en scène dans les romans d'Anaïs Nin. Tout comme Lawrence, elle préfère décrire la lutte qui précède. Lawrence fait de ses romans l'histoire du combat entre l'homme et la femme. C'est le cas d'Ursula et Birkin mais aussi de Somers et Harriet dans *Kangaroo* ou de Kate et Cipriano dans *The Plumed Serpent*, pour n'en citer que quelques-uns. À chaque fois, le lecteur assiste aux épreuves traversées par le couple pour trouver un équilibre et pour que chacun des deux partenaires accepte sa juste place. Dans toutes ses œuvres de fiction, Anaïs Nin évoque la relation amoureuse mais ne décrit jamais sa concrétisation parfaite. Elle est pourtant effleurée à la fin des *Cités intérieures*, lorsque Lillian retourne auprès de son mari. Mais cette histoire est un hors-texte que l'auteur laisse en suspens. L'héroïne de *Seduction*, semble-t-il, est la seule à retrouver un équilibre amoureux.

1 Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., 27.

2 *Id.*, *D.H. Lawrence, une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 38.

Rien de surprenant puisque Lillian est la seule à être sortie de son labyrinthe. Anaïs Nin nous laisse ici apercevoir sa conception idéale du couple et sa fonction au sein du livre. Le roman, qui décrit des héroïnes en pleine lutte intérieure, ne peut décrire un amour parfait. L'harmonie entre amants n'est possible que si chacun a d'abord vaincu ses propres démons. Incomplètes, névrosées, les héroïnes d'Anaïs Nin ne vivent que des relations précaires. Chaque rapport amoureux est le symptôme d'une défaillance personnelle. Comme les anecdotes symboliques qui punctuaient le texte en prises de conscience successives, les histoires romantiques dévoilent, de leur échec, les traumatismes à surmonter.

Lillian ressemble à une héroïne lawrencienne. Elle est artiste (Anaïs Nin, dans son essai, insiste sur cette particularité dans les œuvres de D.H. Lawrence¹), musicienne qui a rompu ses liens et quitté mari et enfants pour chercher son véritable bonheur. Elle est proche, en cela, du personnage d'Aaron dans *Aaron's Rod* dont l'histoire commence par sa décision soudaine de quitter le nid familial. Elle est aussi à l'image des ces New Women que l'auteur anglais admire et craint à la fois. En perpétuel conflit, instable, insatisfaite, elle est tiraillée entre son envie de liberté et sa féminité "naturellement passive". On pense, ici, à Ursula Brangwen qui, dans *The Rainbow* puis *Women in Love*, aspire à trouver son indépendance amoureuse, sociale et morale. Pour Lillian, l'apprentissage de la liberté se fait à travers ses différentes relations amoureuses (ou parfois purement amicales). Chaque rencontre, qui la mène de *Ladders to Fire* à *Seduction of the Minotaur*, est une épreuve et marque l'évolution de sa quête personnelle.

À travers ses différentes relations amoureuses, Lillian est confrontée à ses propres schémas inconscients. Jay, par exemple, l'oblige à rejouer le rôle de mère qu'elle avait abandonné au début du récit. D'abord valorisante, la demande d'attention égoïste de son amant devient insupportable. Dans *Seduction*, elle retombe dans les pièges de la relation maternelle lorsqu'elle décide d'aider un touriste américain prisonnier du système judiciaire mexicain.

1 *Id.*, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 78.

« And by that I mean that Lawrence, being extremely personal, gave most of [his characters] the characters of creators, just as before I said that in extremes of emotions they were given the characters of poets. (...) They are reflected fragments of him, the creator above. »

« Et par là, je veux dire que Lawrence, s'impliquant de manière extrêmement personnelle, a donné à la plupart d'entre [ses personnages] le tempérament de créateurs, tout comme auparavant je disais que dans leurs moments d'émotion extrêmes ils étaient doués du caractère de poètes. (...) Ce sont des reflets fragmentés de lui-même, le créateur par-dessus tout. » (*D.H. Lawrence, une étude*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 125).

Mais l'Américain s'avère être un escroc qui abuse de la compassion de ses compatriotes. Lorsque Lillian découvre la fraude, elle peut se libérer de ses obsessions maternelles : « Are you trying to say that I was one of the prisoners myself ? »¹, interroge-t-elle significativement. Avec Jay, Lillian était dépouillée de son image de femme, réduite à une vision stéréotypée et immuable d'elle-même en figure de mère nourricière.

Cet exemple prouve la forte interaction entre les anecdotes symboliques et les relations amoureuses au sein du roman. Elles se répondent et résonnent en une symphonie thématique qui permet à l'œuvre d'acquérir cette unité que recherchait l'écrivain – une unité née des échos de soi dans la marche du temps.

C'est au personnage de Djuna, dans un passage de *The Four-Chambered Heart*, que revient l'honneur de mettre en mot le lien étroit entre la relation amoureuse et la construction de soi. Anaïs Nin lui donne la parole grâce à la technique du monologue intérieur. De la fusion charnelle ne naît pas un enfant mais de « nouveaux "moi" » :

« [...] Unless she is an anonymous whore, no man enters woman with impunity, for where the seed of man and woman mingle, within the drops of blood exchanged, the changes that take place are the same as those of great flowing rivers of inheritance, which carry traits of character from father to son to grandson, traits of character as well as physical traits. Memories of experience are transmitted by the same cells which repeated the design of a nose, a hand, the tone of a voice, the color of an eye. These great flowing rivers of inheritance transmitted traits and carried dreams from port to port until fulfillment, and gave birth to selves never born before... No man or woman knows what will be born in the darkness of their intermingling ; so much besides children, *so many invisible births, exchanges of soul and character, blossoming of unknown selves, liberation of hidden treasures, buried fantasies...*) »²

« [...] Aucun homme ne pénètre impunément dans une femme [à moins qu'il ne s'agisse, bien sûr, d'une putain anonyme]. Car là où la semence de l'homme et de la femme se mêlent, au sein des gouttes de sang échangées, s'opèrent les mêmes transformations que dans les eaux mouvantes du grand fleuve de l'hérédité qui véhiculent du père au fils, du fils au petit-fils, des traits de caractère aussi bien que des traits physiques. Le souvenir d'une

1 *Id.*, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 506.

« Essayez-vous de dire que j'étais moi-même une des prisonnières ? » (nous traduisons).

2 *Id.*, *The Four-Chambered Heart*, op. cit., p. 277 (nous soulignons).

expérience se perpétue par les mêmes cellules qui reproduisent le dessin d'un nez ou d'une main, le timbre d'une voix ou la couleur d'un iris. Ces grands courants transmettent les caractères et transportent les rêves de port en port jusqu'à ce que la perfection se réalise et que naissent des êtres, de nouveaux "moi", qui n'avaient encore jamais vu le jour... Les hommes et les femmes ne se doutent pas de tout ce qui s'engendre dans les ténèbres de leurs enlacements ; non seulement des enfants, *mais des multitudes de floraisons invisibles, des mouvements de l'âme et des métamorphoses, des épanouissements, des découvertes de richesses ignorées, de fantasmes insoupçonnés...*) »¹

Par le vocabulaire (« seed [...] mingle », « drops of blood », « great flowing rivers of inheritance »,...), le style emphatique et lyrique, la multiplication et la répétition des images (« rivers of inheritance », « from port to port », « births »,...), Anaïs Nin utilise une esthétique proche de Lawrence dans ses envolées philosophiques les plus mystiques. À la limite du pastiche, cet extrait est intéressant car il témoigne de son influence dans le style et dans la forme. Le caractère extrême de la démonstration qui associe le physique à l'émotion, le corps et l'esprit est représentatif. Ici, ce qui part d'un sentiment (la passion amoureuse entre deux amants) devient un trait physique, un "caractère", une "cellule". La science (comme une réécriture singulière de l'évolution de l'espèce darwinienne) se mêle à l'instinct et à ce qui est proprement impalpable et mystérieux.

Cependant, le contenu du discours est très éloigné des théories de Lawrence, notamment dans l'idée de « se connaître » par l'intermédiaire de la relation amoureuse. « Hate is not the opposite of love. The real opposite of love is individuality »², écrivait Lawrence. De même, dans *Studies in Classic American Literature*, il voyait dans la recherche du savoir le péché originel de l'Homme³. Or, chez Anaïs Nin, la relation à l'Autre est une étape nécessaire à la connaissance de soi. La quête menée par les différents protagonistes d'Anaïs Nin est toujours profondément individuelle. L'Autre n'est qu'un instrument.

1 *Id.*, *Les Chambres du cœur*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 318 (nous soulignons).

2 David Herbert LAWRENCE, *Reflections on the Death of a Procupine and other Essays*, op. cit., p. 162. « La haine n'est pas le contraire de l'amour. Le véritable contraire de l'amour est l'individualité. » (nous traduisons).

3 *Id.*, *Studies in Classic American Literature*, Cambridge University Press, 2003, pp. 82-83.

2. L'amour en signe d'art

La description de la relation amoureuse est un élément primordial des romans d'Anaïs Nin. Elle participe au "symbolisme" de l'œuvre en révélant l'essence intime des personnages. Chaque héroïne projette ses propres tourments intérieurs sur autrui. Les partenaires ne sont perçus que comme des instruments nécessaires à la maturation personnelle. Contrairement à D.H. Lawrence, l'osmose amoureuse n'est pas un but en soi. Elle est un support de la recherche. Il en résulte une impression d'échec sentimental comme si les romans s'appuyaient sur d'instables béquilles pour avancer. À l'image des rapports humains de *La Maison de l'inceste*, *Les Cités intérieures* ne semblent parler de l'amour que dans une perspective narcissique. L'instrumentalisation des personnages masculins, dont les points de vue ne sont qu'esquissés quand ils ne sont pas simplement évincés, accentue cette impression. De même, l'obsession d'Anaïs Nin pour les thèmes de l'homosexualité et de l'inceste entre dans une logique, selon elle, de déviance sentimentale qui n'est pas sans rappeler le pessimisme de *Nightwood*.

Ses héroïnes ont beau être des artistes, elles n'arrivent pas à saisir la dimension symbolique de l'amour. Alors que D.H. Lawrence et Marcel Proust placent le sentiment amoureux au cœur de l'idéal ou de l'éveil artistique, Anaïs Nin esquivait cette problématique... qui pourtant deviendra le thème majeur de son propre journal.

Depuis *La Maison de l'inceste*, puis avec « Winter of artifice », l'inceste est synonyme d'amour narcissique. Dans le premier roman, le mot est utilisé de manière symbolique et plus générale pour désigner le fait de s'aimer soi-même dans l'autre. Par extension, l'homosexualité est incluse dans la vaste catégorie des amours qui, dans l'imaginaire de l'auteur, sont pathologiques et donc voués à l'échec. Or la récurrence de l'adoration incestueuse et de l'homosexualité, dans tous ses romans, tend à prouver que le thème amoureux est irrémédiablement placé sous le signe de l'échec. Entre les trois héroïnes de *Cités*, par exemple, les rapports lesbiens sont fréquents. Lillian tombe d'abord sous le charme de Djuna

avant de rencontrer Sabina. La relation avec cette dernière est décrite dans les mêmes termes que ceux utilisés par la narratrice de *La Maison de l'inceste* : « It was a desire for an impossible union : she wanted to lose herself in Sabina and BECOME Sabina »¹, peut-on lire à la fin de *Seduction of the Minotaur* lorsque Lillian fait le bilan de sa vie sentimentale.

Djuna Barnes ne donne pas forcément la même signification qu'Anaïs Nin aux thèmes de l'inceste et de l'homosexualité. Le rapport au père n'est pas aussi ouvertement sexuel qu'il peut l'être chez Nin. Mais l'atmosphère singulière de *Ryder* (1929) est chargée de sous-entendus. Sur un ton burlesque et grotesque, elle décrit, de manière à peine masquée son enfance. Née d'un père fantasque dont les mœurs libres obligent ses deux femmes et leurs enfants à vivre ensemble, elle le caricature sous les traits du personnage emblématique, Wendell Ryder. La narratrice, Julie Ryder est "vendue" par son père à un voisin censé lui apprendre les mystères du sexe. Inceste indirect, ce drame sera le nœud d'une œuvre plus tardive de Djuna Barnes, la pièce *The Antiphon* (1958) dans laquelle le personnage principal, Miranda, cherche, des années après, le réconfort et la vérité auprès de sa mère. Catharine Stimpson écrit, à propos des œuvres de Djuna Barnes : « The legs of parents seem to form an arch-like entrance into the torture chambers of the damned »². Récits d'une nouvelle "saison en enfer", les livres de Barnes rappellent la pesanteur des cauchemars de *La Maison de l'inceste*.

Anaïs Nin fait référence à *Nightwood* plus qu'à toutes autres œuvres de Barnes. Le thème de l'homosexualité y prédomine. Le récit s'attache principalement au couple de Nora et Robin. Le pessimisme qui imprègne *Nightwood* a pu influencer Anaïs Nin comme le signe d'un inévitable échec de la relation amoureuse. L'héroïne évanescence succombe, malgré ses multiples rencontres, à sa folie. L'auteur annonce la déchéance qui clôt chacune des histoires personnelles à travers le champ lexical, développé au fil des pages, de la prosternation³. L'exemple le plus significatif est l'apparition finale de Robin qui se met à quatre pattes pour aboyer avec le chien de Nora : « Sliding down she went; down, her hair swinging, her arms held out, and the dog stood there (...). And down she went, until her head swung against his ;

1 Anaïs NIN, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 578

« Elle désirait une impossible union : elle voulait se perdre en Sabina, DEVENIR Sabina. » (nous traduisons)

2 Catharine STIMPSON, « Afterword » in *Silence and Power, A Reevaluation of Djuna Barnes*, op. cit., p. 372

« L'héritage des parents semble former l'arche d'entrée aux chambres de tortures du damné. » (nous traduisons)

3 Un regard sur les titres des différents chapitres est assez parlant. Le premier est intitulé « Bow Down » (« Prosterne toi »); le sixième « Where the Tree falls » (« Où l'arbre tombe ») et le septième « Go Down, Matthiew » (« Descends Matthieu »).

on all fours now, dragging her knees »⁴. Rien de surprenant, finalement, pour une héroïne qui était décrite dans un décor digne d'une jungle d'un tableau du Douanier Rousseau⁵ et que Nora rencontre devant la cage aux lions d'un cirque ambulante⁶. Aucune de ses relations avec les autres personnages ne pourra la sauver de la fatalité qui pèse sur elle. Nora ne pourra pas non plus la retenir. Elles étaient pourtant « "haunted" of each other »⁷, proches jusqu'à se confondre l'une en l'autre.

De manière assez similaire chez Nin, la relation amoureuse et, en particulier homosexuelle, n'offre pas de solution aux pièges de l'inconscient. En dehors du lesbianisme, l'auteur aborde l'homosexualité masculine à travers les "children of the Albatross" ("les enfants de l'albatros"), ces jeunes poètes adolescents que fréquente Djuna. En se liant à eux, elle rejoue ses propres drames. De la fille séduite par le père, Djuna est devenue la mère qui séduit le fils. La fuite dans la relation amoureuse n'est qu'une illusion. L'homosexualité et l'inceste sont associés aux traumatismes inconscients auxquels les héroïnes de Nin tentent d'échapper. Contrairement à Djuna Barnes, dont le roman s'apparente à une spirale infernale qui tire chaque personnage vers le bas, Anaïs Nin se sert de l'homosexualité pour décrire une transition personnelle.

4 Djuna BARNES, *Nightwood*, op. cit., p. 152.

« Dans un glissement, elle s'écroula ; croulant à terre, cheveux ballants, bras étendus, et le chien se tenait là (...). Et elle s'écroula jusqu'à ce que sa tête ballante allât donner contre celle du chien ; à quatre pattes à présent, traînant les genoux. » (*Le Bois de la nuit*, op. cit., p. 187).

5 *Ibid.*, p. 30.

« On the bed, surrounded by a confusion of potted plants, exotic palms and cut flowers, faintly oversung by the notes of unseen birds (...) lay the young woman, heavy and dishevelled. »

« Sur le lit, environnée d'un amas confus de plantes en pot, de palmes exotiques et de fleurs coupées, sous l'indistinct couvert du chant d'invisibles oiseaux (...) la jeune femme reposait, lourde et échevelée. » (*Ibid.*, p. 48).

6 *Ibid.*, p. 49.

« Then as one powerful lioness came to the turn of the bars, exactly opposite the girl; she turned her furious great head with its yellow eyes afire and went down, her paw thrust through the bars and, as she regarded the girl, as if a river were falling behind impassable heat, her eyes flowed in tears that never reached the surface. »

« Alors, comme une puissante lionne arrivait au détour des barreaux, juste en face de la jeune fille, elle tourna sa grande tête furieuse aux prunelles jaunes en feu et s'aplatit, lançant ses pattes à travers les barreaux ; puis, tandis qu'elle regardait la fille, comme si une rivière fût tombée en cascade derrière une chaleur infranchissable, ses yeux ruisselèrent de larmes qui n'atteignaient jamais la surface. » (*Ibid.*, p. 69).

7 *Ibid.*, p. 49.

« "hantées" l'une par l'autre » (*Ibid.*, p. 70).

Relations avortées, soumises aux traumatismes inconscients – il y a, chez Barnes et chez Nin, un profond pessimisme autour du rapport amoureux. Les thèmes de l'homosexualité et de la relation incestueuse sont aussi présents dans les œuvres de D.H. Lawrence et Marcel Proust mais traités de manière moins péjorative. Ils sont liés, dans une certaine mesure, à la création. Dans *Sons and Lovers*, un de ses premiers romans, D.H. Lawrence raconte les liens étroits d'une mère et de son fils. Le titre laisse planer le doute : les fils sont-ils des amants parce qu'ils sont fils ? Proust n'est pas aussi explicite. Mais la mère est omniprésente dans *À la recherche du temps perdu*. À l'origine de tout, elle est au cœur du "drame du coucher", scène primordiale d'ouverture du roman. Comme un élément déclencheur, la relation œdipienne est profondément reliée à la naissance de l'écrivain. L'amour homosexuel a, lui aussi, une place essentielle dans l'œuvre. Lawrence évoque l'homosexualité féminine dans *The Rainbow* entre Ursula et Miss Inger. Mais on relève plus fréquemment les rapports homo-érotiques entre hommes à l'image du couple Rupert Birkin-Gerald Crich dans *Women in Love*. L'auteur révèle là son désir d'union fraternelle qu'il nomme "Blutbrüderschaft" et qui complète (voire surpasse) de manière utopique l'union homme-femme. Birkin, à la fin du roman, exprime à son amante ses regrets concernant la mort de Gerald : « "Having you, I can live all my life without anybody else, any other sheer intimacy. But to make it complete, really happy, I wanted eternal union with a man too : another kind of love" (...) »¹. L'homosexualité, chez Proust, est appréhendée par le narrateur à travers divers personnages dont Albertine. Son lesbianisme supposé plonge le narrateur dans les tourments de la jalousie. Or, c'est ce qui lui permet de saisir l'essence de son amour et participe à son apprentissage d'artiste :

« (...) subjectivement la jalousie est plus profonde que l'amour, elle contient la vérité. C'est que la jalousie va plus loin dans la saisie et dans l'interprétation des signes. Elle est la destination de l'amour, sa finalité. En effet, il est inévitable que les signes d'un être aimé, dès que nous les "expliquons", se révèlent mensongers : adressés à nous, appliqués à nous, ils expriment pourtant des mondes qui nous excluent, et que l'aimé ne veut pas, ne peut pas nous faire connaître. »

La compréhension de l'artiste est tournée vers l'Autre contrairement aux héroïnes des *Cités*

¹ David Herbert LAWRENCE, *Women in Love*, op. cit., p. 407.

« "Parce que je suis avec toi, je peux passer le reste de ma vie sans personne d'autre, sans autre pure intimité. Mais pour que ce soit complet, vraiment satisfaisant, je voulais aussi vivre une union éternelle avec un homme : une autre forme d'amour" (...) » (nous traduisons).

intérieures. À travers la thématique de la relation amoureuse, Anaïs Nin retrouve cette introspection sclérosante et immobile de *La Maison de l'inceste*. Les romans ne sont pas toujours à la hauteur de ses attentes et, dans cette perspective, atteignent leur limite. Certes Anaïs Nin réussit à donner à ses héroïnes une identité et une complétude (c'est, du moins, ce que la fin de *Seduction* suggère) mais aucune d'entre elles n'arrive à trouver sa voie : celle de l'art. Lillian, Djuna et Sabina sont toutes des artistes ou des artistes potentielles. Il y a la musicienne, l'écrivain et l'actrice. Pourtant, aucune d'entre elles ne sait lire les « signes » de l'amour. Aucune n'arrive à voir dans la relation amoureuse la porte ouverte sur l'essence des choses. Elles restent aveugles et muettes.

Il est d'autant plus surprenant de constater cette apparente faiblesse des romans que le journal d'Anaïs Nin révèle la grande importance de la relation amoureuse dans le processus de création. En anticipant un peu sur la chronologie, un regard sur le journal publié nous montre clairement la place centrale de la rencontre avec June et Henry Miller dans la maturation artistique de la diariste.

Issue d'un milieu bourgeois puritain, Anaïs Nin rencontre, en 1931, son exact opposé. Henry Miller est un artiste exilé à Paris sans ressources et sans renommée – un américain qui écume les dîners offerts par les amis de ses amis. Bon vivant, exubérant et fougueux, il débarque dans le petit monde feutrée de la jeune femme, renverse toutes les conventions et éveille en elle l'artiste et l'amante. Lorsqu'Anaïs Nin relit alors Marcel Proust, comment ne pas s'identifier au calme narrateur qui rencontre la volage Albertine, à l'aristocrate Saint-Loup et la demi-mondaine Rachel ? Comment ne pas penser aux héroïnes de D.H. Lawrence qui, au mépris de leur standing, succombent aux charmes sauvages des gitans (« *The Virgin and the Gypsy* » / « *La Vierge et le Gitan* ») ou des gardes forestiers (*Lady Chatterley's Lover*) ? Cette fascination pour la femme ou l'homme socialement inférieur(e), parfois terni(e) par sa réputation, ne serait-elle pas source d'inspiration ? À propos du marquis de Saint-Loup, le narrateur de Proust écrit :

« Ce n'est pas "Rachel quand du Seigneur" qui me semblait peu de chose, c'était la puissance de l'imagination humaine, l'illusion sur laquelle reposaient les douleurs de l'amour, que je trouvais grandes. »¹

1 Marcel PROUST, *Le Côté Guermantes*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, II, pp. 160-

L'amour est donc né du pouvoir de l'imagination. Chaque relation évoquée dans *La Recherche* fonctionne sur ce schéma, Swann et Odette les premiers. L'amant érige un mythe, une image de l'aimée qui est souvent en complète contradiction avec la réalité. C'est ainsi que Robert de Saint-Loup, Swann et le narrateur peuvent faire abstraction des mœurs douteuses de leurs amies. Mais ce décalage entre rêve et réalité est aussi source de jalousie et de souffrances.

Albertine et sa jumelle réelle June Miller, seraient-elles des « muses vénales »¹, comme dirait Baudelaire ? L'amour nourri d'illusions agit comme un stimulateur pour l'artiste amoureux et trahi. Dans le premier tome de son journal, Anaïs Nin retranscrit une note laissée par Henry Miller sur son exemplaire de *La Fugitive*. La citation ainsi mise en lumière explique l'attrait de l'homme intelligent pour la femme "inférieure" et "insensible" et la nécessité pour le créateur de souffrir pour écrire :

« Reading Proust marked by Henry : "On the other hand, it is not by chance that intellectual and sensitive beings always give themselves to insensitive and inferior women. Such men need to suffer." »²

« Lecture de Proust annotée par Henry : *D'autre part, ce n'est pas l'effet du hasard si les êtres intellectuels et sensibles se donnent toujours à des femmes insensibles et inférieures, (...) de tels hommes ont besoin de souffrir, (...) [La fugitive]* »³

Les mensonges sont source de création pour l'artiste trompé. La recherche constante de vérité et l'obsession nourrissent l'artiste. Son imagination se déploie dans toutes les directions pour comprendre qui est l'amante, où elle va, avec qui elle se trouve, ce qu'elle dit et ce qu'elle cache. La fuite, les mensonges, l'absence sont certes douloureux mais ils sont bien plus riches que ce qui est acquis, connu et maîtrisé. Tant qu'Albertine lui échappe, le narrateur souffre et vit. Si elle se plie à ses exigences et si elle reste docilement sa prisonnière, il s'en désintéresse et pense bientôt la quitter. C'est dans l'absence de l'Autre que l'art s'installe. Ce sont les fuites constantes de Robin qui fournissent la trame de *Nightwood*. C'est dans l'énigme des mensonges de June qu'Anaïs Nin et Henry Miller puisent leur inspiration. « "I will make a

161.

1 Charles BAUDELAIRE, « La Muse vénale » in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 14.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 66

3 Anaïs NIN, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 102.

great character out of you, June, I will make a portrait you will like." »¹, lui écrit la diariste. Miller, lui, dédie *Tropique du Capricorne* « à elle » puis lui consacre la trilogie *The Rosy Crucifixion*.

Comme Albertine, June devient objet d'art. Lorsque le narrateur de *La Recherche* voit sa future amante pour la première fois en dehors du groupe des "jeunes filles en fleur", il se trouve chez le peintre Elstir. Dans ce contexte, il peut ainsi lui donner l'intérêt d'une œuvre d'art. Elle attise ainsi ses regards d'esthète. Par le biais de la peinture, Marcel en oublie ses origines sociales :

« Que de types imprévus, quelle invention dans le caractère des visages, quelle décision, quelle fraîcheur, quelle naïveté dans les traits ! Les vieux bourgeois avars d'où étaient issues ces Dianes et ces nymphes me semblaient les plus grands statuaires. »²

Comme Odette avec Swann, qui commence à lui trouver du charme dès qu'il note sa ressemblance avec la Zéphora de Botticelli³, Albertine éveille la sensibilité artistique du narrateur. Elle n'est, certes, pas belle, mais il lui trouve un attrait esthétique :

« Je me trouvais tout à coup, et pour un instant pouvoir éprouver pour la fastidieuse jeune fille des sentiments ardents. Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art. »⁴

Les femmes amantes, chez Proust, ne sont souvent que des supports de l'imagination. Il en est de même de June Miller. Aussi insaisissable qu'un personnage de Djuna Barnes, elle se révèle être une grande inspiratrice. Elle se retrouve au centre d'une véritable bataille artistique et d'un flot incessant de lettres, de commentaires et d'interprétations. Ses fugaces apparitions à Paris donnent lieu à de longues discussions et élucubrations de la part d'Anaïs Nin et Henry Miller qui choisissent, tout deux, d'en faire un personnage récurrent de leurs œuvres de fiction. Sous

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 146.

« "Je ferai de vous un grand personnage, June, je ferai un portrait comme vous aimerez." » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 216).

2 Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, op. cit., I, p. 844.

3 *Id.*, *Du Côté de chez Swann*, op. cit., I, p. 222 et suite.

«[Swann regardait Odette] ; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle ; et, bien qu'il ne fût sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. ».

4 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, op. cit., III, p. 56.

les traits de Sabina, nous l'avons vu à de nombreuses reprises, elle réapparaît avec constance dans la bibliographie de Nin.

Malgré l'influence de D.H. Lawrence, Anaïs Nin ne donne pas à la relation amoureuse la place attendue. Elle est, certes, au cœur de l'écriture intime des personnages car elle expose symboliquement les traumatismes inconscients des héroïnes et leur permet de mûrir. Mais elle n'est pas une fin en soi. Dans les œuvres de fiction, le rapport amoureux est traité de manière aussi soumis à la fatalité que peuvent l'être les histoires de *Nightwood*. Le pessimisme barnésien donne à l'amour le poids d'une chaîne qui oblige les personnages à supporter indéfiniment leurs drames personnels. Anaïs Nin avait voulu faire des *Cités intérieures* une ouverture sur le monde. Elle voulait recréer le lien nécessaire dans l'art entre l'introspection et la projection de soi à l'extérieur. À travers le thème de la relation amoureuse, elle se heurte néanmoins aux limites de ses capacités romanesques et retombe dans l'enfermement infernal d'une analyse narcissique.

Un regard sur le *Journal* nous apprend cependant que certains thèmes, incomplets dans les fictions, restent des préoccupations majeures pour l'artiste. Ils trouveront leur développement dans une œuvre dont se dessine déjà les contours. Les premières correspondances entre l'écrit intime et les romans se font entrevoir.

Comme les anecdotes symboliques, le thème de la relation amoureuse, dans les romans d'Anaïs Nin, est une composante structurelle. *A Spy in the House of Love* semble être l'exemple le plus probant car il décrit les aventures successives d'une "femme fatale moderne". Nous avons pu démontrer que les autres personnages de Nin se construisent grâce à leurs relations aux Autres. La thématique amoureuse permet donc d'organiser l'œuvre autour des grands axes de la découverte de soi. En cela, elle participe pleinement au désir de faire de l'écriture romanesque une écriture profondément intime où tout élément est projection de soi. Les actes, les décors, le rapport aux Autres sont des extensions extérieures de l'intériorité des héroïnes.

Mais, paradoxalement, la thématique qui devait, le mieux, symboliser le lien de l'individu au monde est aussi celle qui rend les romans les plus hermétiques. Car chaque aventure sentimentale est irrémédiablement vouée à l'échec et Anaïs Nin ne laisse aucune place à la réalisation parfaite du couple tel qu'a pu le faire D.H. Lawrence dans un roman qu'elle appréciait beaucoup, *Lady Chatterley's Lover*. Amours lesbiens, incestueux, œdipiens, il n'est jamais question que de narcissisme dans *Les Cités intérieures* comme dans le premier opus d'Anaïs Nin qui, en 1936, en peignait déjà clairement les pièges. L'amour n'est pas considéré comme une prise de conscience de la présence de l'Autre mais comme un retour nombriliste à soi-même.

Notre étude a dû faire un écart vers le journal intime pour retrouver cette thématique dans une acceptation plus valorisante. La relation de la diariste à June Miller (celle qui a inspiré Sabina) nous montre clairement que l'amour peut être le déclencheur principal de la création artistique et nous permet de retrouver le rôle prépondérant que Proust, par exemple, lui donnait dans *À la recherche du temps perdu*.

C. LES DÉRIVES DE LA RECHERCHE DE SOI ET LA CRÉATION : LES DANGERS DE L'ABSTRACTION

Le roman d'Anaïs Nin ne s'inscrit pas dans une temporalité rigoureuse. Les personnages centraux évoluent selon leur propre rythme intérieur. Au mépris des structures temporelles classiques, ce sont leurs gestes symboliques et leurs émotions qui dirigent la marche du roman. La relation amoureuse participe à leur évolution personnelle. Loin du roman sentimental traditionnel, les fictions d'Anaïs Nin sont surtout des aventures individuelles et introspectives dans lesquelles les héroïnes partent à la recherche d'elles-mêmes.

Or Lillian est la seule, dans tout le long fleuve des *Cités intérieures*, à émerger, la tête haute, de son intériorité. Elle est la seule à trouver une forme de sérénité comme un voyage qui se termine par un retour au point de départ (retour auprès du mari, des enfants). Lillian accepte son passé pour mieux vivre le présent. Mais qu'en est-il de son art, de sa musique ? Le roman fait l'impasse. Les héroïnes d'Anaïs Nin luttent pour se comprendre, pour s'exprimer. Mais y arrivent-elles vraiment ? Djuna s'efface sans laisser de trace, Sabina s'effondre, Lillian rentre sagement auprès des siens. Les femmes ont encore un long chemin à faire avant de donner corps à leur voix. Elles savent créer l'être humain et créer l'artiste. Là, Lillian excelle. Dans les pages finales de *Seduction*, elle pense à ses enfants qu'elle va bientôt retrouver. Elle pense à Jay, peintre qu'elle a aidé de son mécénat affectif et financier. Mais ces héroïnes ne savent pas "se" donner la vie. Le roman est aussi le reflet de cet échec. Il reste, inerte, à la surface du monde comme le bateau de verre d'un aquarium brisé, incapable de voyager, coupé du mouvement de la vie.

Le roman d'Anaïs Nin souffre de ce « monstrous growth of the ego »¹ qu'elle critiquait pourtant chez Proust. Création atrophiée, il représente l'échec de la fiction pure dans la

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 151.

« Would [Henry Miller's] work have the same ultimate weakness of Joyce, Lawrence, and Proust, a monstrous growth of the ego ? ».

« Son œuvre [l'œuvre d'Henry Miller] aurait-elle en fin de compte la même faiblesse que celle de Joyce, Lawrence et Proust, un développement monstrueux du moi ? » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. I, p. 222).

bibliographie de l'artiste qui, désormais, se tourne vers la recherche d'un art palpitant au rythme de la vie. Après l'insuccès critique et public des *Cités intérieures*, Anaïs Nin pense de plus en plus à la publication de son journal intime.

1. La critique de Proust

En optant pour une forme romanesque plus rigoureuse que *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin pensait sortir de l'immobilisme des abstractions surréalistes et rétablir un lien entre rêve et réalité. L'insuccès de ses fictions semble remettre en cause ses visées esthétiques car les critiques blâment, justement, le caractère trop souvent analytique et hermétique de ses histoires. Les attaques, parfois sévères, ne sont pas toujours fondées. Il y a, dans le roman fleuve, une démarche artistique qui aurait, sûrement, mérité plus d'attention. Force est de constater que toutes les visées de l'auteur n'ont pas été atteintes. Exclusivement focalisée sur le parcours psychologique de ses héroïnes, l'auteur s'enferme parfois dans les carcans de l'introspection et donne à son récit l'allure d'une étude de cas esthétisée. Ce qu'elle reprochait parfois à Proust – cette description minutieuse de la vie et du ressenti du héros-narrateur – est peut-être l'expression d'un piège qu'elle n'a pas su elle-même éviter.

Malgré son admiration pour Marcel Proust, Anaïs Nin ne tarde pas à émettre ses premières critiques. La recherche de soi lui apparaît être à la fois un exemple à suivre et un danger à éviter. Pour elle, Proust est, tantôt, un des «*gods of the deep*»¹ qui analyse avec minutie et poésie les impressions, l'inconscient et les mouvements de l'âme. Tantôt, il se coupe de toute réalité en poussant ses analyses vers une description scientifique et froide, pareille à la science de laboratoire des surréalistes. L'âme humaine est observée, décortiquée et cette véritable dissection provoque la mort : «*Man began to disintegrate under the*

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., III, p. 256.
«*dieux de la profondeur*» (nous traduisons).

microscope of analysis, carried to its ultimate perfection by Proust »¹, écrit-elle en 1946.

« At the same time I read about Proust. His unique insight into character (because he was willing to split the atom, psychologically speaking) was founded on the observation that a single face can wear a thousand masks, that personality is reducible to a discontinuous series of psychological states, not necessarily unified or consistent. »²

« En même temps j'ai lu des ouvrages sur Proust. Son don de seconde vue dans l'exploration du caractère (parce qu'il était prêt à diviser l'atome, psychologiquement s'entend) reposait sur l'observation qu'un seul visage peut porter mille masques, que la personnalité est réductible à une série discontinue d'états psychologiques, pas forcément unifiés ni cohérents. »³

La rigueur de méthode qu'elle note chez Proust nous ramène au refus du dogmatisme surréaliste. Paradoxalement, Anaïs Nin se fait peut-être l'écho d'une critique formulée par André Breton dans le *Manifeste* :

« L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments. Il en résulte des exposés de longueur qui ne tirent leur force persuasive que de leur étrangeté même, et n'en imposent au lecteur que par l'appel à un vocabulaire abstrait, d'ailleurs assez mal défini. (...) »⁴

De Proust, Anaïs Nin refuse la systématisation de l'analyse qui dénature l'âme plus qu'elle ne la révèle. L'être se retrouve encore plus morcelé et fragmenté qu'il ne l'était avant. Proust, par sa trop grande focalisation, fait un portrait de l'homme dans ses moindres détails et rend la vision déformée par les gros plans. Malgré ces critiques, *Les Cités intérieures* n'évitent pas la cristallisation factice, le découpage forcé. Leur construction morcelée, autour d'actes symboliques parsemés sans chronologie fixe, contribue justement à rendre l'écriture guidée, prise au piège de ses propres carcans esthétiques. En voulant faire du récit une analyse de l'âme humaine, Anaïs Nin n'a pas su éviter les pièges qu'elle relevait chez Proust.

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1971, IV, p. 152.

« L'homme a commencé à se désintégrer sous le microscope de l'analyse, portée à sa perfection ultime par Proust » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1979, IV, p. 187).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1976, VI, p. 85.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Stock, 1977, VI, p. 115.

4 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., pp. 17-18.

Alors qu'elle cherchait à faire du roman une nouvelle forme de l'écriture intime, certaines de ses stratégies ont dénaturé son propos. Le narrateur omniscient, par exemple, rend le discours impersonnel. Jamais l'auteur n'arrive à jouer sur la focalisation interne comme le fait Lawrence. C'est avec le recul de l'omniscience que le lecteur suit le cheminement des héroïnes et garde, de fait, une distance immuable. L'œuvre se retrouve privée de cette vitalité particulière qu'offre la narration lawrencienne et s'apparente parfois à une analyse clinique, comme l'ont souligné de nombreux détracteurs d'Anaïs Nin. De plus, pour Daniel Madelénat, l'emploi du symbolisme nuit à l'écriture intime :

« (...) le symbolisme exerce une action délétère sur l'esthétique intimiste ; il mine ses thèmes de l'intérieur, les subtilise, les allégorise, les irrealise, les coupe de leur terreau originel (...), les hache en reflets disjoints. »¹

Lorsqu'Anaïs Nin utilise l'anecdote, le décor ou la relation amoureuse comme symbole de l'intériorité de ses personnages, elle n'échappe pas à l'effet de stigmatisation esthétique. Des entités incertaines comme le Chess Player ou le Lie Detector montrent bien cette tendance à déshumaniser certains personnages pour en faire de pures allégories et couper un peu plus le récit de toute réalité. En voulant relier l'intime au réel, elle n'a pas toujours su échapper aux pièges d'une représentation figée et presque théâtrale. De même, la "chronologie de l'émotion" offre, certes, une vision nouvelle de la construction romanesque, mais elle contribue à mettre le discours esthétique en premier plan, au détriment du mouvement vital de l'œuvre.

Ce dont rêvait Anaïs Nin, cette création éloignée des abstractions, n'a pas trouvé son expression dans le roman. *Les Cités intérieures* et autres nouvelles posent des bases esthétiques. Elles tentent de replacer l'individu au cœur de l'écriture et du système romanesque. Mais elles restent des expérimentations avec leurs réussites et leurs échecs. Le discours d'Anaïs Nin surpasse parfois ses réalisations. Et l'œuvre d'art qui s'approche au mieux de ses aspirations n'est alors qu'en gestation. Elle se prépare peu à peu à exposer son journal au grand public.

¹ Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 140.

2. La place du journal

Il faut attendre 1966 avant de voir le journal intime sous sa forme publiée. Mais le projet, lui, remonte aux années 1930. Même si sa réalisation est maintes fois ajournée, la possibilité d'une publication affecte l'écriture diaristique. De fait, le journal d'Anaïs Nin est différent des autres. L'histoire de sa maturation raconte l'évolution d'une œuvre faite pour répondre aux attentes artistiques de sa créatrice. Les interrogations présentes à l'élaboration des romans, les difficultés rencontrées, les échecs trouvent leur résolution au sein du *Journal*. L'esthétisation excessive de l'intimité humaine, qui donne aux romans leur aspect "disséqué", est compensée par la forme même de l'écriture quotidienne. Intimité et présence du monde extérieur y trouvent leur parfait équilibre.

Lorsqu'elle lit le journal intime d'Henri-Frédéric Amiel, autre diariste célèbre, elle est attirée par cette même obsession de l'analyse de soi. Mais, bien vite, Amiel la déçoit et c'est presque avec condescendance qu'elle commente :

« I owe my beloved [Henri Frédéric] Amiel a habit which is bringing a thousand scoldings upon my head from the Poetic Banker [Hugh Guiler, Anaïs Nin's husband]. Too often now he has said, looking crossly at me writing : "You use too many adjectives!" When I give him something I have written, he puts on a white apron like a butcher, picks up a bloody knife and slashes into my adjectives heartily. Still I insist each word I have used has a different "nuance" and it has a use in my phrase. But I can't fool the Poetic Banker like that. Amiel did not have such a watchdog. Poor Amiel! »¹

« Je dois à Amiel une habitude qui me vaut mille critiques de la part de mon Banquier Poète. Survolant mes pages, il s'écrie trop souvent : « Il y a trop d'adjectifs ! » Quand je lui fais lire quelques passages, il enfle un tablier blanc et, tel un boucher, se saisit d'un couteau maculé de sang et taille généreusement dans mes adjectifs. Pourtant j'insiste, lui faisant remarquer que chacun de mes mots a sa « nuance » et son utilité dans la phrase. Mais on ne retourne pas si facilement le Banquier Poète. Amiel ne disposait pas d'un tel chien de garde. Pauvre Amiel ! »²

1 Anaïs NIN, *The Early Diary 1927-1931*, op. cit., p. 20.

2 *Id.*, *Journaux de jeunesse, 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 1019.

Parce qu'il échoue à sortir de son habitude diaristique, Amiel devient, au regard d'Anaïs Nin, un artiste raté, enfermé dans son journal comme dans une prison aride et stérile, sans aucun rapport avec le monde extérieur. « Books made Amiel ruminates, reflect, criticize, analyze, ponder, weigh – and stay home. It was not the books' fault. No. Poor Amiel – I'm less gentle with him, since I have grown up »¹, ajoute-t-elle de deux ans plus tard, en 1929.

Le dilemme d'Amiel, comme de nombreux autres diaristes, est le conflit entre le journal et le roman. Le désir d'écrire une œuvre est omniprésent, mais le journal semble absorber à lui seul toute l'énergie de son scripteur et épuiser ses forces. Anaïs Nin n'échappe pas à la règle et l'antinomie journal et roman est constamment discutée. Avant d'apparaître indispensable à la fiction, avant de devenir son œuvre majeure, le journal est considéré comme une entrave à la création. Sur les conseils de son psychanalyste, Anaïs Nin tente même de l'abandonner. Comme elle l'explique dans *A Woman speaks*², elle ne résiste pas à la tentation et "triche" en inventant un genre mixte entre le journal et la prise de notes. Ainsi naît, pour un temps, un « note book ». Sans vraiment changer de fond, le journal change de forme. Il se métamorphose en "carnet de notes", un support préliminaire à la création artistique qui n'a plus besoin d'être aussi systématique et aussi détaillé que le journal. À partir de cette brève expérience, ses habitudes changent. D'une écriture obsessionnelle, foisonnante, elle opte pour une écriture maîtrisée où elle peut faire un choix : « But [Rank] did deliver me of the feeling of duty, the sense of obligation, or rather the obsession with writing in the diary. (...) From then on I was much freer to choose an event I thought was worthwhile (...) »³. Anaïs Nin aborde indirectement la question de l'édition d'un texte diaristique. Car le « note book » introduit des notions d'organisation, de choix, de coupure ou, au contraire, l'émergence d'une thématique,... L'ironie veut que le psychanalyste qui a tant fustigé le journal et qui a permis la création du « note book » est aussi celui qui renforce la légitimité du journal. Fasciné par le portrait qu'elle fait de lui, Otto Rank loue les mérites de son écriture si intime et personnelle.

1 *Id.*, *The Early Diary 1927-1931*, op. cit., p. 256.

« Les livres faisaient cogiter Amiel, ils le faisaient réfléchir, critiquer, analyser, juger, soupeser – et rester chez lui. Ce n'était pas la faute des livres. Non. Pauvre Amiel – je suis moins indulgente à son égard, depuis que j'ai grandi. » (*Journaux de jeunesse 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 1203).

2 *Id.*, « The Personal Life Deeply Lived » in *A Woman speaks*, op. cit., pp. 148 à 180 (*Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 232).

3 *Ibid.*, p. 153.

« Mais cette expérience m'avait délivrée de tout sentiment de devoir et d'obligation ou plutôt de l'obsession du journal. (...) À partir de ce moment-là, je me suis sentie beaucoup plus libre de choisir et de ne raconter que les expériences dignes d'intérêt (...) » (*Ibid.*, p. 232).

Le « note book » disparaît bien vite et le journal retrouve sa place. Désormais, il se rapproche peu à peu du statut d'œuvre d'art. En son sein, naissent des réflexions d'ordre stylistique et artistique :

« Secrecy is the very element which created this stalactite cave, this world of truth. As I grow further away from feminine reflection and nearer to art, to objectivity, I do not want to lose this drama of the process, from the first blurred reflexions of emotional waters to the lucidities of the poet and analyst. I feel calm and lucid. »¹

« Le secret est l'élément qui a créé cette grotte de stalactites, ce monde de vérité. À mesure que je m'éloigne de la réflexion féminine et que je m'approche de l'art, de l'objectivité, je ne veux pas perdre ce drame du processus, depuis les premiers reflets flous des eaux émotionnelles jusqu'aux lucidités du poète et de l'analyste. Je me sens calme et lucide. »²

En 1951, en écrivant ces lignes, Anaïs Nin affirme que le processus de création est de plus en plus présent dans le journal. Il se construit comme une œuvre d'art. Il est à la fois le terrain sur lequel s'exerce l'auteur mais aussi le résultat de ses pratiques.

« At first there was a conflict: keeping a day-by-day documentary, like a journalist, was preventing me from fictionalizing. But actually I found later on that they nourished each other, that working at the fiction made me write better in the diary and that writing the diary kept me much closer to basic emotional truth. I didn't want to be a realist in our sense of realistic fiction, but I did take my fiction from reality, from emotional reality, and the two finally lived in harmony. »³

« Même s'il y a eu conflit, au début, entre le journal et les romans – parce que je craignais que ce rapport quotidien des événements ne me gêne pour une œuvre de fiction – je me rendis compte que les deux formes d'écriture se nourrissaient l'une l'autre : écrire des romans améliorerait l'écriture du journal, qui elle-même me permettait d'approcher plus près de la vérité des émotions. Je ne me souciais pas d'être réaliste dans le sens que l'on donne à ce mot lorsqu'on parle de roman réaliste, mais je tirais mes romans de la réalité, de la réalité affective. Il finit par y avoir harmonie entre les deux. »⁴

La limite entre les deux genres devient de plus en plus poreuse et finit par s'estomper à la

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., III, p. 173.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., III, pp. 220-221.

3 *Id.*, *A Woman speaks*, op. cit., p. 153.

4 *Id.*, *Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 232.

réécriture du journal : « I think I have found my style, however. Take the diary and write it more fully, more artistically, but keep the sincerity and directness »¹, confesse la diariste à la date du 14 juillet 1935. Elle crée, alors, un genre composite qui répond à toutes ses préoccupations esthétiques. Une œuvre à la fois vivante, charnelle dans sa proximité journalière à la vie et "lucide", intellectualisée dans son approche stylistique. Le journal intime, défini comme tel par le titre sous lequel il est publié (*The Diary of Anaïs* ou *Journal*, en France), n'est pas aussi anodin qu'il y paraît. Sous cette nomination se cache, en réalité, un ouvrage travaillé par l'artiste. On pourra lui reprocher, à juste titre, de ne plus correspondre aux critères du genre diaristique qui se veut être une saisie brute et spontanée du quotidien. Mais à sa publication, Anaïs Nin finalise une recherche esthétique et artistique. Elle donne sa vision d'une écriture de l'intime.

Les Cités intérieures devaient être une œuvre proustienne. Long roman en plusieurs tomes, il parcourt le temps et la vie de trois personnages principaux dont les tourments amoureux révèlent les tourments intimes. L'artiste elle-même finit par douter de ses talents de romancière aux vues des constantes critiques et du désintérêt public. Dans une interview donnée à Jeffrey Bailey et 1976, elle déclare : « But I have the feeling that fiction, for me, was disastrous. Even though now people write quite beautifully about it and seem to understand the fiction, somehow I have become detached from it »². *Les Cités intérieures* sont incomplètes parce qu'Anaïs Nin est encore dans une réflexion esthétique. Elle essaye, avec plus ou moins de succès, de combiner ses différentes influences. Il en résulte un texte qui, parfois, frôle la superficialité littéraire.

Après 1955, confrontée, une fois encore, à l'indifférence publique (« There is a very real, very opaque silence around my work »³, constate-t-elle pendant l'hiver 1951-52), Anaïs

1 *Id.*, *Fire from A Journal of Love*, Hartcourt Brace and Company, 1995, p. 110.

« Par ailleurs, je crois que j'ai trouvé mon style. Reprendre le journal et le compléter, en faire davantage une œuvre d'art, tout en conservant sa sincérité, son aspect direct » (*Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 584).

2 Wendy M. DUBOW, *Conversations with Anaïs Nin*, op. cit., p. 248.

« Mais j'ai le sentiment que mes fictions sont un désastre. Même si, aujourd'hui, certains les ont comprises et en font de belles analyses, je me suis détachée d'elles. » (nous traduisons).

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, A Harvest Book, 1974, V, p. 81.

« Le silence qui entoure mon œuvre est très réel, très opaque. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER

Nin se tourne définitivement vers son journal qu'elle commence à considérer comme son œuvre d'art majeure. Certains critiques ont étudié le journal intime comme le lieu de gestation des romans¹. Nous proposons une autre vision où les romans seraient, eux, les expérimentations qui permettent l'émergence du journal intime. Leur parution et leur réception favorisent la publication d'une œuvre complexe – une œuvre hybride où se heurtent violemment fiction et réalité.

ELST, op. cit., V, p. 118).

1 Evelyn HINZ, *The Mirror and the Garden*, op. cit., p. 49 :

« (...) that Anaïs Nin's *Diary* provides the seminal context for her fiction and that it is important in itself as a literary creation similarly should not relegate the fiction to second place. »

« (...) que le *Journal* d'Anaïs Nin donne aux fictions leur contexte et qu'il soit aussi important en lui-même comme création littéraire ne doit pas reléguer les fictions au second plan. » (nous traduisons).

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'aventure romanesque est une étape décisive de la maturation artistique d'Anaïs Nin. Au sortir d'une œuvre aussi atypique, poétique et ouvertement surréaliste que *La Maison de l'inceste*, il lui était indispensable de revenir à une forme plus classique du roman. D'une part, la jeune écrivain veut gagner le cœur des lecteurs. Elle ne s'en cache pas. L'importance d'avoir un lectorat est ce qui la pousse à publier elle-même certaines de ses œuvres et à défier les lois du marché littéraire américain. Entre audace et obstination, Anaïs Nin ne cesse d'expérimenter la forme romanesque, malgré l'indifférence du public. Aujourd'hui, à la lumière du *Journal*, sa réalisation la plus connue, les fictions méritent d'être étudiées car ils témoignent de ses expériences d'écrivain.

D'autre part, par le biais du roman, Anaïs Nin cherche à dévoiler au plus grand nombre les secrets de l'intimité humaine. Elle n'a pas oublié le rôle de guide prométhéen que Rimbaud donnait à l'artiste. Le langage romanesque offre la possibilité unique de mettre en scène les drames personnels. Dans l'écriture, dans la structure et dans la thématique, l'intimité se déploie à tous les niveaux de la création. Le récit devient un tableau vivant et composite.

Le terme "classique" pour désigner la forme des romans d'Anaïs Nin se révèle rapidement inadéquat. Son intérêt pour la littérature moderne imprègne son écriture et l'influence de D.H. Lawrence, Marcel Proust et Djuna Barnes modifie sa perception de l'art romanesque. De chacun d'eux, la jeune écrivain retient des éléments esthétiques qui, associés, donnent naissance à une œuvre profondément intime qui se fait réceptacle de connexions infinies de l'être au monde. Par l'écriture sensuelle, inspirée des romans de Lawrence, Anaïs Nin rétablit ainsi le lien primordial de l'homme à son corps. En jouant avec les conventions narratives et chronologiques, selon les exemples de Proust et Barnes, elle fait de l'œuvre l'illustration matérielle des parcours inconscients de ses héroïnes.

Malgré tout, ses romans n'échappent pas aux dangers de l'abstraction qu'elle tentait de fuir après *La Maison de l'inceste*. Très tôt, son discours est clair. Dans le journal intime, elle l'annonçait : « I must go the opposite way from Proust who found eternal moments in

creation »¹. À l'art "né du cerveau" de l'homme, tourné vers les abstractions, elle préfère l'art "né de la chair", né de l'immédiat et de la vie. Elle ne veut pas, comme Proust s'enfermant dans une chambre de liège, s'isoler dans une "tour d'ivoire" pour écrire. Dans *À la recherche du temps perdu*, le héros ressent la futilité des relations humaines qui se transforment en de véritables désagréments quand il s'agit de s'atteler à la tâche. Dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur, au détour d'une conversation avec Saint-Loup, voit apparaître fugitivement ses souvenirs de Doncière, de Rivebelle et de Combray. Mais, comme beaucoup d'autres fois auparavant, il est distrait par son ami et ne peut en saisir l'essence. Avec une pointe d'amertume, il se dit qu'il aurait pu, à ce moment là, s'emparer du cœur de son art bien avant les révélations de la matinée Guermantes. Mais la présence de l'Autre fut un frein manifeste à la réflexion et à la création :

« [Les idées] sont des déesses qui daignent quelquefois se rendre visibles à un mortel solitaire (...). Mais dès qu'on est deux, elles disparaissent, les hommes en société ne les perçoivent jamais. Et je me trouvai rejeté dans l'amitié. »²

Même si Proust (comme son narrateur) a eu une vie mondaine active, il se réserve un temps de parfait isolement pour l'écriture. La distance entre vie et création est, pour lui, nécessaire. Ce n'est pas tout à fait le cas pour Anaïs Nin. La solitude nécessaire au moment de l'écriture (romanesque surtout) n'est pas un isolement sur le long terme. Il n'y a pas de coupure avec le monde pour se consacrer uniquement à l'œuvre. Toutes les aventures des *Cités intérieures*, tous les personnages, les lieux, mêmes les actes symboliques se trouvent en germe dans son journal intime. Or le journal la suit partout. Elle l'écrit dans le train, sur une table de café, dans son lit, etc. L'étape avant la rédaction du roman est donc intimement liée à la vie et au mouvement. En quoi et comment le journal va-t-il prendre doucement la place de la fiction et devenir œuvre d'art lui-même ?

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 235.

« Il faut que j'aïlle dans la direction opposée de Proust qui trouvait dans la création des moments éternels » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 358).

2 Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., II, p. 399.

TROISIÈME PARTIE :

LE JOURNAL COMME ŒUVRE D'ART :

LITTÉRATURE INTIME ET

FICTION DE SOI

Avant de s'intéresser, dans cette dernière partie, à l'étude du *Journal* d'Anaïs Nin, peut-être est-il utile de revenir sur les aléas de sa publication. Si la jeune fille commence son journal personnel très tôt, en 1914, il lui faudra attendre de longues années avant de pouvoir le rendre public. Dans ce laps de temps, elle réfléchit à la forme qu'elle souhaite lui donner, car il n'est pas question de le diffuser tel quel. Par respect pour son entourage ou simplement pour se protéger elle-même, elle élabore des stratégies de réécriture qui vont de la simple copie dactylographiée aux projets les plus fantasques comme l'élaboration d'un journal entièrement fictif¹. La version qui paraît finalement en 1966 est le fruit de ces remaniements successifs. Anaïs Nin choisit de le débiter par les années 1931 (gardant les écrits de jeunesse pour une parution plus tardive). Nous nous y référerons par le simple terme de *Journal*, traduction simplifiée du titre anglais (*The Diary of Anaïs Nin*) mais aussi par opposition au "journal non expurgé", publié après la mort de la diariste et connu sous le titre *Journal de l'amour* (*Journal of Love*). Cette deuxième version se divise en plusieurs volumes qui reprennent les années 1931 (date de la rencontre avec Henry et June Miller) à 1939. La publication a été prise en charge par l'ayant droit d'Anaïs Nin, Rupert Pole, avec qui elle entretenait une relation amoureuse et clandestinement maritale, depuis de nombreuses années. La critique actuelle se doit de prendre en compte ces deux variantes du journal intime.

Dans le domaine de l'écriture intime, Anaïs Nin est une figure à part. Philippe Lejeune, grand spécialiste du journal personnel en France, avoue ses réticences : « La fictionalisation. Le moment où le texte "prend", devient épais, opaque. Mon incapacité à lire Anaïs Nin, unanimement vantée. Les dangers de la littérature »², écrit-il dans *Le Moi des demoiselles*. Effectivement, le texte tel qu'il est publié en 1966, est manifestement travaillé et retravaillé. Il est difficile pour un lecteur, même aujourd'hui, de faire la part entre écriture diaristique "pure" et intervention de l'écrivain. Les versions du journal dites « non expurgées » nous en donnent un aperçu. Mais, là encore, la prudence est de mise. Simon Dubois-Boucheraud, qui étudie actuellement les manuscrits, met en garde : le journal non censuré l'est en réalité³. Ce n'est pas sur le fond mais sur la forme que nous souhaiterions porter notre intention. En effet, peu nous

1 Pour plus de détail voir l'article de Simon DUBOIS-BOUCHERAUD (communication au) Colloque sur le Journal intime à Grenoble en septembre 2010. Références à paraître.

2 Philippe LEJEUNE, *Le Moi des demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, Seuil, 1993, p. 89.

3 Extrait de l'intervention de Simon DUBOIS-BOUCHERAUD, références à paraître.

importe, finalement, la réalité des faits. Nous tâchons de nous positionner d'un point de vue strictement littéraire et de ne pas réduire le journal à sa valeur documentaire. Il s'agit bien plus de le placer dans la continuité d'une démarche esthétique commencée avec *La Maison de l'inceste*. La comparaison des deux versions du journal, dans cette optique, va nous permettre de mettre en lumière le travail de réécriture.

C'est en 1986 que le premier tome du journal non expurgé paraît sous le titre *Henry and June*. Jusqu'en 1996, les éditeurs sortent, par volumes successifs, la totalité du *Journal of Love*, dévoilant les secrets des années 1934 à 1939. Avec ces nouvelles éditions, le lectorat découvre brutalement des pans entiers de la vie d'Anaïs Nin, qui jettent une lumière bien différente sur son *Journal*. La jeune diariste libre et bohème s'avère être la femme d'un banquier ; les retrouvailles avec son père se révèlent incestueuses ; l'enfant mort-né le fruit d'un avortement raté, etc. Dans ses diverses interviews et ses essais critiques, Anaïs Nin se défend pourtant d'avoir retouché le texte. Pour elle, les coupures et les omissions n'étaient justifiées que par des raisons « morale[s] » (« [...] I had no right to reveal the lives of those who didn't want theirs shared »¹) et esthétiques (« [...] another reason I had to edit the diary is that there are repetitions »)². Ces deux problèmes sont courants concernant la publication d'un journal. Le rendre public suppose un minimum de changements au texte original. Mais il faut bien avouer que les modifications effectuées par Anaïs Nin ne se limitent pas à des considérations éditoriales. Ce sont des passages entiers qui sont modifiés, des personnages importants, comme son mari, qui sont cachés,... La langue n'est pas la même : les expressions spontanées, marquées par l'émotion (qu'elle soit colère ou tristesse), sont retravaillées avec soin. Des pages complètes sont réécrites. Comme le note Philippe Lejeune, le *Journal* d'Anaïs Nin est bien imprégné de « littérature ». Journal intime devenu œuvre d'art, il est ouvertement hybride. Il joue avec les codes. Que révèle cette hybridité de la volonté intimiste de l'auteur ? Celle qui devait se dévoiler, dans une littérature où auteur-narrateur et personnage ne font qu'un, ne fuit-elle pas la mise à nu en jouant avec les voiles de la fiction ? Doit-on considérer son *Journal* comme l'expérience extrême de l'écriture de l'intime ou la prolongation déguisée de ses aspirations artistiques ?

1 Anaïs NIN, *A Woman speaks*, op. cit., p. 175.

« je n'avais pas le droit de révéler la vie de ceux qui ne le désiraient pas » (*Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 264).

2 *Ibid.*, p. 175.

« la deuxième raison de mes coupures tenait à l'existence de nombreuses répétitions » (*Ibid.*, p. 264).

À la suite de ces découvertes, la critique ne tarde pas à réagir. Helen Tookey met en mots sa déception, reflet du sentiment éprouvé par de nombreuses lectrices :

« The point being made here is not simply that Nin was materially, financially, and emotionally sustained by men, and that women's idealization of her as a liberated, independent woman has therefore been based on a lie; even more significantly, these critics contend, her supposedly liberated life was in fact a life of desperate promiscuity and pathological need for love and admiration. »¹

« Il n'est pas question ici de démontrer uniquement que Nin était matériellement, financièrement et sentimentalement dépendante des hommes, ni que l'image qu'on avait d'elle d'une femme libérée, indépendante n'était qu'un mensonge ; bien plus, ces remarques montrent que sa vie soi-disant libre n'était en fait qu'un donjuanisme désespéré et un besoin pathologique d'amour et d'admiration. »

La dureté de ces propos est à la hauteur de la colère ressentie par les lectrices qui avaient érigé Anaïs Nin en figure d'idole du mouvement féministe. Mais aujourd'hui, une nouvelle génération de lecteurs se penche sur son œuvre avec un regard neuf. Libérée de toute implication sentimentale (ce que beaucoup de critiques avait vécu car nombre d'entre elles étaient des proches d'Anaïs Nin : Evelyn J. Hinz, Sharon Spencer, pour n'en citer que quelques unes), elle peut désormais commenter les textes avec plus de neutralité. Ainsi, l'analyse littéraire se déploie plus facilement. En 1997, dans un article paru dans un volume 15 d'*Anaïs Nin, An International Journal*, Philippa Charistmass annonce justement cette nouvelle ère de la critique ninienne :

« Critics of Anais Nin's journals have reached conflicting conclusions about the "truthfulness" of her writing (...). The question that we must now ask of Nin's journals is not how "truthful" they are, but how creative they are, how inventive. For Nin has succeeded in challenging all our expectations about autobiography; she has played around with all the conventions of the genre, and this in itself is a remarkable achievement. »²

1 Helen TOOKEY, *Anaïs Nin, Fictionality and Femininity, Playing a Thousand Roles*, Clarendon Press, 2003, p. 195 (nous traduisons).

2 Philippa CHARISTMASS, « Changing Perspectives, Toward a New Critical Appreciation of Anaïs Nin's Writing » in *Anaïs Nin, An International Journal*, n°15, The Anaïs Nin Foundation, 1997, p. 84 (nous traduisons).

« Les critiques des journaux d'Anaïs Nin se sont arrêtés aux conclusions problématiques concernant la "véracité" de ses écrits (...). La question que nous devons maintenant nous poser n'est pas celle de la "véracité" mais celle de la créativité, de l'inventivité des journaux. Car Nin a réussi à défier nos définitions de l'autobiographie ; elle a joué avec les conventions du genre, et c'est cela qui est remarquable. »

Si Philippa Charistmass place d'emblée le *Journal* à côté de l'autobiographie, nous souhaiterions voir, également, ses rapports avec le genre romanesque.

Dans un premier temps, le lecteur est confronté à la forme singulière du *Journal*. Derrière les codes du genre diaristique se cache un souci d'organisation et d'esthétisme qui ne doit rien à la spontanéité d'une écriture journalière. En questionnant les limites du genre, Anaïs Nin joue entre révélation et déguisement et fait de l'écriture intime le terrain de jeu de l'artiste. Dans un deuxième temps, nous verrons que l'influence du roman moderne apparaît à travers des thèmes emblématiques comme la fragmentation de l'être ou le rapport de l'art et la vie. Peu à peu, le journal devient récit d'une vocation – une œuvre qui se regarde naître. Enfin, dans un troisième temps, notre analyse se penchera sur la personnalité centrale du journal : la diariste elle-même. Car il s'agit avant tout de son intimité qui est soudainement révélée au public. Le « je » pose et s'expose.

CHAPITRE 1 :

UN JOURNAL À LA FRONTIÈRE DE L'AUTOBIOGRAPHIE ET DU ROMAN

Anaïs Nin a onze ans lorsqu'elle commence son journal intime. Il s'agit d'abord d'une longue lettre adressée à son père. En route pour le nouveau continent avec sa mère et ses deux frères, elle lui raconte leur périple. Malgré leur séparation, elle prolonge la communication dans une correspondance qui ne sera pourtant jamais envoyée. Les lettres restent entre ses mains et se développent peu à peu en un carnet intime. La jeune Anaïs écrit d'abord en français pour que son père puisse la lire. Menant une véritable entreprise de séduction, l'enfant se présente sous son meilleur jour et tente de reconquérir une attention qu'elle croit perdue : « Je me corrigerai et tâcherai de devenir plus sage et plus sérieuse. Je ferai de manière que la pensée de Papa ne me quitte pas et je dirai : "Si je fais ça Papa serait-il content ? Non ? Eh bien je ne le fais pas", et ainsi de suite »¹. Mais les années passent et le destinataire privilégié est toujours absent. Sa présence s'efface au sein du journal qui s'écrit désormais en anglais. Il s'apparente alors à ces journaux de jeunes filles du XIX^{ème} siècle dans lesquels elles inscrivent leurs états d'âme en attendant le vrai confident de leur vie : leur futur mari. À la différence des journaux du siècle précédent, Anaïs Nin le prolonge après le mariage et il devient une habitude qu'elle garde jusqu'à la fin de sa vie. Dès son origine, le journal d'Anaïs Nin est un pur produit du genre. Il a d'abord été correspondance avant de s'enfermer dans le secret d'une intimité extrapolée et décortiquée. Il est ensuite le lieu de naissance d'une voix de femme. Traditionnellement associé à l'écriture féminine, le journal intime est, en effet, « le moyen pour elles de s'exercer à l'écriture, sans avoir à craindre l'affrontement avec un public », explique Béatrice Didier. « Il en est du journal, comme de la correspondance : pendant longtemps et pour beaucoup de femmes, ce fut le seul moyen d'expression possible »².

1 Anaïs NIN, *Journaux de jeunesse, 1914-1931*, op. cit., p. 49 (en français dans le texte).

2 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 41.

Écriture au quotidien d'une individualité en perpétuel questionnement, le journal est la forme ultime de l'écriture intime. Le « je » s'écrit, s'observe, se juge et s'adresse à lui-même. Il est auteur et sujet, parfois même lecteur.

Mais lorsque que le journal est offert au monde, sa nature est travestie. Né dans la sphère du privé, il n'est plus tout à fait le même une fois exposé aux regards des autres. Or Anaïs Nin réfléchit à la possibilité d'une publication dès les années 1920-1930. Le projet est longtemps ajourné et ne se réalise qu'en 1966. Pourtant, elle s'y prépare et prend très tôt l'habitude d'en récrire certaines parties. Lors de ce travail sur le texte originel l'artiste prend le dessus. Dès lors, le journal perd sa spontanéité et devient une œuvre oscillant constamment entre écriture intime et fictionalisation.

Dans ses romans, Anaïs Nin cherchait une forme vivante, reflet de l'être humain. Et si son écriture et son discours esthétique se précisaient autour d'une œuvre résolument moderne, les imperfections demeuraient. L'incompréhension du public et les critiques parfois acerbes des journalistes ont contribué à faire de l'effort romanesque un échec. L'écrivain se tourne alors définitivement vers le journal avec le projet d'en faire son œuvre d'art majeure : « The diary is like life itself – *une œuvre inachevée, ever incomplete*. Sometimes I would like to live long enough to terminate it in every detail, make it a proustian work »¹. C'est un vœu bien singulier pour un diariste de vouloir "achever" son journal, par définition infini et incomplet. Pourtant, Anaïs Nin s'obstine et lorsqu'il est enfin publié, il a bien des accents de « proustian work ». La vie qu'elle y décrit est transformée, arrangée par le travail de l'artiste. Et comme Proust qui s'inspire de sa propre vie pour nourrir le roman, elle place le journal à la croisée des genres. D'abord proche de l'autobiographie, avec qui il entretient, par essence, d'étroits rapports, il l'est ensuite du roman. Par la mise en opposition de certains passages similaires du journal expurgé et non expurgé, apparaissent les stratégies de réécriture employées par la jeune femme. Usant d'outils purement romanesques, comme la présentation des personnages et le jeu sur la chronologie, Anaïs Nin semble mettre en scène son écriture intime.

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., V, p. 219 .

« Le Journal est comme la vie même, "une œuvre inachevée". Parfois, j'aimerais vivre assez longtemps pour le terminer en détail, en faire une œuvre proustienne. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., V, p. 303).

A. UN JOURNAL HYBRIDE

Le discours d'Anaïs Nin est à l'image de son *Journal* : ambigu. Dans ses diverses interviews et ses essais, ses déclarations sont surprenantes car parfois complètement contradictoires. D'un côté, l'écrivain affirme n'avoir rien modifié. Les quelques changements effectués ne sont que le résultat d'un travail d'édition sans grande conséquence sur le fond et la forme, dit-elle. Le public, lui, s'inquiète de l'authenticité du récit. Anaïs Nin se débat avec cette question :

« I don't know why I did that really, why I wanted to preserve authenticity. Sometimes I felt it had a little to do with being a great deal with artists and being with writers. I saw them fictionalize almost instantly, making up stories, making up the present, making up your personality. As a woman, for some reason, I felt I wanted to keep the authenticity of awareness for others; I wanted insight rather than the imagination. »¹

« Je ne sais pas pourquoi j'ai choisi de préserver l'authenticité. Il m'est arrivé de penser que cela pouvait être lié au fait que je fréquentais beaucoup d'artistes et beaucoup d'écrivains. Je les ai vus transformer la réalité presque sur l'instant, inventer des histoires, refaire le présent, se forger un personnage. En tant que femme je désirais, pour je ne sais quelle raison, conserver l'authenticité de mes impressions ; je préférais la perspicacité à l'imagination. »²

Les expressions « I don't know why » et « for some reason » prouvent l'incertitude de ses propos qui d'ailleurs sont vite contredits par d'autres déclarations. Dans le premier tome du *Journal*, n'écrit-elle pas : « I should rewrite my arrival in New York [age thirteen]. It seems to me that my briefness does not do justice to the occasion »³ ? Avenu à peine masqué d'un désir de réécriture, ce projet trahit ce qu'elle appelle ses « literary preoccupations »⁴. Tout au long du *Journal*, Anaïs Nin exprime ainsi son désir de rendre le texte diaristique plus littéraire,

1 *Id.*, *A Woman speaks*, op. cit., pp. 171-172.

2 *Id.*, *Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 259.

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 243.

« Je devrais récrire mon arrivée à New York (à l'âge de treize ans). Il me semble que ma concision ne rend pas justice à cette occasion. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 350).

4 *Ibid.*, p. 243

« préoccupations littéraires » (*Ibid.*, p. 350).

plus travaillé et plus riche. En 1962, elle explique, par exemple :

« I have typed, edited and revised 175 pages. I seem to know at last how to handle the diary. After the diary is written roughly like a sketch book, there has to be craft like that of the fiction writer in the choice and cutting. »¹

« J'ai tapé, préparé, révisé cent soixante-quinze pages. Il semble que je sache enfin comment utiliser le Journal. Après que le Journal a été écrit sans apprêts comme un carnet de croquis, il faut un art comme celui de l'auteur de fiction dans le choix et les coupures. »²

Si le lectorat des années 60-70 est en recherche de vérité, d'un point de vue littéraire, la question est vaine. À propos de l'écriture intime, Philippe Lejeune réfute toute notion de véracité historique :

« Écrire son histoire, c'est essayer de se construire, bien plus que d'essayer de se connaître. Il ne s'agit pas de dévoiler la vérité historique, mais de révéler une vérité intérieure : on recherche le *sens* et l'*unité*, bien plus que le document et l'exhaustivité. »³

L'œuvre d'Anaïs Nin va en ce sens comme nous allons le voir tout au long de cette partie, elle est une recherche intérieure de « sens » et d'« unité ». À l'instar du « pacte autobiographique », il existerait un "pacte diaristique". Comme le propose Gérard Genette, il existe un jeu de narration au sein de l'écriture diaristique⁴, il y aurait ainsi « identité du nom »⁵ entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Lorsqu'un journal est publié de manière anthume, le diariste propose une version de son texte et joue avec la complicité avec son lectorat. Le "pacte diaristique" est posé dès la couverture. Avec un titre comme *The Diary of Anaïs Nin*, le public s'attend à lire des parties ou la totalité d'un document secret rendu public sans modification majeure. Comme avec le pacte autobiographique, le diariste s'engage à dire la

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 298.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., VI, p. 372.

3 Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 84.

4 Gérard Genette propose la notion de « narration intercalée » applicable aux correspondances et aux journaux :

« Il faudrait donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration : *ultérieure* (position classique du récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente), *antérieure* (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent (...)), *simultanée* (récit au présent contemporain de l'action) et *intercalée* (entre les moments de l'action). » (*Figure III*, op. cit., p. 229).

5 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Seuil, 1996, p. 26.

vérité et, donc, à ne pas modifier le contenu des entrées. Or, Anaïs Nin transgresse ce pacte en opérant des changements sur le texte originel tout en niant l'avoir fait. Prise au piège de son succès, elle ne peut reconnaître publiquement le travail de réécriture sans perdre sa crédibilité et écorcher son image. De son vivant, il est certain qu'elle n'a pas eu le courage de défaire le contrat qui la liait à ses lecteurs. Cependant, en prévoyant une publication non expurgée après sa mort, peut-être espérait-elle provoquer une nouvelle lecture de son *Journal*.

Ainsi, la présence d'un pacte prend une autre dimension. Il n'est plus seulement garant d'une complicité avec le lecteur. Il se double d'un « pacte esthétique »¹, pour reprendre les termes d'Yves-Michel Ergal, qui rapproche le *Journal* de l'œuvre d'art. Car les modifications sont telles qu'elles éloignent définitivement tout questionnement sur la véracité des faits. Anaïs Nin ne cherche pas à transcrire sa propre réalité mais à porter la forme du journal personnel dans les limbes de l'art. Métamorphosé, il devient une œuvre hybride composée d'éléments autobiographiques et romanesques. Avant de revenir sur les mutations précises qui ont déterminé la réécriture et d'en étudier les implications, il serait intéressant de voir en quoi le *Journal* répond à des critères différents du genre diaristique. À l'aide de l'étude de Philippe Lejeune, les rapports avec l'autobiographie seront mises en évidence. Nous nous baserons ensuite sur un article de Michel Braud pour mettre en relief ce qui fait du journal un récit.

1. Vers l'autobiographie

Après maintes tentatives, Philippe Lejeune opte pour une définition volontairement courte du journal personnel. Il pourrait, selon lui, se réduire à la simple formule « série de traces datées »² tant les pratiques d'écriture diffèrent selon les diaristes. Organisé en entrées chronologiques, le journal d'Anaïs Nin semble correspondre à cette première définition. En poursuivant l'analyse, pourtant, les critères se précisent. Le journal d'Anaïs Nin entre de plus en plus difficilement dans le cadre de l'écriture diaristique.

1 Yves-Michel ERGAL, « *Je* » devient écrivain, op. cit., p. 151.

2 Philippe LEJEUNE, conférence à l'université de Nancy, 26 septembre 2007.

Il y a d'abord le problème délicat de la publication que souligne l'universitaire :

« (...) tous les journaux publiés doivent être considérés comme appartenant à des genres complètement composites. S'il s'agit d'une auto-publication (en général anthume), le texte doit être aussi envisagé comme une construction autobiographique. »¹

Envisageant l'édition, Anaïs Nin s'approche véritablement d'un travail de « construction ». Les retouches effectuées amenuisent la différence entre journal et autobiographie. Philippe Lejeune décrit cette dernière comme un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »². Il s'appuie ainsi sur quatre critères : la « forme du langage », le « sujet traité », la « situation de l'auteur » et la « position du narrateur ». Or, ce dernier élément distingue l'autobiographie du journal intime. La première suit une courbe tracée avant même la rédaction. La vie (ou partie de vie) qu'elle raconte impose une directive au récit. L'écrivain, au moment de prendre la plume, en connaît déjà la trame. À l'inverse, si l'autobiographe surplombe son texte, le diariste, lui, n'a pas ou peu de recul par rapport aux événements narrés. Son écriture est soumise aux aléas de la vie.

La principale distinction entre les deux genres se trouve donc dans l'intervalle de temps entre l'événement et l'écriture. Il s'étire sur des années dans l'autobiographie alors qu'il se réduit à son minimum dans le journal. Or Anaïs Nin ne respecte pas toujours le principe d'immédiateté. Le travail effectué sur le texte d'origine suppose l'intervention rétrospective de l'artiste. Par moment l'écrivain dévoile son omniscience. Pour exemple, le portrait qu'elle fait d'Antonin Artaud, dont les deux versions, l'une issue du *Journal de l'amour* et l'autre de la version expurgée, sont divergentes. Dans un premier temps, elle raconte "sur le vif" sa rencontre avec le poète, la description reflétant ses propres émotions. Dans un deuxième temps, la réécriture du passage évince toute référence personnelle proposant une présentation presque didactique d'Artaud. La diariste se fait l'intermédiaire éclairée du poète, encore méconnu du lectorat. Dans le *Journal de l'amour*, nous pouvons lire :

1 *Id.*, *Les Brouillons de soi*, Seuil, 1998, p. 322.

2 *Id.*, *Le Pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*, op. cit., p. 14.

« At the Allendy's : Artaud – the face of my hallucinations. The hallucinated eyes. The sharpness, the pain-carved features. The man-dreamer, diabolical and innocent, frail, nervous, potent. As soon as our eyes meet I am plunged into my imaginary world. He is veritably haunted and haunting.

I was afraid to meet him, because a few days before, I had read some of his writing and there was an extraordinary twinship. (...) I knew I was going to meet my brother in imaginings and styles. I did not expect that face. "*Je suis le plus malade de tous les surréalistes* [sic]." He read us the outline of his play. He is a broken, quivering decadent, another "lusty decadent" – opium, perhaps. How his eyes transcend what he looks at. The burned-up face, the malice, the passion, the violence. I was hypnotized, afraid to talk to him. Yet he was gentle, and he, too, was spellbound. He said, "You look like a priestess of the Incas." His eyes following all my gestures. I forgot everyone else in my absorption. Our eyes were constantly converging. »¹

« Chez les Allendy : Artaud – le visage de mes hallucinations. Les yeux hallucinés. Les traits aigus, creusés par la souffrance. Le rêveur-homme, diabolique et innocent, fragile, nerveux, puissant. Dès que nos yeux se rencontrent, je suis plongée dans mon monde imaginaire. Il est véritablement hanté, et il hante.

J'avais peur de le rencontrer, parce que, quelques jours auparavant, j'avais lu quelques pages de lui et j'y trouvais une extraordinaire gémellité avec moi. (...) Je savais que j'allais rencontrer un frère en fantasmes et en style. Je ne m'attendais pas à ce visage. "*Je suis le plus malade des surréalistes.*" Il nous a lu le plan de sa pièce. Il est brisé, tremblant, décadent, encore un "ardent décadent" - l'opium peut-être. Comme ses yeux vont au-delà de ce qu'il regarde ! Le visage ravagé, la méchanceté, la passion, la violence. J'étais hypnotisée, j'avais peur de lui parler. Pourtant, il est gentil, et lui aussi était sous le charme. Il a dit : "Vous ressemblez à une prêtresse des Incas." Ses yeux suivaient tous mes gestes. J'oubliais tous les autres, tant j'étais absorbée par lui. Nos yeux se croisaient sans cesse. »²

Dans la version publiée du journal, il ne reste que des bribes de cette première description. La présentation d'Artaud prend une tournure plus générale et abstraite :

« Artaud. Lean, taut. A gaunt face, with visionary eyes. A sardonic manner. Now weary, now fiery and malicious.

The theatre, for him, is a place to shout pain, anger, hatred, to enact the violence in us. The most violent life can burst from terror and death.

He talked about ancient rituals of blood. The power of contagion. How

1 Anaïs NIN, *Incest*, op. cit., pp. 118-119.

2 *Id.*, *Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 140.

we have lost the magic of contagion. Ancient religion knew how to enact rituals which made faith and ecstasy contagious. The power of ritual was gone. He wanted to give this to the theatre. (...) »¹

« Artaud. Maigre, tendu. Le visage creusé, des yeux de visionnaire. Des manières sardoniques. Tantôt fatigué, tantôt ardent et malicieux.

Le théâtre, pour lui, est un endroit où crier la souffrance, la colère, la haine, où exprimer la violence qui est en nous. La vie la plus violente peut éclater par terreur de la mort.

Il a parlé des anciens rites du sang. La puissance de la contagion. Comment nous avons perdu cette magie de la contagion. La religion ancienne savait organiser des rites qui rendaient contagieuses la foi et l'extase. Le pouvoir des rites a disparu. Il voulait donner cela au théâtre. (...). »²

Anaïs Nin a supprimé toutes les expressions personnelles : les aveux de timidité (« j'avais peur de lui parler ») ou le jeu de séduction (« j'étais hypnotisée »). Ces omissions rendent sa présence évanescence. En mettant l'accent sur la conversation artistique, elle se désolidarise du texte et efface les preuves de son jeu de séduction et son manque de confiance, ses défauts. Ce deuxième portrait n'accorde que peu d'importance à la description physique d'Artaud. Une place plus grande est faite à sa pensée et à l'explication de sa vision du théâtre. Elle utilise des tournures impersonnelles (« The theatre (...) is... », « Ancient religion knew... ») qui reflètent le discours en après coup – un discours explicatif pour le lectorat de 1966 qui, alors, ne connaît peut-être pas bien Artaud. Anaïs Nin use de cet artifice dans plusieurs autres portraits (celui d'Otto Rank, par exemple), lui permettant de mettre en relief les personnalités fortes qui l'ont entourée à cette époque. Au moment de la publication du *Journal* dans les années 60-70, l'intérêt du public américain se tourne de plus en plus vers les surréalistes et les théories d'Artaud attirent l'attention du monde du théâtre. Anaïs Nin profite de cet engouement pour apporter son témoignage, même si sa version de l'histoire est contestée par les biographes de l'artiste français.

La diariste, dans la version expurgée, devient une figure complexe et insaisissable positionnée à mi-chemin entre immédiateté de l'écriture et recul de la narration. Dans son ensemble, le *Journal* respecte le principe de spontanéité mais s'éloigne parfois du genre diaristique par l'intervention d'une voix omnisciente. Anaïs Nin semble jouer avec les

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, pp. 186-187.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 270-271.

possibilités offertes par cette « narration décalée » que Gérard Genette observait :

« Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà passés, et le "point de vue" peut s'être modifié depuis ; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros. »¹

Mais, là où Genette évoque le décalage du « soir » ou du « lendemain », Anaïs Nin laisse s'écouler des années et s'approche d'une démarche autobiographique.

Lorsque Philippe Lejeune revient sur les origines du genre autobiographique, il met en lumière le principe d' « histoire de la personnalité »² qui détermine la dynamique de l'écrit :

« Le développement de l'autobiographie à la fin du XVIII^e siècle correspond à la découverte de la valeur de la personne, mais aussi à une certaine conception de la personne : la personne s'explique par son histoire et en particulier par sa genèse dans l'enfance et l'adolescence. Écrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi. »³

Depuis Rousseau, les psychanalystes ont corroboré cette idée et Otto Rank, parmi eux, va jusqu'à considérer la naissance comme la première épreuve traumatisante à partir de laquelle se forge le psychisme de l'individu. L'autobiographie est le résultat de cette conscience d'historicité de la personne. Le journal, lui, dans sa rédaction au jour le jour, ne la prend pas en compte. Or, certains passages du *Journal* d'Anaïs Nin reviennent sur des épisodes passés comme des anecdotes révélatrices de son développement personnel. Le souci de clarté imprègne le texte et prouve que l'auteur écrit en tenant compte d'un lectorat qui ignore son histoire. Le 5 mai 1933, au retour de son père (après dix ans de séparation) Anaïs Nin confie à son journal : « My Father comes when I have lived out the blind, cruel instinct to punish ; he comes when I have gone beyond him ; he is given to me when I don't need him, when I am

1 Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 230.

2 Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 19.

3 *Ibid.*, p. 19.

free of him »¹. Dans la version publiée, elle évoque, à la place, toute son enfance :

« I have found my father again, lost many years ago when my mother took us first to Spain to our grandparents, to my father's mother and father. The father was an old general and a teacher, director of the first non-Catholic school in Spain (...) »²

« J'ai retrouvé mon père que j'avais perdu, voici longtemps, lorsque ma mère nous emmena d'abord chez nos grands-parents, la mère et le père de mon père. Le père était un ancien général devenu professeur qui dirigeait la première école non catholique d'Espagne (...). »³

Il est plutôt rare qu'un diariste retrace son histoire familiale dans les pages d'un journal dont il est, théoriquement, le seul destinataire. Mais, pour Anaïs Nin, le récit de son passé donne des indications essentielles sur sa personnalité. Les traumatismes anciens expliquent les événements présents : « Today I feel my past like an unbearable weight, I feel that it interferes with my present life, that it must be the cause for this withdrawal, my closing the doors »⁴, explique-t-elle peu de temps avant d'aller voir le Dr Allendy pour la première fois. L'importance des souvenirs, longuement exposés dans le journal publié, fait écho à la place primordiale de la psychanalyse dans les romans comme un moyen d'éclaircir les zones d'ombre de l'être. Dans *La Maison de l'inceste*, le désir constant d'intelligibilité, malgré la plongée poétique au cœur de l'inconscient, se manifestait par l'élucidation systématique des images. Dans les œuvres de fiction, les anecdotes symboliques servaient à illustrer le drame intérieur. Ici, c'est par l'évocation d'une histoire personnelle qu'Anaïs Nin apporte les clés nécessaires à la compréhension de soi.

1 Anaïs NIN, *Incest*, op. cit., p. 152.

« Mon père revient au moment où je me suis débarrassée de mon instinct cruel et aveugle de le punir ; il arrive au moment où je l'ai dépassé ; il m'est offert à un moment où je n'ai plus besoin de lui, où je suis libérée de lui » (*Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 178).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 202.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 291.

4 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 71.

« Aujourd'hui je ressens mon passé comme un poids intolérable, je sens qu'il gêne ma vue actuelle, qu'il doit être la cause de cette réserve, derrière laquelle je me retranche. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 110).

L'auteur, au moment d'offrir son texte intime au public doit atténuer une partie de son opacité. D'abord écrit dans le secret, le journal garde des silences et des non-dits que seul le diariste sait interpréter. Mais Anaïs Nin a toujours fait preuve d'un désir de transparence. Ses romans souffraient d'une trop grande volonté d'explication, et les images poétiques de *La Maison de l'inceste* perdaient parfois leur charme dans de longs paragraphes qui les dépouillaient de leur mystère. Il n'est donc pas étonnant de voir, au sein du journal édité, des passages à caractère didactique concernant ses proches ou son propre passé.

Les deux critères, que sont la rétrospection de la narration et l'introduction d'une historicité de la personnalité, empruntent au genre autobiographique la rigueur d'une organisation textuelle qui facilite la compréhension d'un lecteur extérieur.

2. Vers le roman

Dans un article, Michel Braud interroge le rapport entre le journal et le récit en s'appuyant sur les grandes théories littéraires. Les trois références qu'il convoque mettent en relief, chez Nin, l'ambiguïté de son texte. La réécriture modifie la structure immanente de l'écrit intime et le rapproche des définitions du récit.

Pour l'universitaire, le journal, d'un point de vue aristotélicien, est à classer dans la catégorie des « chroniques » car résultant « d'une succession *infinie* d'événements contingents, qui commence et finit "au hasard" »¹. Or, avec ses constants remaniements, Anaïs Nin manipule la notion de « hasard » proposé par Aristote et déroge à la règle. La lecture du journal non expurgée met en lumière le choix effectué par l'artiste sur le texte. En épurant le matériau originel, elle impose une structure à l'œuvre qui n'a plus la disparité d'un écrit soumis aux aléas du quotidien. Il prend forme, au contraire, et suit une ligne directive. Choisir de commencer la publication par les carnets des années 1931-1934, par exemple, c'est donner à l'œuvre une impulsion particulière. D'emblée, l'auteur introduit le lecteur au cœur de ses découvertes artistiques en évoquant sa rencontre avec Henry Miller qui marque le début d'une intense collaboration littéraire. De même, chaque découpage chronologique composant les

1 Michel BRAUD, « Le journal est-il un récit ? », *Poétique* n°160, Seuil, novembre 2009, p. 387.

différents tomes contribue à leur donner une unité. La « succession *infinie* d'événements » commandée par le « hasard » n'est plus applicable au *Journal* d'Anaïs Nin. L'organisation des publications éloigne le texte de la « chronique » et, par l'introduction d'une unité (que Franklin et Schneider, dans leur étude, font émerger sous la forme d'une thématique prédominante à chaque volume), trahit la volonté de le rendre plus dynamique en créant un suspens. Michel Braud rappelle, à l'appui des théories du récit plus récentes, que la notion de « tension » est déterminante. On la retrouve de manière légèrement atténuée au sein du journal personnel : « Le lecteur se trouve soutenu dans sa lecture par son interrogation sur le devenir du diariste et par sa curiosité pour la continuité de cette expérience qu'atteste la succession de notes »¹. Anaïs Nin, elle, extrapole ce suspens.

Michel Braud se penche sur les théories du récit « dans le prolongement de Propp », insistant sur la nécessaire logique et la progression des parties du récit :

« La transformation (entendue comme la différence entre un état initial et un état final, et résultant de la quête d'un objet par un sujet) est en effet le concept qui permet l'intégration des relations logiques dans une dimension diachronique. »²

Le journal, dit-il, ne peut être considéré comme un récit, dans cette perspective, car il ne comporte « aucune relation logique (...) entre ses éléments »³. Or nous l'avons vu, Anaïs Nin laisse poindre parfois la vision rétrospective d'un auteur-narrateur plus âgé ou, du moins, distancé dans le temps. Cette rétrospection lui permet d'introduire, de façon relative (car la forme fragmentée du journal reste prépondérante), une logique au sein des volumes publiés. Les premiers tomes sont les plus probants à ce titre car l'accent est volontairement mis sur la progression artistique de la diariste. Si l'on considère la publication du *Journal* comme l'aboutissement d'une quête, l'analyse morphologique des contes par Propp résonne singulièrement :

« On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait (*A*) ou d'un manque (*a*), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (*W*) ou à d'autres fonctions

1 *Ibid.*, p. 390.

2 *Ibid.*, p. 389.

3 *Ibid.*, p. 389.

utilisées comme dénouement. La fonction terminale peut être la récompense (*F*), la prise de l'objet des recherches, ou d'une manière générale, la réparation du méfait (*K*), le secours et le salut pendant la poursuite (*Rs*), etc. »¹

La diariste, en forme d'héroïne, a subi un préjudice originel (le départ du père) à partir duquel commence la quête d'une écriture intime. Son parcours est semé d'embûches et d'épreuves à traverser. Véritable lutte pour trouver une langue en accord avec elle-même, la "réparation du méfait" est l'affirmation d'une personnalité artistique. L'indépendance de sa voix de femme, acquise en dépit de la pression masculine, est sa façon de se libérer d'une présence paternelle paralysante.

En inculquant une unité (relative), un suspens et une dynamique à la forme publiée de son journal intime, Anaïs Nin illustre la relation étroite qui l'allie au récit. Malgré les disparités qu'il relève, Michel Braud en conclut que le journal est un « récit des jours », c'est-à-dire « une forme de récit, un récit fragmenté, inachevé et inachevable, sans projet unitaire mais non sans transformation ni sans tension »².

La notion de progression a été bouleversée par le récit moderne. Le développement traditionnel de l'histoire est remplacé par ce que Michel Raimond, d'après Paul Valéry, appelle un « entrelacement de thèmes »³. La correspondance entre les romans et le journal est ainsi préservée par la présence de thématiques qu'Anaïs Nin prolonge d'une œuvre à l'autre. À l'image du labyrinthe, la métaphore filée place le *Journal* dans la continuité des écrits de fiction. Le thème est ainsi repris depuis *La Cloche de verre* (avec une nouvelle sur l'écriture diaristique, intitulée justement « Le Labyrinthe ») jusqu'aux *Cités intérieures* et leur volume final. Depuis toujours, dans l'imaginaire ninien, le dédale est le symbole d'une recherche personnelle incarnée par l'écriture intime.

Dans *Seduction of the Minotaur*, Lillian évolue dans le labyrinthe de sa "cité intérieure" et finit par affronter le monstre enclos dans son propre inconscient. Avec la parution du *Journal*, ce thème acquiert une dimension supplémentaire car il représente la mise en abyme de l'écriture intime même. Les carnets secrets sont les labyrinthes de l'écrivain, à la fois lieu

1 Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 112.

2 Michel BRAUD, « Le journal est-il un récit ? », *Poétique* n°160, op. cit., p. 393.

3 Michel RAIMOND, *La crise du roman, Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966, p. 393.

sécurisant mais aussi enfermement. Ils sont d'abord cet espace clos où se tapissent les démons intérieurs. Comme un rappel de la vision rimbaldienne de l'artiste, elle y cultive son "moi monstrueux" et étudie les profondeurs obscures de son être. Le labyrinthe – le journal – est un champ d'étude et d'inspiration pour l'artiste maudit, en proie à ses peurs et ses colères. L'espace intime devient alors le lieu d'une quête initiatique qui mène l'homme jusqu'à son art. Le danger est de vouloir y rester enfermé. Et l'introspection peut devenir un piège. Lorsqu'André Gide met en scène l'histoire de *Thésée*, dans une réécriture moderne de la légende antique, il évoque les risques du labyrinthe. Dédale, grand ouvrier de la prison du Minotaure explique son stratagème :

« J'avais remarqué que certaines plantes, lorsqu'on les jette au feu, dégagent en se consumant des fumées semi-narcotiques, qui me parurent ici d'excellent emploi. (...) Les lourdes vapeurs (...) n'agissent pas seulement sur la volonté, qu'elles endorment ; elles procurent une ivresse pleine de charme et prodigue de flatteuses erreurs, invitent à certaine activité vaine le cerveau qui se laisse voluptueusement emplir de mirages (...) Mais le plus étonnant, c'est que, ces parfums, dès qu'on les a humés quelque temps, l'on ne peut déjà plus s'en passer ; que le corps et l'esprit ont pris goût à cette ébriété malicieuse, hors de laquelle la réalité paraît sans attrait, de sorte que l'on ne souhaite plus d'y revenir, et que cela aussi, cela surtout, vous retient dans le labyrinthe. (...) J'ai donc imaginé ceci : relier Ariane et toi par un fil, figuration tangible du devoir (...). Ce fil sera ton attachement au passé. Reviens à lui. Reviens à toi. Car rien ne part de rien, et c'est sur ton passé, sur ce que tu es à présent que tout ce que tu seras prend appui. »¹

Ce labyrinthe parfumé des « drug[s] of forgetfulness »² (pour reprendre une expression chère à Anaïs Nin) est la parfaite métaphore de l'écriture diaristique. La jeune femme ne compare-t-elle pas, dans un extrait souvent cité, son journal à une drogue ?

« The diary is my kief, hashish, and opium pipe. This is my drug and my vice. Instead of writing a novel, I lie back with this book and a pen, and dream, indulge in refractions and defractions. I can turn away from reality into the reflections and dreams it projects, and this driving, impelling fever which keeps me tense and wide-awake during the day is dissolved in improvisations, in contemplations. I must relive my life in the dream. The dream is my only life. »³

1 André GIDE, *Thésée*, Folio, 1998, pp. 58-59.

2 Anaïs NIN, *Seduction of the Minotaur*, op. cit., p. 550.

« drogue[s] de l'oubli » (nous traduisons).

3 *Id.* *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 333.

« Le journal est mon kif, mon haschich, ma pipe d'opium. Ma drogue et mon vice. Au lieu d'écrire un roman, je m'allonge avec un stylo et ce cahier, je rêve, je me laisse aller aux reflets brisés, je quitte la réalité pour les images et les rêves qu'elle projette. La fièvre qui m'anime et me pousse sans répit ni détente pendant le jour fait place à l'improvisation, à la contemplation. J'ai besoin de revivre ma vie dans le rêve, le rêve est ma vraie vie. »¹

Comme le narrateur de Proust pour qui la « vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature »², la sienne est une vie rêvée à travers les pages de son journal. Elle aurait pu se perdre dans des carnets non révélés comme celle d'Amiel dont l'impuissance à écrire des œuvres trouve un écho ici, à travers les mots d'Anaïs Nin : « Instead of writing a novel ». Sa vie écrite est devenue œuvre d'art, car l'artiste en elle s'est éveillée assez tôt pour que le labyrinthe ne soit pas un obstacle mais un secours. À l'image de Lillian qui comprend la force du passé, Anaïs Nin fait de son écriture diaristique son fil d'Ariane.

Le journal intime, longtemps considéré comme une entrave à sa production artistique, finit par devenir l'œuvre d'art principale d'Anaïs Nin :

« The active conflict between the diary and novel gradually ceased. By 1966 it was the experience of the novelist which helped me to edit the diary. It was the fiction writer who knew when the tempo lagged, when details were trivial, when a description was a repetition. »³

« Le conflit entre le journal et le roman diminua progressivement. En 1966 c'est l'expérience de la romancière qui m'aida à publier le Journal. C'était la romancière qui savait quand le rythme traînait, quand les détails étaient inintéressants, quand une description était une répétition. »⁴

Bien plus, la romancière sait faire émerger une ligne directrice et organiser les étapes de son

1 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 472.

2 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., III, p. 895.

3 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 164.

4 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 251.

évolution artistique. Alors que les romans peinaient à trouver une dynamique et une progression solide, le journal suit le fil directeur nécessaire à tout récit. L'intervention rétrospective permet d'organiser et d'ordonner sa marche. D'une écriture intime spontanée et quotidienne, le journal s'apparente désormais à une autobiographie. Il frôle même le genre romanesque lorsque l'auteur manifeste une réelle volonté de développer un système de symboles qui maintient l'œuvre dans une unité thématique.

Anaïs Nin veut combler ce qui lui semble être les lacunes du journal personnel. Soumis aux lois de la quotidienneté, de la répétition et de la disparité, elle cherche à transcender le genre. L'écriture de soi dépasse les frontières du journal diaire et intègre des caractéristiques d'autres domaines littéraires. De l'autobiographie, elle retient la distance temporelle ; du roman, elle en retient l'organisation dynamique et thématique. L'hybridité du journal le porte aux frontières de la création artistique, il n'en demeure pas moins le récit personnel d'Anaïs Nin. Un regard précis sur les transformations faites de la version non expurgée à la version publiée, apporte la confirmation que le *Journal* est avant tout le produit d'une individualité créatrice.

B. LES TRANSFORMATIONS ROMANESQUES DANS LA VERSION EXPURGÉE DU JOURNAL

Si le discours d'Anaïs Nin est ambigu, concernant le processus de réécriture, l'étude du *Journal* ne laisse aucun doute sur les transformations effectuées entre les versions expurgée et non expurgée. L'écrivain révèle sa présence en insufflant, en après coup, une ligne conductrice aux différents tomes publiés. Il ne s'agit plus de notes disparates, prises au fil du temps, mais d'une œuvre complexe qui joue sur la proximité avec le genre autobiographique et incorpore des éléments romanesques. Usant de son expérience de romancière, la diariste modèle son journal en un récit organisé autour du thème de sa maturation artistique. La forme générale du journal n'est pas la seule à subir des modifications esthétiques. Certains passages plus que d'autres trahissent le travail de l'artiste : la langue est modifiée, améliorée et poétisée. Les portraits sont corrigés et apparaissent plus nettement sur la toile de fond du quotidien. Les événements sont dramatisés. Anaïs Nin se révèle dans toute la splendeur de son rôle de "metteur en scène". Le *Journal* est le théâtre de sa vie. Elle y place et dirige les actants.

Dès les premières pages du *Journal*, le lecteur est confronté à la grande littéralité de l'écriture. Aux antipodes d'une langue spontanée, caractéristique du genre diaristique, Anaïs Nin offre un véritable *incipit* au premier volume de son *Journal*. Elle s'y présente comme une héroïne littéraire. Ce sont ensuite les personnages secondaires qui favorisent la dramatisation du récit. Ils apparaissent tels des pantins, caricaturés à volonté, et s'opposent à la figure centrale de l'héroïne-diariste. Enfin, dernier élément de la machine théâtrale, la chronologie fait aussi l'objet d'une réécriture minutieuse et met en lumière les événements dans leur ordre d'importance. Par ces artifices, l'auteur développe l'idée de la mise en scène de l' « inner drama »¹ qu'elle explorait déjà dans les romans.

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 108.

« drame intérieur » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. p. 171).

1. Regard particulier sur l'*incipit* du *Diary of Anaïs Nin*

Commencé en 1914, le journal intime qu'Anaïs Nin offre au public en 1966 n'est pas celui de ses débuts. Elle choisit volontairement de publier les carnets concernant l'année 1931, date de sa première rencontre avec Henry Miller. Elle est alors installée à Paris depuis plusieurs années, son premier ouvrage sur Lawrence est prêt à être édité et sa carrière littéraire, si elle n'est qu'à ses balbutiements, n'en est pas moins certaine. La jeune diariste est, alors, une femme déterminée très éloignée la jeune fille timide et maladivement romantique que les journaux de jeunesse (de 1914 à 1931) livreront bien plus tard. Anaïs Nin est un écrivain. 1931 : la date de sa naissance artistique.

Son goût prononcé pour la mise en scène se manifestait dans les premières lignes du journal de 1914 : « Les montagnes s'élèvent avec une majestueuse beauté. Le soleil couchant laisse voir ses dernières et pâles lueurs. Le ciel bleu est taché de-ci de-là de petits nuages blancs »¹, écrit la toute jeune diariste. La petite fille va bientôt quitter l'Espagne et son père. Le départ pour l'Amérique est imminent. Le ton un peu ampoulé reflète un certain classicisme lié, sans nul doute, à son éducation bourgeoise. En 1966, l'emphase a disparu mais son habitude d'introduction est restée. Le lecteur s'attend, en ouvrant un livre intitulé *Journal*, à plonger, dès les paragraphes liminaires, au cœur d'une vie dont il ne comprendra qu'au fur et à mesure les méandres. C'est au prix d'une lente familiarisation, qu'il aura à surpasser la perplexité des premières minutes de lectures. À l'inverse, Anaïs Nin ne laisse jamais ses lecteurs dans l'ombre. L'introduction du *Journal 1, 1931-1934* pose consciencieusement le décor et bien plus encore. Car, tel un *incipit*, elle annonce le récit qui suit et lui donne son impulsion et sa direction.

Dans la plus pure tradition romanesque, Anaïs Nin décrit le lieu avant l'action. Elle qui se passionne pour le cinéma, use ici d'une technique très visuelle de présentation du décor. Comme une caméra effectuant un *traveling* avant, les premières lignes donnent à voir un

1 *Id.*, *Journaux de Jeunesse, 1914-1931*, op. cit., p. 23 (en français dans le texte).

village, puis une maison, puis se focalise enfin sur l'héroïne. Il s'agit, d'abord, d'une description de la petite banlieue de Paris où la jeune femme est installée depuis quelque temps : « Louveciennes resembles the village where Madame Bovary lived and died. It is old, untouched and unchanged by modern life »¹. Le ton est donné. La diariste se compare implicitement à une héroïne flaubertienne. Et les références ne s'arrêtent pas là. Elle multiplie les allusions et place ainsi son texte sous la tutelle de la littérature : « There is a very fat and very old miser who owns most of the property of Louveciennes. He is one of Balzac's misers »², « On Sundays people come from Paris and have lunch and take the rowboats down the Seine as Maupassant loved to do »³, « It is a train which looks ancient, as it were still carrying the personages of Proust's novels to dine in the country »⁴. Flaubert, Maupassant, Proust, Lawrence suit bientôt⁵ et, un peu plus tard, Dostoïevski⁶, Rimbaud et les surréalistes⁷. En l'espace de quelques pages, Anaïs Nin convoque un large panel d'artistes auxquels elle affine son texte. Ainsi détaillée, Louveciennes semble être un lieu propice à l'éveil artistique. Tout comme *À la recherche du temps perdu*, le journal est le récit d'une vocation. Et cette vocation prend ses racines dans les plaisirs de lecteur. Proust écrit à ce propos dans *Pastiches et Mélanges* :

« Les personnes médiocres croient généralement que se laisser guider ainsi par les livres qu'on admire, enlève à notre faculté de juger une partie de son indépendance. (...) Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. »⁸

Les premiers paragraphes du *Journal* ont pour fonction d'esquisser le portrait de l'artiste qui se

1 *Id.*, *Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 3.

« Louveciennes ressemble à la petite ville de province où naît et meurt Mme Bovary. Elle est ancienne, et la vie moderne l'a laissée intacte. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 15).

2 *Ibid.*, p. 3.

« Un vieil avare très riche; sorti tout droit de Balzac, possède presque tout le village. » (*Ibid.*, p. 15).

3 *Ibid.*, p. 3.

« Les gens viennent de Paris le dimanche pour y déjeuner, et canoter sur la Seine ainsi que Maupassant aimait à le faire. » (*Ibid.*, p. 15).

4 *Ibid.*, p. 3.

« C'est un train qui paraît très ancien, comme s'il transportait encore les personnages des romans de Proust pour dîner à la campagne. » (*Ibid.*, p. 15).

5 *Ibid.*, p. 5 (*Ibid.*, p. 18).

6 *Ibid.*, p. 10 (*Ibid.*, p. 25).

7 *Ibid.*, p. 11 (*Ibid.*, p. 26).

8 Marcel PROUST, *Pastiches et Mélanges*, Gallimard, 1947, p. 205.

développera finalement sur toute la longueur de l'ouvrage : « I want to be a writer who reminds others that these moments exist ; I want to prove that there is infinite space, infinite meaning, infinite dimension »¹.

Avec cette introduction, le début du journal semble ralenti, différé. Le lecteur peut ressentir la présence de l'écrivain posant les fondements de son récit. Ces quelques pages semblent écrites par un narrateur extérieur et, par l'omniprésence des pauses descriptives et des dialogues, se rapprochent d'une écriture romanesque classique. Anaïs Nin garde le ton des généralités évasives qui n'est pas celui de l'écriture intime. L'utilisation, par exemple, d'un présent itératif souligne une habitude prise avant le début du volume : « The day begins always with the sound of gravel crushed by the car »². De même, elle évoque au passé ce qui s'est déroulé auparavant : « I chose the house for many reasons » ou encore, « I have finished my book *D.H. Lawrence : An Unprofessional Study*. I wrote it in sixteen days »³. Progressivement, après l'*incipit*, l'écriture se fait moins distanciée. L'arrivée de Henry puis celle de June Miller servent de transition et peu à peu le style du *Journal* retrouve un caractère spontané et vif. Les marqueurs temporels sont plus présents et traduisent le rythme de l'écriture imposé par les événements : « *When* I saw Henry Miller walking towards the door where I stood waiting, I closed my eyes for an instant to see him by some other inner eye »⁴, « *After* he left I destroyed my enjoyment »⁵, « Henry came again *today* »⁶, « We sit at the Viking Café »⁷ (il ne s'agit plus, ici, d'un présent itératif mais bien d'un présent simple), « Henry came to Louveciennes with June »⁸. Cette dernière phrase annonce le chapitre

1 Anaïs NIN, *Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 5.

« Je veux être un écrivain qui rappelle aux autres que ces moments existent ; je veux prouver qu'il existe un espace infini, une signification infinie, une dimension infinie. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 18).

2 *Ibid.*, p. 4.

« La journée commence toujours par le bruit du gravier écrasé par la voiture. » (*Ibid.*, p. 16).

3 *Ibid.*, pp. 4 et 5.

« J'ai choisi la maison pour plusieurs raisons. » (*Ibid.*, p. 17).

« J'ai terminé mon livre : *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*. Je l'ai rédigé en seize jours. » (*Ibid.*, p. 18).

4 *Ibid.*, p. 8 (nous soulignons).

« Lorsque j'ai vu Henry s'avancer vers la porte où j'attendais debout, j'ai fermé les yeux un instant pour le voir de l'intérieur. » (*Ibid.* p. 22).

5 *Ibid.*, p. 11 (nous soulignons).

« Après son départ j'ai détruit tout mon plaisir » (*Ibid.*, p. 26).

6 *Ibid.*, p. 12 (nous soulignons).

« Henry est revenu aujourd'hui. » (*Ibid.*, p. 28).

7 *Ibid.*, p. 15.

« Nous sommes assis au café Viking. » (*Ibid.*, p. 32).

8 *Ibid.*, p. 20.

suisant, placé sous la date du 30 décembre 1931, et marque le début d'un style plus traditionnellement diaristique.

Proche d'une construction littéraire, cette entrée en matière révèle l'ambiguïté du *Journal*. L'impératif de spontanéité et l'écriture au jour le jour sont d'emblée bouleversés par la mise en place d'un lieu et d'un temps d'action. Louveciennes est présentée comme un décor tout droit sorti d'un livre. La diariste fait figure d'héroïne. Mais « [u]nlike Madame Bovary, [she is] not going to take poison »¹. Commence, pour elle, le récit de sa maturation artistique.

Les modifications au sein du *Journal* ne sont pas toujours aussi flagrantes que *l'incipit*. Certaines ne sont détectables qu'à la comparaison avec la version non expurgée. Une lecture attentive nous montre le travail sur les personnages et sur le temps.

2. Des personnages romanesques

Le *Journal* d'Anaïs Nin est souvent prisé pour la richesse de ses portraits. Elle consacre aux personnes qui l'entourent, de longues descriptions qui contribuent à le rendre. Comme le décor, la galerie de portraits est un élément très travaillé. Elle donne l'occasion à Anaïs Nin d'exprimer ses préoccupations esthétiques et d'améliorer sa technique :

« (...) in a sketchbook, you may sketch the same person twenty-five times, looking for new angles, for changes, for new vision. The repetitions have to be eliminated from the diary when they are almost exact. People do change, and changes should be noted, but there is an element of art in the selection, in the observation of missing bridges, etc. »²

« Henry est venu à Louveciennes avec June. » (*Ibid.*, p. 38).

1 *Ibid.*, p. 5.

« Contrairement à Mme Bovary, [elle] ne [va] pas prendre de poison. » (*Ibid.*, p. 18).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 298.

« Par exemple, dans un carnet, on peut faire vingt-cinq croquis de la même personne, à la recherche d'angles nouveaux, de changements, d'une vision nouvelle. Il faut éliminer les répétitions du Journal, lorsqu'elles sont presque identiques. Les êtres changent, c'est vrai, et il faut noter les changements, mais la sélection doit s'opérer avec l'art, l'art doit intervenir pour rétablir les passerelles absentes, etc. »¹

La réécriture est déterminée par un souci de condensation. Le portrait final est un amalgame de plusieurs remarques notées à divers moments. Il permet de regrouper les différentes évolutions d'une personnalité et d'en faire une synthèse. Ce travail est considéré comme un « élément d'art » c'est-à-dire un outil dont dispose le créateur. Par cette remarque, Anaïs Nin amenuise la distinction entre diariste et artiste. Il est du devoir de l'écrivain de faire émerger les traits significatifs d'une personne. Dans ses romans, Anaïs Nin ne s'attache qu'à des points précis pour mieux mettre en avant le « type », au sens balzacien du terme :

« Un type [...], écrit-[Balzac] dans la Préface à *Une Ténébreuse Affaire* (1842), est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est leur modèle du genre. Aussi trouvera-t-on des points de contact entre ce type et beaucoup de personnages du temps présent ; mais, qu'il soit un de ces personnages, ce serait alors la condamnation de l'auteur, car son acteur ne serait plus une invention. »²

Chez Anaïs Nin, les personnages principaux sont mis en relief grâce à l'exagération de certains traits. Ainsi, la présentation d'Helba³ dans le deuxième tome du journal est remaniée de façon caricaturale et exagérée. Tel un personnage de Dostoïevski, Helba serait la représentation de cette « maussaderie »⁴ dont parle le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. Helba, dans son univers de pauvreté loqueteuse, rappelle la misère dans l'œuvre de l'auteur russe :

« The dark, cavelike dwelling, where Gonzalo, Helba, and their friends sit like defeated, passive, tragic figures in a Chekhov play. Helba in her rags, wearing Gonzalo's discarded shirt, his socks, and several coats. Elsa, after her goiter operation, sitting in a brown dress touching her scar constantly, as a pianist touches his keyboard, and the violinist, stealer of Dostoevsky's

1 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., VI, p. 372.

2 Pierre CHARTIER, *Introduction aux grandes théories du roman*, op. cit., p. 123.

3 Helba est appelée Zara dans la version française. De même, Gonzalo est appelé Rango.

4 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, op. cit., III, p. 381.

complete works, who looks like the young man in *Doctor Caligari*. There the food is served on a bare table, stained with wine, covered with cigarette ashes and bread crumbs. »¹

« L'autre obscur où Rango, Zara et leurs amis restent assis comme des personnages tragiques, passifs et vaincus, d'une pièce de Tchekhov. Zara vêtue de ses guenilles, une vieille chemise de Rango, ses chaussettes et plusieurs vestons. Elsa, après l'opération de son goitre, assise en robe marron, touchant sa cicatrice constamment, comme un pianiste son clavier, et le violoniste, voleur des œuvres complètes de Dostoïevki, qui ressemble au jeune homme dans *Le Docteur Caligari*. La nourriture ici est servie sur une table nue, tachée de vin, couverte de cendres de cigarettes et de miettes de pain. »²

Dans cet exemple, comme dans *l'incipit*, la réécriture est flagrante. Dans la première version du journal, la surenchère des références littéraires et cinématographique n'est pas aussi marquée³. Ici, l'écrivain place Helba et ses acolytes dans une tradition culturelle où la folie côtoie la déchéance physique et matérielle. Anaïs Nin efface de son texte toutes les qualités d'Helba pour en faire un personnage purement grotesque. Dans la version non expurgée, la diariste écrit pourtant : « Underneath we admire each other (...) »⁴. Dans la version expurgée, Helba n'est perçue que comme une hypocondriaque qui utilise ses maladies imaginaires pour préserver sa pauvreté et attirer la pitié. Elle est, au sein du texte, l'incarnation de la jalousie féroce qui entraîne son entourage dans une spirale infernale de chantage affectif et de destruction.

Un autre extrait dévoile le travail d'écriture autour du portrait. La description d'Antonin Artaud est ainsi modifiée. Il devient l'image type de l'artiste torturé et fou, l'artiste "maudit" par excellence. La diariste, à ses côtés, semble vouloir se donner le beau rôle en jouant les infortunés sauveurs. Dans les passages qui lui sont consacrés, elle omet son propre jeu de séduction, faisant d'Artaud une personnalité paranoïaque dont la colère paraît injustifiée. Dans la version non expurgée, elle écrit :

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 132.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 209.

3 Voir NIN, Anaïs, *Fire from A Journal of Love*, op. cit., p.330 (*Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., pp. 834-835).

4 *Ibid.*, p. 330.

« Fondamentalement, nous avons de l'admiration l'une pour l'autre » (*Ibid.*, p. 834).

« Madness. When I arrive before Artaud he stands nobly, proudly, with eyes mad with joy... I have come in black, red, and steel, as Mars, at war, warring not to be touched by Artaud. I feel his taut desire, oppressive, obsessive. (...) We talk, and I repeat what I said before, that I don't want anything but the connection between our minds, the exchange between our minds, and he talks darkly against me. I don't remember our talk. Everything was whirling around and within me. He knelt. He knelt before me and he talked violently, holding me with his eyes, and I forget his words. All I remember is that he drew me out of myself, out of my resistance. I sat there magnetized and my blood obeyed him. »¹

« Folie. Lorsque j'arrive devant Artaud, il est debout, noble, fier, les yeux fous de joie... Je suis habillée de noir, de rouge et d'acier, guerrière, luttant pour ne pas être touchée par Artaud. Je le sens tendu de désir, un désir oppressant, obsédant. (...) Nous parlons et je lui répète ce que j'avais déjà dit : je désire seulement une communion de nos esprits, un échange entre nos deux esprits, et il profère d'obscures paroles contre moi. Je ne me souviens plus de notre conversation. Je sentais tout tourner autour de moi et à l'intérieur de moi. Il s'est mis à genoux. À genoux devant moi, il a parlé avec violence, en me fixant dans les yeux, et j'ai oublié ce qu'il disait. Tout ce dont je me souviens, c'est qu'il m'a fait sortir de moi-même, abandonner ma résistance. J'étais assise, comme hypnotisée, et mon sang lui obéissait »²

Mais dans la version publiée en 1966, la scène est censurée :

« He shows me his manuscripts, talks about his plans, he talks darkly, he woos me, kneeling before me. I repeat all I have said before. Everything is whirling around us. He rises, his face twisted, set, stony. »³

« Il me montre ses manuscrits, me parle de ses projets, devient sombre, m'implore, s'agenouille devant moi. Je lui répète tout ce que je lui ai déjà dit. La pièce tourne autour de nous. Il se lève, le visage convulsé, figé, pétrifié. »⁴ écrit-elle presque pudiquement.

La violence de la réaction d'Artaud paraît complètement disproportionnée par rapport au calme et à la sérénité de la jeune femme. Sachant la fin tragique de l'artiste, Anaïs Nin semble récrire l'histoire sous un angle plus marqué et faire de la folie du poète la seule explication à

1 *Id.*, *Incest*, op. cit., p. 191.

2 *Id.*, *Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 223.

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 231.

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 332.

l'échec de leur relation. Les reproches d'infidélité qu'il lui adresse semblent infondés, fruits de ses délires de persécution :

« "You give everyone the illusion of maximum love. Furthermore, I do not believe I am the only one you have deceived. I sense that you love many men. I feel you hurt Allendy, and perhaps others." »¹

« "Vous donnez à tous l'illusion d'un amour maximum. De plus je ne crois pas être le seul que vous avez trompé. Je sens que vous aimez un grand nombre d'hommes. Je sens que vous faites souffrir Allendy, d'autres peut-être." »²

L'ironie veut que la lecture du journal dans sa version complète nous apporte les preuves de ce qu'avance Artaud.

À travers ces portraits d'Helba ou d'Artaud, le principe de réécriture se précise. Anaïs Nin place son texte dans une filiation littéraire et fait de ses proches des figures romanesques afin de dramatiser et mettre en scène les relations. Avec ces exemples, émerge une autre explication au besoin de modifications : la diariste efface ses aveux de faiblesse (son admiration pour Helba et ses flirts avec Artaud). Derrière le portrait des autres se cache le remaniement de son propre portrait.

Helba et Artaud ne sont, finalement, que faire-valoir. Après leur rupture, Artaud disparaît des pages du journal presque brutalement. Helba n'est qu'une conséquence indirecte et gênante de la rencontre avec Gonzalo. Les portraits des personnages principaux sont soumis à un autre traitement. Ils sont moins esthétisés et visent à donner une image la plus fidèle de la personne. Pour ce faire, Anaïs Nin condense en quelques pages un portrait écrit sur plusieurs années. C'est le cas de Henry Miller dont la description dans les premières pages du journal est très renseignée et précise. La diariste semble avoir cerné l'essentiel du caractère de l'artiste américain qu'elle vient pourtant juste de rencontrer. Il en est de même pour le portrait d'Otto Rank, étonnant de précisions. Dans le *Journal* publié en 1966, le psychanalyste fait l'objet de longues descriptions portant à la fois sur sa personnalité, sa vie mais aussi son travail. Comme avec le Dr Allendy, Anaïs Nin consacre d'importantes entrées à ses séances

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 245.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 352.

d'analyse. La transcription des dialogues est agrémentée de remarques plus personnelles sur la manière de parler de Rank, sur son physique, ses observations et sa pensée. La complexité de la description témoigne d'une connaissance accrue de l'œuvre du psychanalyste et d'un désir de lui rendre hommage. À la mort d'Otto Rank, en 1939, la diariste semble vouloir plaider pour la défense de ses idées, peut-être moins connues que celles de Freud. « Otto Rank should not be confused with the other psychoanalysts. He uses the same language, the same method, but he transcends the psychoanalytical theories and writes more as a philosopher, as a metaphysician »¹, déclare-t-elle avec conviction. Anaïs Nin décrit, en quelques pages, leurs premiers dialogues. Rédigé au passé, ce passage tranche avec le style diaristique. L'auteur avoue un premier niveau de réécriture : « All this I have had to write in retrospect. From sketchy notes. Memory »². La subtilité du portrait laisse penser à un deuxième niveau de réécriture. Les éléments biographiques, par exemple, sont introduits arbitrairement dans le chapitre par une marque temporelle indéfinie : « One day »³ (« Un jour »). Nous pouvons supposer que certaines remarques sur la personnalité du psychanalyste découlent de la relation intime que la diariste et lui entretenaient :

« For a moment I felt or divined the man behind the analyst Rank. A warm, compassionate, divinatory, gentle, expansive man. Behind the eyes, which appeared at first analytical, I saw now the eyes of a man who had known great pain, great dissatisfactions, and who understood the abysses, the darkest and the deepest, the saddest... »⁴

« Un instant je sentis, je devinai l'homme derrière l'analyste. Rank, un homme ouvert, chaleureux, plein de compassion et de douceur. Derrière ses yeux, à première vue ceux d'un analyste, je voyais maintenant les yeux d'un homme qui avait connu de grandes souffrances, de grandes déceptions, qui comprenait les abîmes les plus sombres et les plus profonds, les plus désolés.... »⁵

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 297.

« Il ne faut pas confondre Otto Rank avec les autres psychanalystes. Il emploie le même langage, les mêmes méthodes, mais il transcende les théories psychanalytiques pour écrire plutôt comme un philosophe ou un métaphysicien. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 421).

2 *Ibid.*, p. 285.

« Il faut que j'écrive tout cela après coup. D'après des notes hâtives. De mémoire. » (*Ibid.*, p. 406).

3 *Ibid.*, p. 278 (nous traduisons).

4 *Ibid.*, p. 294.

5 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 418.

Le *Journal* publié tait la complicité amoureuse entre les deux protagonistes, évoquée sans détour dans le *Journal de l'amour*. À la lecture de ces descriptions si complètes et perspicaces, l'acuité de la diariste est mise à l'honneur. Le remaniement du portrait joue en sa faveur. Représentée comme une personne sensible et attentive aux autres, elle cerne parfaitement et instantanément les subtilités intimes de ses proches.

Pour donner du relief à son *Journal*, Anaïs Nin retravaille les portraits. Comme le « Chess Player » de *Ladders to Fire* qui manipulait les invités sur un échiquier géant lors d'une réception mondaine, elle dispose de chacun pour donner force à son texte. Sous la plume de l'artiste, certains deviennent de véritables personnages dont les comportements répondent à des archétypes romanesques. Artaud joue le rôle du poète maudit, déjà victime de la folie qui le conduira à l'asile. Helba celui de la jalousie incarnée, pauvre hypochondriaque tout droit sorti des bas quartiers de Moscou. D'autres prennent une place primordiale au sein du *Journal*. La complexité de leur portrait trahit une réécriture dans le temps, tel un condensé de strates temporelles. Ces modifications font osciller le texte entre journal intime, où se déposent les remarques personnelles de la vie quotidienne, et roman, où se dessine plus clairement la ligne d'une histoire. La diariste se retrouve dans un entre-deux : à la fois actrice soumise à l'immédiateté de l'écriture intime et auteur-narratrice maniant l'écrit à l'abri du temps. Les personnalités qui prennent place dans le journal ou celles qui en sont effacées, contribuent à forger une image presque parfaite de cette entité omniprésente qu'est la diariste-artiste. L'absence du mari d'Anaïs Nin, par exemple, alimente le mythe de la femme libre et indépendante. Par son aspect romanesque, le *Journal* donne naissance à une véritable héroïne.

Dans les romans, chaque élément était prétexte au dévoilement de l'intimité des personnages. Les lieux, les actes et les relations entraient dans le cadre d'une projection de soi sur le monde extérieur et permettaient ainsi à l'auteur de révéler les réalités inconscientes. Ici, les décors et les protagonistes sont utilisés au même titre que des instruments littéraires. Ils mettent en relief la personnalité diaristique. Si le *Journal* est théâtre, Anaïs Nin tient le rôle principal. Fardée des artifices romanesques, elle se présente sous le masque épais du

travestissement. Il n'est pas question de sincérité ici. Le spectateur de théâtre accepte, par convention, la réalité qu'on lui présente sur scène. Anaïs Nin, protégée par le "pacte diaristique", offre au lecteur une image d'elle-même dont il est vain de chercher la vérité. En plaçant son texte sous l'égide de la littérature, elle nous donne d'emblée les clés de son propre pacte. Son *Journal* est à la fois écriture de l'intime et représentation manipulée de soi. L'un et l'autre sont liés et indissociables comme deux faces d'une même personnalité. La réécriture, pour Nin, est partie intégrante d'un projet d'écriture de soi.

C. LE RAPPORT AU TEMPS

Anaïs Nin excelle dans les récits brefs, relevant presque de l'anecdote. *Les Cités intérieures*, qu'elle a voulu, au contraire, inscrire dans un temps long et développer sur plusieurs volumes, souffrent de leur trop grande ampleur. Dans les sinuosités d'une chronologie indéfinie, le lecteur y perd souvent le fil. Inversement, les nouvelles ou le fragmentaire *Collages* sont plus maîtrisés. L'écrivain semble à l'aise dans le cadre restreint d'un récit court et ose plus facilement mettre son écriture en danger dans des expériences stylistiques. Des nouvelles comme « Ragtime », dont nous avons déjà évoqué l'originalité, se structurent autour d'une anecdote symbolique comme un cœur palpitant qui impose son rythme à l'écriture. L'habitude diaristique explique peut-être cette capacité à saisir en quelques lignes le nœud de l'événement. Le récit au jour le jour, rédigé dans un espace temporel réduit par la nécessité de l'immédiateté, a sûrement cristallisé ses talents d'écrivain dans une forme condensée et brève.

Cependant, la réécriture du journal bouleverse le rapport du texte au temps. Il n'est plus seulement guidé par l'écriture spontanée mais il s'inscrit dans une continuité qui le modifie dans la forme et le fond. L'expression brute de l'expérience est revue, retravaillée, modifiée par le regard nouveau de la diariste vieillie de quelques mois ou même quelques années. Sous

le terme de « postponement », Anaïs Nin explique le nécessaire décalage de l'artiste par rapport au présent :

« I try to explain to [June] that the writer is the duelist who never fights at the stated hour, who gathers up an insult, like another curious object, a collector's item, spreads it out on his desk later, and then engaged in a duel with it verbally. Some people call it weakness. I call it *postponement*. What is a weakness in the man becomes a quality in the writer. For he preserves, collects what will explode later in his work. That is why the writer is the loneliest man in the world; because he lives, fights, dies, is reborn always alone (...) »¹

« J'essaie d'[expliquer à June] que l'écrivain est un duelliste qui ne se bat jamais à l'heure convenue, qui ramasse une insulte comme il ferait de n'importe quel objet curieux, comme une pièce de collection, qui plus tard la pose sur sa table et alors seulement engage un combat verbal. Certains trouvent que c'est une faiblesse, j'appelle ça un *ajournement*. Ce qui chez l'homme est une faiblesse devient une qualité chez l'écrivain. Car il réunit et préserve ce qui plus tard explosera dans son œuvre. C'est pourquoi l'écrivain est l'homme le plus seul au monde ; parce qu'il vit, se bat, meurt et renaît toujours seul (...) »²

Avec la réécriture, Anaïs Nin pousse la notion de « postponement » à son paroxysme, laissant parfois de nombreuses années s'écouler entre deux moments d'écriture. Que révèle cette conception de l'écriture en plusieurs strates temporelles ? Serait-ce un moyen, pour l'auteur, de décrire l'être dans sa totalité ? Bien plus qu'un souci esthétique, la réécriture est aussi liée à une conception singulière de l'écriture de l'intime.

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 144 (nous soulignons).

2 *Id.*, *Journal* traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 214 (nous soulignons).

1. Le travail sur la chronologie

Dans ses romans, Anaïs Nin cherchait à écrire l'intimité de ses personnages pour ainsi redéfinir les codes du genre. À travers la notion de « chronology of emotion »¹, elle brisait les carcans structurels et laissait l'œuvre épouser librement les mouvements de l'âme. Sans être révolutionnaire dans la pratique, Anaïs Nin avait mis en avant une structure axée sur l'anecdote symbolique plus que sur le déroulement purement linéaire des événements. La refonte du cadre temporel se faisait en accord avec le ressenti du personnage principal de chaque roman. Le journal intime, lui, ne devrait pas se soucier de la chronologie. Maurice Blanchot le souligne d'ailleurs dès les premières lignes de son chapitre sur « Le Journal intime et le récit » dans *Le Livre à venir* :

« Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause d'apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier. »²

Chronologie imposée par sa nature, le journal ne peut déroger à l'impératif d'une écriture liée à la marche des jours. Avec quelle surprise le lecteur d'Anaïs Nin découvre-t-il donc les libertés prises avec la linéarité du texte ! Lors des réécritures, la diariste n'hésite pas à intervertir les événements, à modifier quelques dates et autres manipulations temporelles.

L'exemple le plus frappant concerne peut-être les deux voyages à New York effectués en novembre 1934 et en janvier 1936. Lors de son premier voyage, Anaïs Nin rejoint Otto Rank et devient, pour un temps, son assistante. L'effervescence de la mégapole américaine l'électrise. Dans la version expurgée du *Journal* elle va même jusqu'à rajouter des éléments qui appartiennent, en réalité, au voyage suivant. Ainsi, sa rencontre avec l'écrivain Waldo Frank n'aura lieu qu'en février 1936, les soirées à Harlem en mars de la même année. Elle introduit également un autre passage significatif de l'agitation de sa nouvelle vie. Comme un ascenseur toujours en mouvement, elle décrit sa journée :

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit. p. 48.

« chronologie de l'émotion » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Maris-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 81).

2 Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 224.

« Red lights! Down! Down! The telephone operator announces: a man who limps, a man whose hand is paralyzed (...). Free the slaves of incubi, of ghosts and anguish. Listen to their crying. (...) Red lights! Down! White lights! Going up! Playing at being God, but a god not tired of listening (...). Red lights! Down! At the drug store I buy stamps, mail letters, ask for a coffee. Physically I am cracking. It is not the change of floors, the sudden rise and descents which make me dizzy, but the giving. »¹

« Lumières rouges ! Descente ! Descente ! La standardiste annonce : un homme qui boite, un homme dont la main est paralysée (...). Libérer les esclaves des succubes, des fantômes de l'angoisse. Écouter les pleurs. (...) Lumières rouges ! Descente ! Lumières blanches ! Montée ! Jouer à être Dieu, mais [un] dieu [qui] n'est jamais fatigué d'écouter (...). Lumières rouges ! Descente ! Au drugstore j'achète des timbres, des aérogrammes, je commande un café. Je ne tiens plus le coup physiquement. Ce n'est pas le changement d'étages, les brusques montées et descentes qui me donnent le vertige, mais c'est de toujours donner. »²

Or, les ébauches de ce passage se trouvent, dans la version originale, à la date du 15 février 1936³. Par ses ajouts, Anaïs Nin accentue l'effet de surexcitation en multipliant les rencontres et les activités. Le retour à Louveciennes apparaît alors nettement en contraste. L'ambiance y est lourde et pesante. L'écriture hachée, comme dans l'extrait précédent, reflète le désir de mouvement qui se heurte à l'immobilité tranquille du lieu :

« Louveciennes. Home. Rush of memories. Sleeplessness. I miss the animal buoyancy of New York, the animal vitality. I did not mind that it had no meaning and no depth. Here I feel restless. The Persian bed. The clock ticking. Time slowed down. »⁴

« Retour au bercail. Louveciennes. Ruée des souvenirs. Insomnie. Je regrette l'agitation de New York, la vitalité animale. Cela ne me gênait pas qu'il n'y ait pas de signification, pas de profondeur. Ici je me sens inquiète. Le lit persan. Le tic-tac de la pendule. Le temps ralentissait. »⁵

La version non expurgée du journal nous apprend que la jeune femme s'impatiente de

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, pp. 34-35.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. II, pp. 61-62.

3 *Id.*, *Fire from a Journal of Love*, op. cit., pp. 203-204 (*Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 691).

4 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 42.

5 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. II, p. 73.

retourner aux États-Unis. Elle planifie un deuxième séjour qui ne sera que rapidement évoqué dans la version publiée. Elle n'en retient que le côté négatif et décevant pour mieux faire apparaître la différence avec le voyage de 1934. Près de deux mois (janvier-février 1936) sont ainsi résumés en deux pages dans lesquels prédominent les critiques péjoratives :

« What a fear of relationship there is here. No talk. Drinking together. Blurring all feeling and senses. No sense of richness, fullness, expansion. Terrified of intimacy. And consequently alienated. Lonely. »¹

« Quelle peur des relations existe ici. Nulle conversation. On boit ensemble. On étouffe les sentiments et les sens. Nul sens de richesse, de plénitude, d'expansion. Terrifiés par l'intimité. Et, partant, aliénés. Seuls. »²

Dans le journal originel, la distinction entre les deux visites américaines n'est pas aussi marquée. Ici, Anaïs Nin altère la chronologie pour mieux faire ressortir la différence entre effervescence et déception. Notons que les mois de 1936 sont tout aussi épiques que ceux de 1934. Ce passage du *Journal de l'amour* est sûrement l'un des plus sulfureux du volume, jeune femme y décrivant ses multiples aventures sexuelles. La censure auto-imposée lors de l'édition contribue à rendre le discours plus concis et tranché.

Le récit des deux périple à New York rappellent l'utilisation du symbolisme au sein des romans. En prenant des libertés avec la chronologie du journal, Anaïs Nin renforce le message véhiculé par l'un et l'autre séjour. Il n'y a plus de place pour la nuance mais pour une théâtralisation des événements servant à mettre en relief le propos de l'auteur. Ici, il s'agit de montrer que sa fascination première pour l'effervescence américaine n'est qu'un leurre et que la superficialité des rapports humains lui devient pesante. Le deuxième voyage, à peine développé, est décrit comme un complet fiasco. C'est avec soulagement qu'elle retrouve la chaleur amicale de Paris – ville elle-même symbole de l'intimité et de la proximité humaine recherchée par l'artiste dans sa vie comme dans ses œuvres.

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 67.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. II, p. 112.

La mise en scène des événements n'est pas seulement un artifice littéraire. Elle révèle aussi (et surtout) la conception singulière de la "vérité" selon Anaïs Nin.

2. « the dual aspect of truth »¹

Dans *Le Roman de l'avenir*, Anaïs Nin tente d'expliquer le rapport étroit entre la fiction et l'écriture de son journal intime. Au fil de ses recherches artistiques, elle constate que les deux formes peuvent se compléter :

« I was discovering the dual aspect of truth: one stemming from the immediate and personal, and one which could be achieved later with an *objectivity not born of detachment* but of the recognition of one's subjectivity (...). »²

« Je découvrais l'aspect double de la vérité : l'un, issu de l'immédiat, du personnel, et l'autre que l'on pouvait réaliser plus tard avec une objectivité qui ne venait pas du détachement mais de la reconnaissance de sa subjectivité (...) »³

Le journal, dans sa forme éditée, devient le lieu de réunion des éléments de l'immédiat et du recul de temps. À la fois ancrée dans le présent et réécrite dans le calme de l'après-coup, il permet d'établir un lien entre l'écriture instantanée et le travail artistique.

L'écriture diaristique se caractérise d'abord par son rapport au présent. Pour Philippe Lejeune, il y a une telle interaction entre l'événement vécu et l'activité diaristique que la spontanéité scripturale n'est qu'un mythe :

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 160.

« l'aspect double de la vérité » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., pp. 246).

2 *Ibid.*, p. 160 (l'auteur souligne).

3 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., pp. 246-247.

« Toute écriture est le produit d'une élaboration, même si celle-ci est rapide et invisible, mentale le plus souvent, orale parfois. Le diariste commence à écrire son journal en vivant, tout au long de la journée. Le diariste est un ruminant. Il vit comme une forme d'attente de contenu. Il a ses schémas, ses moules de phrases, de paragraphes – et ses attentions, ses obsessions, mobilisées... Il a ses projets et ses scénarios... Certaines choses, et pas d'autres, sont aptes à féconder cet appareil. La gestation est le plus souvent inconsciente (mais pas toujours) et aboutit à une délivrance apparemment rapide sur le papier. »¹

L'énergie vitale de l'expérience (primordiale pour Anaïs Nin) est préservée par ce processus qui fait du diariste celui qui vit en écrivant et qui écrit en vivant. Le journal répond donc parfaitement à l'idéal artistique prôné par Lawrence que la jeune artiste recherche depuis longtemps :

« D.H. Lawrence's accurate statement that our biggest problem in fiction was how to *transport the living essence of character into the novel without its dying in the process* was solved by the diary. The *living* essence had to be captured in the now, in the living moment. Transporting it into fiction, fictionalizing it in a way that would not kill it presented a continuous problem, like that of a heart transplant. In the diary no such death ever took place. The living moment was caught. The character was caught while living, with all his ambivalences, contradictions, paradoxes. »²

« Par ailleurs, le *Journal* apportait une bonne réponse à la question soulevée par D.H. Lawrence, qui affirmait que le plus gros problème en matière de romans consiste "à savoir apporter l'essence vivante d'un personnage, sans la laisser mourir en cours de route". Il s'agit en effet de saisir l'essence vivante dans l'instant, sur le vif. Transplanter cette essence dans la fiction sans la faire mourir est un problème aussi délicat qu'une transplantation cardiaque. Ce risque n'existait pas dans mon *Journal*. Je saisissais la vie dans son instantanéité. Je saisissais le personnage sur le vif avec toutes ses ambivalences, ses contradictions et ses paradoxes. »³

Avec le travail de réécriture, Anaïs Nin donne à son journal une dimension temporelle supplémentaire. En cela, elle se rapproche de la définition de Gérard Genette pour qui l'intervalle de temps est nécessaire à l'écriture diaristique. La notion de « narration intercalée »

1 Philippe LEJEUNE, *Les Brouillons de soi*, Seuil, 1998, p. 318.

2 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 145 (l'auteur souligne).

3 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., pp. 225-226.

met en relief le chevauchement constant entre l'histoire (« "Voici ce qui m'est arrivé aujourd'hui" ») et le discours (« "Voici ce que j'en pense ce soir" »¹). Le léger décalage entre « aujourd'hui » et « ce soir » laisse supposer la position double du diariste dans le temps. Il est à la fois le héros qui vit l'action et celui qui raconte en après coup. « Ce sont nos passions qui esquissent nos livres, le repos d'intervalle qui les écrit »², déclare Marcel Proust. Avec la réécriture, la diariste se dédouble et devient artiste : une entité éloignée du texte « sur le vif » et qui porte un regard distancié et lucide sur l'événement. Le *Journal* d'Anaïs Nin illustre l'association d'une écriture diaristique pure, telle que le conçoit Philippe Lejeune, et du travail d'une artiste qui manipule son texte en usant des strates temporelles qu'offre le jeu de la narration.

Le « repos d'intervalle » permet à l'écrivain de faire émerger une signification et une symbolique. Ainsi, lorsqu'elle publie le premier tome, elle donne une place stratégique (en fin de volume) à un épisode clé de sa maturation de femme et d'artiste. La naissance de l'enfant mort-né est représentative du travail de réécriture. Elle a d'ailleurs déjà fait l'objet d'une publication sous la forme d'une nouvelle dans *La Cloche de verre*. L'épisode, au sein du *Journal* publié, en garde la trace. Dans ce jeu entre l'immédiateté et le recul du temps se trouve le pouvoir de l'artiste tel qu'Anaïs Nin le définit lors d'une conversation avec Henry Miller et Lawrence Durrell :

« I can feel the potentialities of our talk tonight while it is happening as well as six month later », explique-t-elle. « Look at the birth story. It varies very little in its polished form from the way I told it in the diary immediately after it. The new version was written three years later »³.

« Je devine les potentialités de notre conversation ce soir tandis qu'elle se déroule aussi bien que dans six mois. Prenez le récit de l'accouchement. Il ne varie guère dans sa forme finie de la manière dont je l'ai raconté dans le journal immédiatement après coup. La nouvelle version fut écrite trois ans plus tard. »⁴

Le passage de la naissance décrit l'expérience vécue par la diariste, dans tous les détails de

1 Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 229.

2 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., III, note en bas de page, p. 907.

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 232.

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 355.

son horreur. Anaïs Nin met en lumière la symbolique de l'événement. D'une part, la jeune femme prend conscience de sa vocation : elle devient la mère de l'artiste avant de devenir créatrice elle-même (« Perhaps I was designed for other forms of creation »¹). D'autre part, elle y projette ses propres angoisses d'enfant abandonnée par son père (« I love man as creator, lover, husband, friend, but man the father I do not trust »²). Nous retrouvons, dans cet extrait, la structure propre aux œuvres de fiction autour d'une anecdote symbolique. De *La Maison de l'inceste* aux nouvelles, chaque récit se formait autour d'un événement parfois anodin dont naissaient des significations profondes. Anaïs Nin cherche ainsi à révéler les fondements de l'inconscient. Béatrice Didier associe le journal intime à une quête psychanalytique :

« La psychanalyse ayant favorisé une représentation spatiale du moi, avec des couches d'une profondeur et d'une obscurité croissantes, l'auteur croit saisir sa propre intimité, en pénétrant le plus loin possible dans ces couches ignorées. »³

Nous pourrions dire, en variant un peu la formulation de la critique, qu'Anaïs Nin a "une représentation temporelle du moi". L'écriture se fait en couches chronologiques superposées et révèle l'individu dans la complexité de son évolution. Le *Journal* retrouve une proximité avec l'œuvre proustienne dans laquelle l'itération révèle la succession et l'association des temps. Jean-Pierre Richard montrait ainsi que :

« (...) l'opération réitérante ne laisse pas intact l'objet réitéré : elle lui apporte peu à peu quelque chose qui au départ lui faisait défaut, quelque chose comme une épaisseur, un poids, peut-être une identité. Voyez par exemple comme Albertine change à mesure qu'elle se répète devant les yeux de Marcel. La superposition des multiples images successives (et hétérogènes) qu'elle a été pour lui (...) finit avec le temps par produire dans son corps comme une densité étrange, presque personnelle (...) »⁴

Si les analystes sont réticents à considérer le *Journal* d'Anaïs Nin comme un représentant du

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 346.

« Peut-être suis-je faite pour d'autres formes de création. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. I, p. 488).

2 *Ibid.*, p. 346.

« J'aime l'homme créateur, amant, mari, ami, mais je ne me fie pas au père. » (*Ibid.*, p. 489).

3 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 45.

4 Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 215.

genre c'est que l'écrivain a bafoué le sacro-saint concept (pourtant déjà discutable, comme le montrait Philippe Lejeune) de l'écriture première – cette spontanéité du geste scriptural qui caractérise le procédé diaristique. Pourtant, à travers sa démarche, se dessine une vision que l'on pourrait qualifier de diachronique de l'écriture intime, qui prolonge les représentations évolutives du moi issues de la psychanalyse.

3. Temps réel et temps romanesque

Reflet de l'inconscient, l'écriture intime est, comme l'être humain, en perpétuel évolution. Elle est cet « infinite continuum »¹ qu'Anaïs Nin admire tant dans l'œuvre de Proust. Pour certains critiques, la continuité d'un journal intime est le résultat des répétitions inévitables d'une écriture prise dans les rets de la quotidienneté. « La structure du journal, suite indéfiniment recommencée, est une façon de nier toute idée de fin : tenir un journal permettrait donc d'échapper au point final – celui de l'écriture mais également celui de l'existence (...) »², écrit, par exemple, Françoise Simonet-Tenant. Or, Anaïs Nin a fait le choix, au moment de l'édition de supprimer les répétitions. Le travail d'organisation textuelle sur les deux voyages en Amérique en est la preuve. Pour créer cette impression d'infinitude, l'écrivain glisse donc sur un autre registre et fait appel à l'art pour accéder aux possibilités d'un temps perpétuel.

Les divers remaniements qu'Anaïs Nin effectue sur le texte originel font du journal une œuvre de plus en plus proche du roman proustien. Il est comme le récit cumulé de divers "narrateurs" : l'un plongé dans le présent, l'autre, qui révèle sa présence de temps à autre, éloigné dans un avenir qui ne se dévoile que dans les dernières pages. Toute l'œuvre

1 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 162.

« la continuité infinie » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 248).

2 Françoise SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, op. cit., p. 143.

proustienne repose sur les moments de « temps pur », ces « espace[s] imaginaire[s] où l'art trouve et dispose ses ressources »¹, nous dit Maurice Blanchot. L'épisode de la madeleine, des pavés inégaux et tous ces autres moments d' « extase du temps », révèlent au narrateur sa vocation et l'essence de l'art. La réécriture que pratique Anaïs Nin inscrit le journal dans la sphère artistique car elle abolit la notion de temporalité. Un événement peut être "ruminé" indéfiniment. D'abord réel, il est vécu une seconde fois lors de l'écriture première. Mais Anaïs Nin se réserve le droit de le vivre encore et encore à travers la réécriture. Chaque unité temporelle, une fois inscrite dans les pages du journal devient un petit morceau d'éternité sur lequel la diariste a les pleins pouvoirs. Ainsi, son texte échappe à un temps réel et s'approprie les caractéristiques du temps romanesque. Lorsque Béatrice Didier décrit le journal intime, elle différencie bien les deux :

« Et voilà que l'inscription horaire péniblement me rappelle que c'est un vrai temps qui a été vécu par un vrai homme, et que ce vrai homme est mort, comme je vais mourir, pour de vrai, dans un vrai temps – et non dans ce temps irréel, et donc triomphant de la mort, qu'est le temps romanesque. Alors j'en veux à Amiel de me décrire sa peau qui se craquelle, et même à la si touchante Marie Bashkirtseff de me parler de sa phtisie. J'aimais mieux le tassement du corps de Swann. Il était moins vrai. Il rendait irréel, invraisemblable mon propre vieillissement. Il appartenait au Temps retrouvé. Le journal, peut-être parce qu'il n'est pas absolument une œuvre, ne parvient pas à cette apothéose. Le temps qu'il marque, c'est le temps de la réalité, pesant, sans rédemption. »²

Anaïs Nin, quant à elle, se place plutôt du côté de Proust que de celui d'Amiel et de Marie Bashkirtseff. Elle réussit à esquiver, semble-t-il, ce temps « pesant » de la réalité. Nancy Jo Hoy y voit une prolongation du désir de mouvement perpétuel déjà relevé dans les romans et qui s'inspirait de la philosophie de D.H. Lawrence :

« Whereas in life there is change, ugliness, loss and death, in the diary there is everlasting continuity and transformation. Broken friendships continue, lost loves remain, everyone is extraordinary and everything is special. Nin's insight into the timeless of emotional reality and her use of analysis to unlock the past merged in the great theme of harmony and flow between the conscious and the unconscious, the integration of the past and present into a

1 Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, op. cit., pp. 20-21.

2 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 175.

vast and unending continuum across which her consciousness moved back and forth as will. »¹

« Alors que la vie est changement, laideur, perte et mort, le journal est continuité infinie et transformation. Les amitiés brisées se poursuivent, les amours perdues restent, tout le monde est extraordinaire et tout est particulier. La vision de Nin de l'immutabilité de la réalité émotionnelle et son utilisation de l'analyse pour déverrouiller le passé se mêlent au grand thème de l'harmonie et du flux entre conscient et inconscient, de la rencontre du passé et du présent dans un vaste continuum sans fin dans lequel sa conscience va et vient comme elle veut. »

Par la présence d'une narratrice toute puissante, qui dirige, censure et remanie le texte, elle se dérobe à l'impératif de mort qui plane sur le journal. Car, à l'inexorable marche du temps, elle vole des moments de chronologie. Elle se fait maître de son histoire et devient, comme le narrateur du *Temps retrouvé*, l'auteur de sa vie. L'« infinite continuum »² qu'elle voyait chez Proust, s'applique en partie à son *Journal*. Mais « en partie » seulement car les derniers tomes annoncent les limites de la narration décalée. L'écart de temps entre l'écriture diaire et le travail de l'écrivain s'amenuise et la diariste est finalement rattrapée par le temps réel – celui de sa propre mort. Le *Journal* n'est, en réalité, qu'une tentative pour y échapper – un déguisement comme lorsqu'elle s'habille en orientale pour cacher la dégradation physique liée au traitement du cancer qui la ronge³.

Le *Journal d'Anaïs Nin* s'approche de plus en plus d'une œuvre d'art idéale. Chaque élément du vécu est consciencieusement mis en scène pour la progression de l'histoire. Le temps, grand commandeur du genre diaristique, est lui aussi manipulé. La fluidité que prônait Lawrence, qui caractérisait Proust et qu'Anaïs Nin tentait d'explorer dans ses romans, reste l'impératif de base. Pour éviter la répétition (inhérente au journal brut et composante du mouvement perpétuel), Anaïs Nin se réfugie dans un temps romanesque. Le travail

1 Nancy Jo HOY, « The Poetry of Experience, How to be a woman and an artist » in *Anaïs Nin, An International Journal*, The Anaïs Nin Fondation, 1986, IV, p. 54.

2 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 162.

« la continuité infinie » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 248).

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., V, p. 105.

« But my persistent desire to transform experience and not resign myself to its ugliness made me take with me my red wool burnoose. »

« Mais mon désir persistant de transformer l'expérience et de ne pas me résigner à sa laideur me fit emporter mon burnous de laine rouge. » (*Journal*, traduit Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 149).

artistique prend le relais de l'écriture diaire. Les premiers journaux publiés sont ainsi composés autour de scènes clés (comme l'accouchement ou des voyages) que l'auteur a écrit et récrit tout au long de sa vie et qui apparaissent ici comme des moments de temps essentiels à l'évolution de soi. Les derniers tomes s'apparentent, eux, à des journaux intimes dans une définition stricte. La réécriture s'y fait moins marquée car la diariste perd le recul que nécessitait la mise en place du temps romanesque.

Le *Journal* est un texte hybride qui se joue aux frontières des littératures. Anaïs Nin n'hésite pas à franchir les barrières qui séparent les genres et porte son ouvrage tantôt du côté de l'autobiographie, tantôt de celui du roman. Derrière ce qu'elle dit être une écriture de premier jet, se cache en réalité une obsession de la réécriture d'où découle la polymorphie de son texte publié. Le réduire à une définition est impossible tant il réunit des caractéristiques propres aux autres genres. La présence en filigrane d'une diariste omnisciente bouleverse le rapport à l'écriture mais aussi celui au temps. D'une part, elle remanie les événements et met en relief les personnages dans un souci de théâtralité. Le journal intime devient alors l'expression esthétisée d'une représentation de soi. D'autre part, l'écriture "sur le vif" se trouve complétée par le regard aguerrri d'une diariste séparée des événements par une distance temporelle plus ou moins étirée. C'est tout le rapport au présent qui est modifié. Le « récit des jours »¹ se fait récit des temps. L'écriture intime s'inscrit dans la continuité. Elle est le reflet d'un être en perpétuelle évolution.

Le jeu avec le romanesque est déstabilisant pour un lecteur habitué à la spontanéité des journaux intimes. Il abolit la notion de véracité historique et place l'œuvre dans un entre-deux indéfinissable. Jerzy Lis, pourtant, montre que les journaux d'écrivains peuvent se trouver aux limites du domaine privé et du domaine de la création². L'écrit intime se trouve alors confronté aux exigences de l'art. À titre d'œuvre, il se doit de répondre à d'autres attentes que le tracé documentaire d'une vie.

1 Michel BRAUD, « Le journal est-il un récit ? », *Poétique* n°160, op. cit., p. 393.

2 Jerzy LIS, *Le Journal d'écrivain en France dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle*, Wydawnictwo Naukowe Uam, Poznań, 1996, p. 33.

CHAPITRE 2 :

LE JOURNAL EST ŒUVRE D'ART

La plupart des lectrices de la première heure se dirent trahies par la publication posthume des versions non expurgées du journal. La critique resta longtemps marquée par cette révélation brutale d'un remaniement de ce qui apparaissait être, jusque là, le journal brut d'une artiste exceptionnelle. Accusateurs ou défenseurs, les critiques littéraires ont un avis tranché sur l'œuvre d'Anaïs Nin. L'article de Suzanne Nalbantian, intitulé justement « Aethetic Lies », commence par cette phrase révélatrice :

« Questions of sincerity and authenticity, what have come to be known as the 'truth claim', are constantly brought into the discussion of autobiography, and with Anaïs Nin the truth factor becomes an issue as the reader moves from diary to fiction, searching for truths in a writer who herself was ambivalent about the notion of absolute truth. »¹

« Les questions de sincérité et authenticité, que l'on appelle aujourd'hui le 'devoir de vérité', sont constamment présentes lorsqu'il s'agit d'autobiographie, et avec Anaïs Nin ce thème devient problématique quand le lecteur passe du journal aux romans, cherchant les vérités sur un écrivain qui avait elle-même une vision problématique de la vérité absolue. »

Il ne s'agit pas, dans ce travail, de faire le procès d'Anaïs Nin ni de savoir où se situe la vérité, mais de comprendre en quoi la réécriture du journal prolonge une démarche artistique entamée depuis 1936 avec *La Maison de l'inceste* et poursuivie avec les divers romans des années 1940 à 1970. Le *Journal*, dans cette perspective, est la forme la plus aboutie d'une littérature intime recherchée et explorée durant des années. Anaïs Nin donne naissance à une œuvre unique car à la fois née d'une pratique de l'écriture diaire et d'une manipulation des codes esthétiques autobiographiques et romanesques. Le *Journal* est l'aboutissement d'un art

1 Suzanne NALBANTIAN, « Aethetic Lies » in *Anaïs Nin, Literary Perspectives*, MacMillan Press, 1997, p. 3 (nous traduisons).

qui mêle le réel et l'imaginaire. Et ce n'est pas seulement la conception de l'écriture intime qui change sous le coup de cette hybridité, mais aussi le statut de la diariste. À la fois héroïne, narratrice et créatrice, elle donne une représentation d'elle-même ancrée dans la réalité et dans le rêve.

A. LE DÉSIR DE TRANSFORMER

Parce que la réalité est parfois trop crue, trop brute et trop laide, Anaïs Nin utilise l'art comme moyen de médiation. L'inceste consommé avec son père ne peut être révélé au public. La réécriture du *Journal* apparaît, dans cet exemple, comme une nécessité, une protection. La réalité des faits est dérangeante, elle aurait sûrement détruit l'écrivain à l'image de ces « rayons mortels » dont elle rêve peu de temps avant la première publication : « It began with a nightmare : I opened my front door and was struck by mortal radiation »¹. Dans la version expurgée, la relation au père est donc atténuée. Ne reste, finalement, que la symbolique des sentiments qui la mène vers l'émancipation et la démystification. Comme dans la nouvelle « Winter of artifice », qui reprend en substance les éléments consignés dans les carnets, le *Journal* met en avant la progression de la diariste plus que les faits réels. L'œuvre est un miroir. À plus d'un titre, elle s'apparente au reflet de la réalité. Anaïs Nin use d'ailleurs de la métaphore, dans *Ladders to Fire*, pour incarner sa perception de l'art. Les « miroirs dans le jardin », titre du chapitre qui nous intéresse, sont comme des avatars de l'œuvre telle qu'elle le conçoit.

Mais le miroir est aussi un miroir déformant. Car le reflet n'est jamais l'être. Il n'en est qu'une pâle copie, déformée par la vision subjective : « Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent

¹ Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 378.

« Cela commença par un cauchemar : j'ouvrais ma porte et j'étais frappée par une radiation mortelle. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., VI, p. 465).

sur le miroir et sur l'objectif ; (...) même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire »¹, écrit Roland Barthes. Regard subjectif, donc, qui teinte la vision du réel. L'écriture de l'intime, si elle est reflet de soi, est aussi une mise en représentation de soi. La diariste prend place sur la scène de son théâtre intérieur.

1. Le journal, le miroir et la représentation de soi

Dans *Ladders to Fire*, le premier opus des *Cités intérieures*, Anaïs Nin termine la première section de son roman par l'évocation d'une soirée où se retrouvent Lillian et Djuna. L'une joue du piano pendant que l'autre, absorbée dans ses pensées, observe avec curiosité la présence de miroirs déposés au cœur du jardin et qu'elle aperçoit derrière les vitres de la salle de réception. Ce court extrait nous intéresse particulièrement car il symbolise une vision de l'art et offre de nombreux parallèles avec le *Journal* lui-même. D'ailleurs, l'importance de ces quelques pages n'a pas échappé à l'éditeur français, qui a choisi de renommer *Ladders to Fire* (littéralement : « Les échelles du feu ») en *Miroirs dans le Jardin*. Evelyn J. Hinz relève également l'intérêt du passage dans son étude *The Mirror and The Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin* (« Le Miroir et le Jardin, réalisme et réalité dans les œuvres d'Anaïs Nin »). Elle explique ainsi le choix de son titre : « (...) it is poetic and consequently suggests the symbolic dimensions of all of Nin's writing as well as defining its poles »². Mais revenons d'abord sur le texte.

Djuna est à une réception, chez de riches mécènes, où Lillian donne un concert de piano. Le passage se décompose en deux temps. La première partie est consacrée à la description du jeu de Lillian. La deuxième, au regard de Djuna sur le jardin, puis sur les miroirs. Les

1 Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 40.

2 Evelyn J. HINZ, *The Mirror and The Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin*, op. cit., p. 3. « (...) il est poétique et ainsi rappelle aussi bien les dimensions symboliques de tous les écrits de Nin que la définition de leurs grands axes. » (nous traduisons)

personnages évoluent comme sur une scène de théâtre. Représentation, masques et attitudes calculées : l'humain n'a rien de naturel dans ce décor guindé : « Paintings and people had been collected with expert and exquisite taste »¹. Les femmes sont exposées comme dans une galerie d'art ; œuvres malgré elles d'une « hothouse exhibit »². Le sol est tellement lustré qu'il propose une double version de la scène et annonce déjà la thématique des miroirs : « there were two Lillians, two white pianos, two audiences »³. En quatre phrases à peine, le décor est posé et le jeu de la musicienne s'impose en contraste. Lillian n'est pas en accord avec l'ambiance lisse et conventionnelle de la réception. Sa manière de jouer est comparée sans équivoque à une possession charnelle, à un « *corps à corps* »⁴ entre elle et son instrument. Elle cherche à atteindre « that which men and women could reach together »⁵. Mais cette relation ne peut réellement trouver son paroxysme, son orgasme. Pour Lillian, l'union parfaite n'est pas encore possible. Le piano devient symbole de son acharnement mais aussi de sa frustration de femme : « And the pain on her face was that of one who reached neither sainthood nor pleasure »⁶. Ce rapport entre la femme artiste et son instrument est important pour la suite. Il y a un lien entre la nature brute telle que Djuna la surprend en regardant dans le jardin, et la force sauvage de Lillian. Toutes les deux donnent à voir des vérités dévoilées, nues, que le commun ne peut supporter.

La deuxième partie est consacrée à Djuna, figure de l'écrivain dans les romans, rappelons-le. Elle ne prend pas directement part à la soirée et est placée, symboliquement, en « *borderline* »⁷ (« juste à la limite »), ni à l'extérieur, ni à l'intérieur. On retrouve ici une réplique atténuée du « Chess Player », grand observateur et manipulateur des relations humaines. Dès qu'elle aperçoit le jardin, dévoilé par de larges baies vitrées, Djuna trouve un

1 Anaïs NIN, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 65.

« Les tableaux et les gens avaient été rassemblés avec un goût exquis et très sûr. » (*Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 91).

2 *Ibid.*, p. 65.

« exposition de plantes en serre » (*Ibid.*, p. 91)

3 *Ibid.*, p. 65.

« (...) on apercevait deux Lillian, deux pianos blancs, deux publics. » (*Ibid.*, p. 91)

4 *Ibid.*, p. 65 (en français dans le texte).

5 *Ibid.*, p. 65.

« ce sommet que l'homme et la femme n'atteignent qu'ensemble. » (*Ibid.*, p. 91)

6 *Ibid.*, p. 65.

« Et la souffrance qu'on lisait sur son visage était celle de l'être qui a cherché avec désespoir à atteindre la sainteté ou la jouissance et n'a connu ni l'un ni l'autre. » (*Ibid.*, pp. 91-92)

7 *Ibid.*, p. 66.

(*Ibid.*, p. 92)

échappatoire à la soirée mondaine. Le contraste entre l'intérieur et l'extérieur est renforcé par une série d'oppositions : la luminosité de la salle de réception (« golden salon », « crystal lamps »¹) rivalise avec les ombres prédominantes du jardin (c'est « late in the afternoon »² que Djuna le découvre) ; aux bruits de la fête répond le silence ; à la tension grandissante dans la salle (« air was growing heavy »³) répond la plénitude (« peace and greens »⁴). Mais c'est surtout la sensualité de la nature qui attire l'attention de Djuna :

« As everyone was looking at Lillian, Djuna's sudden glance seemed to have caught the garden unaware, in a dissolution of peace and greens. A light rain had washed the faces of the leaves, the knots in the tree trunks stared with aged eyes, the grass was drinking, there was a sensual humidity as if leaves, trees, grass and wind were all in a state of caress.

The garden had an air of nudity. »⁵

« Chacun avait les yeux tournés vers le piano et le regard de Djuna semblait avoir surpris le jardin à l'improviste, inondé de verdure et de paix. Une pluie légère avait lavé le visage des feuilles, les nœuds des troncs d'arbres ouvraient des yeux pleins d'âge, l'herbe semblait boire avec avidité, il traînait dans l'air une humidité sensuelle, comme si les feuilles, les arbres, l'herbe et le vent se faisaient des caresses.

Le jardin avait l'air d'être nu. »⁶

La nature s'apparente à cette femme fatale déjà aperçue dans *La Maison de l'inceste* à travers le personnage de Sabina : sans âge, lascive et languide. Cette description de la sensualité féminine est le reflet, en négatif, du jeu de Lillian qui cherchait à dominer son instrument. Lillian avait quelque chose de profondément discordant parce qu'elle n'acceptait pas son rôle de femme censée être dominée et passive comme l'est le jardin. Cette vision stéréotypée des différences de sexes prouve, une fois encore, qu'Anaïs Nin subit l'influence des théories misogynes de la fin du XIX^{ème} siècle.

1 *Ibid.*, p. 66.

« salon doré », « lampes de cristal » (nous traduisons)

2 *Ibid.*, p. 66.

« L'heure était tardive » (*Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 92).

3 *Ibid.*, p. 66.

« l'air était de plus en plus pesant » (*Ibid.*, p. 92)

4 *Ibid.*, p. 66.

« inondé de verdure et de paix » (*Ibid.*, p. 92).

5 *Ibid.*, p. 66.

6 *Id.*, *Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 92.

Pour Evelyn J. Hinz, le miroir représente, dans cet extrait et dans la symbolique ninienne, un reflet appauvri de la réalité :

« Because of the intense fusion of the questions concerning art and life in Nin's writing, a symbol representing the negative pole of art is applicable to the negative aspects of life as well. Thus the reflection in the mirror – two-dimensional, static and stylized – is used by Nin as indicative of many varieties of artificial behavior and meaningless convention that have come to be associated with modern civilization. »¹

« Parce que les questions sur l'art et la vie sont intimement liées dans les écrits de Nin, un symbole représentant l'aspect négatif de l'art représente aussi l'aspect négatif de la vie. Ainsi, Nin utilise le reflet dans le miroir – aplati, statique et stylisé – comme la représentation des différentes attitudes artificielles et des conventions insensées qui sont devenues le fait de la civilisation moderne. »

Nous proposons une vision légèrement différente de celle d'Evelyn Hinz. Si la réalité est, en effet, atténuée par la réflexion, le miroir ne nous semble pas porter de connotation aussi péjorative qu'elle le laisse entendre. Le miroir serait, selon nous, une image de l'art comme nécessaire médiation. Les vérités dévoilées par le paysage nu du jardin ne sont pas visibles par les autres : « The eyes of the people inside could not bear the nudity of the garden, its exposure »². Seule Djuna, l'artiste, aperçoit le jardin dans toute sa sensualité, son impudeur mais aussi toute son horreur (« moisture », « insects », « roots », « rooting bark » suggèrent le passage du temps jusqu'aux « worms »³ qui annoncent la mort). Les miroirs appartiennent bien au domaine de l'artificiel, de la fabrication humaine. Ils représentent le passage, la frontière (la « borderline ») entre l'artifice et la Nature. Contrairement à ce que déclare la critique américaine, Anaïs Nin leur attribue un rôle positif. Grâce à eux – aux reflets qu'ils proposent de cette nature effrayante de nudité – les autres peuvent, sans crainte, regarder le spectacle. Les miroirs sont associés à l'art comme média car la force créatrice brute n'est pas

1 Evelyn J. HINZ, *The Mirror and The Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin*, op. cit., p. 12 (nous traduisons).

2 Anaïs NIN, *Ladders to Fire*, op. cit., p. 67.

« Les yeux des hommes et des femmes du salon doré n'avaient pu supporter la nudité du jardin, sa pose secrète. » (*Les Miroirs dans le jardin*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 93).

3 *Ibid.*, p. 67.

« moisissure », « insectes », « racines », « écorce pourrie », « vers » (*Ibid.*, p.93)

supportable. Même le jeu de Lillian, qui effrayait et fascinait par sa puissance sauvage, devient soudainement plus accessible : « Lillian's violence was attenuated by her reflection in the mirrors »¹. Par le biais de l'art, la vérité est à la fois exposée et voilée, révélée et supportable : « Art and artifice had breathed upon the garden and the garden had breathed upon the mirror, and all the danger of truth and revelation had been exorcised »².

Dans cette perspective, le *Journal* d'Anaïs Nin peut être considéré comme le reflet de sa vie – une médiation artistique de la réalité. Il est d'abord une représentation écrite d'une vérité quotidienne. Anaïs Nin se fait miroir des événements, tel le narrateur de Proust qui déclare :

« Si j'avais compris jadis que ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit, le mieux relationné des hommes, mais celui qui sait *devenir miroir* et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre, qui devient un Bergotte (...). »³

Il est aussi une image de l'écrivain. Si le journal est le reflet de celui qui l'écrit, il en épouse les obsessions. Ainsi le miroir d'Anaïs Nin est un « shattered mirror »⁴. La réalité brute de son être dissocié s'impose à l'écriture diaristique. Par l'intermédiaire de la réécriture, elle tente de retrouver une unité. Le journal est le reflet unifié d'un moi fragmenté.

1 *Ibid.*, p. 67.

« La violence de Lillian était atténuée par son reflet dans le miroir. » (*Ibid.*, p. 93)

2 *Ibid.*, p. 67.

« L'art et les artifices avaient soufflés sur le jardin, et le jardin avait soufflé sur le miroir, la nature et ses dangereuses vérités avaient été exorcisées. » (*Ibid.*, p. 93).

3 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., III, p. 722 (nous soulignons).

4 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 103.

« un miroir brisé » (nous traduisons).

2. « I am like a shattered mirror »¹

Parce qu'il est soumis au calendrier, condamné à suivre la trajectoire imprévisible des jours, le journal intime, par essence, est fragmenté. Ce morcellement provoqué par la multiplication des entrées successives est un reflet de l'âme humaine, prise dans les tours et détours du quotidien. Ce qu'Anaïs Nin recherchait, dans ses romans, à travers la mise en place d'une « chronology of emotion »², se trouve naturellement dans le journal intime. La sensation de juxtaposition des diverses personnalités, éprouvée par Djuna et Sabina lorsqu'elles se comparaient au "nu descendant l'escalier", est illustrée ici par la forme même de l'écrit intime. Toutes les entrées, que Michel Braud nomme justement des « pointillés narratifs »³ ou « micro-séquences narratives ou descriptives »⁴, fragmentent le texte et fragmentent la voix.

La structure fragmentaire d'une œuvre la rend vivante et mouvante. Échappant à toute synthèse, le texte se fait image de l'homme dans sa nature en constante évolution. Lorsqu'Anaïs Nin choisit de faire de son journal intime son œuvre d'art majeure, elle prolonge une idée déjà présente dans ses livres précédents. Le besoin de vitalité, de dynamisme au sein de l'écriture rappelle l'influence prépondérante de D.H. Lawrence. L'écriture diaristique semble parfaitement s'accorder au primat de la fluidité. Son inscription dans le temps et sa forme morcelée en multiples paragraphes comme autant de petits récits agglomérés sans lien logique, au gré des événements et des humeurs, illustrent au mieux les mouvements de l'âme humaine que D. H. Lawrence s'attardait à peindre dans la contradiction et les revirements constants.

Pour Françoise Susini-Anastopoulos, l'écriture fragmentaire évite à l'œuvre de se soumettre à une totalité qui sclérose la pensée et la fait rentrer dans un système fermé : « En d'autres termes, systématiser n'est pas comprendre, car rien ne vaut le coup de sonde focal du

1 *Ibid.* p. 103.

« je suis comme un miroir brisé » (nous traduisons).

2 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 48.

« chronologie de l'émotion » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 81).

3 Michel BRAUD, « Le journal est-il un récit ? », *Poétique* n° 160, op. cit., p. 393.

4 *Ibid.*, p. 393.

fragment pour toucher, comme par une intuition immédiate, le vif de l'objet »¹. Les termes « intuition » et « vif » rappellent, par une heureuse coïncidence, l'univers lawrencien. Le journal intime propose alors une vision intuitive de celui qui l'écrit. Sans se compromettre dans des schémas synthétiques de l'homme (ou ces « fundamental patterns »² qu'Anaïs Nin critiquait dans l'approche psychanalytique de René Allendy), l'écriture fragmentée donne une image de l'être plus authentique car plus proche de sa propre nature. Refus de synthèse, refus de cadres préétablis, refus d'une analyse méthodique de l'homme. Le journal intime apporte cette liberté qu'Anaïs Nin a d'abord explorée dans l'écriture poétique surréaliste avant d'en découvrir les limites imposées par une technique trop intellectuelle à son goût. Liberté qu'elle a ensuite cru trouver auprès de la psychanalyse mais dont l'omniprésence au sein des fictions a appesanti le discours. Liberté donc, enfin acquise grâce à cette forme mouvante et fluide d'un journal sans fin et sans finalité. Devant une œuvre fragmentaire et inachevée de Marcel Duchamp, qui provoque l'enthousiasme de Henry Miller, Anaïs Nin déclare :

« There is no doubt that this was not a surrender to an easy way of creating, accepting the chaos, the fragmentary quality of life, but had much more to do with D.H. Lawrence's quest for a way to capture a description of life and character without killing it, a way to capture the living moments. For this, it was important to follow the waywardness of life itself, its oscillations and whims and mobility. »³

« Il n'y a aucun doute que ce n'est pas une manière de céder à la facilité, d'accepter une vision fragmentaire et chaotique de la vie, mais que cela se rapproche plutôt de D.H. Lawrence qui cherchait un moyen de décrire la vie sans la tuer, de saisir le moment exact. Il faut pour cela respecter la démarche capricieuse, oscillante, le mouvement perpétuel de tout ce qui vit. »⁴

D'un autre côté, Béatrice Didier évoque le désir d'unité qui sous-tend tout journal intime malgré sa disparité scripturale :

1 Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, *L'écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, PUF, 1997, pp. 148-149.

2 Anaïs NIN, Henry MILLER, *A Literate Passion*, op. cit., p. 111.

« schémas fondamentaux » (*Correspondance passionnée*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 195).

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 357.

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 503.

« [Le diariste] compte alors sur le journal pour lui fournir une image globale de lui-même. Certes, ce type d'écriture au jour le jour est, par nature, morcelant. Mais la continuité due à la quotidienneté du journal sera sécurisante. Le journal est une sorte de miroir pour Narcisse, un moyen aussi de se saisir comme un tout et d'échapper ainsi aux fantasmes du corps morcelé. »¹

Et le *Journal* d'Anaïs Nin n'échappe pas à cette dichotomie fragmentation-unité. Avec le travail de réécriture, la diariste ne tente-t-elle pas, justement, de donner plus de cohésion à son portrait morcelé ?

L'écrivain mène une lutte constante contre le trop grand morcellement d'un journal plus que volumineux. La masse de ses carnets a sûrement contribué à la nécessité de scinder et d'organiser les manuscrits originaux. Mais il y a, derrière ce désir de cohérence, bien plus qu'un simple souci éditorial. Depuis *La Maison de l'inceste* et ses premiers paragraphes, symboles d'harmonie utérine primaire et rêvée, le besoin d'unité est omniprésent dans toutes ses œuvres. Dans le même ordre d'idée, Georges Gusdorf lie écriture intime et unité pré-natale :

« Je n'ai jamais de mon identité qu'une conscience fragmentaire et fugace. Toute tentative de prise de conscience de mon individualité évoque le vain essai pour "empoigner l'eau" dont parle Montaigne. (...) Cette confession primordiale, avant l'émergence d'un sens, renverrait à un sein maternel obscur et fécond, où s'agiteraient des inspirations à l'état larvaire, fondement organisé de ce qui est moi. »²

Souvenons-nous, par exemple, de la fragmentation chronologique qui, dans les romans, tendait à se résoudre grâce à un temps cyclique permettant à l'œuvre de se refermer sur elle-même. La disparité du genre diaristique s'estompe avec l'intervention d'un regard rétrospectif. L'écriture intercalée ne pouvait que donner naissance au morcellement du texte. L'introduction d'une véritable narration vise à le compenser.

Pour Jean Rousset, la tenue d'un journal diaire a deux conséquences :

1 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 112.

2 Georges GUSDORF, *Ligne de vie 2, Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 123.

« L'une saute aux yeux : la fragmentation (...). L'autre est moins visible : elle interdit au rédacteur de se comporter en "auteur", au sens de maître et organisateur du récit, puisque, assujéti à l'ordre successif des jours, il ne peut construire (au-delà de la note journalière) sa narration, comme le fait le romancier, libre d'en combiner les unités, d'en prévoir la répartition et le mouvement, d'en troubler ou d'en inverser la chronologie. »¹

Or, Anaïs Nin réorganise son texte, dramatise les événements, farde ses protagonistes et varie la chronologie. Par cette intervention narrative, elle atténue l'effet fragmenté et désordonné. Il y a une véritable dynamique d'organisation et une recherche d'unité qui place l'ouvrage à mi-chemin entre le journal intime pur et le travail artistique. La diariste n'est donc pas seulement diariste. Elle est chef d'orchestre. Elle choisit les meilleurs moments, les récrit parfois. Les transformations lui permettent de modeler la vérité sur elle-même. La séductrice qui fait face à Artaud devient une femme effacée, presque victime de sa sensualité. Sa timidité d'artiste en devenir est évincée : l'aveu premier, « I was hypnotized, afraid to talk to him »², est supprimé à l'édition. Ne reste que l'illusion d'un dialogue mené à bâtons rompus entre elle et le poète fou. À propos de *Jean Santeuil*, récit fragmentaire et autobiographique du jeune Marcel Proust, Yves-Michel Ergal parle de « mensonge » de l'autobiographie :

« (...) l'essai romanesque de *Jean Santeuil* (...) se transformera en portrait de l'artiste, signe que l'écrivain a compris l'importance de la structure de l'œuvre, autrement dit, quand Proust (...) aur[a] accepté que le mensonge constitue l'une des nécessités de l'autobiographie. »³

Les Cités intérieures pourraient être, pour Anaïs Nin, l'équivalent de *Jean Santeuil* pour Marcel Proust. Test fragmentaire et expérimental, elles sont une tentative pour transformer en fiction et ordonner la disparité du journal. C'est finalement l'inverse (la forme originelle agrémentée de fiction) qui répond au mieux aux aspirations contradictoires de l'artiste. En se positionnant du point de vue de l'« invention »⁴, le roman a perdu toute la saveur vivante et fluide du journal intime. Inversement, en acceptant le « mensonge » de l'autobiographie, le

1 Jean ROUSSET, *Le lecteur intime, de Balzac au journal*, José Corti, 1986, p. 159.

2 Anaïs NIN, *Incest*, op. cit., pp. 118-119.

« J'étais hypnotisée et j'avais peur de lui parler. » (nous traduisons).

3 Yves-Michel ERGAL, « *Je* » devient écrivain, op. cit., p. 149.

4 Wendy M. DUBOW, *Conversations with Anaïs Nin*, op. cit., p. 61.

« Comment définissez-vous la fiction ? (...)

- (...) la fiction est invention. » (nous traduisons).

Journal transcende la fiction. Il garde en lui la forme fragmentée de la vie mais acquiert, par le travail de réécriture, une structure propre à toute œuvre d'art. Le journal est la tentative d'Anaïs Nin de concilier en une œuvre synthétique les fragments de son reflet brisé en multiples éclats.

3. La diariste se démultiplie

La thématique du miroir, filée depuis le passage étudié de *Ladders to Fire*, pose aussi la question du dédoublement du diariste. Il y a, d'abord, la question du destinataire : qui regarde le reflet décrit dans les pages du journal ? Entité absente ou inavouée, il est pourtant omniprésent dans le processus d'écriture. Parfois réel (comme la jeune Anaïs Nin qui écrit pour son père), parfois fictif (telle la fameuse Kitty du journal d'Anne Franck), il peut être aussi le diariste lui-même, s'adressant à un moi plus âgé. Le journal devient miroir car celui qui écrit est aussi celui à qui l'on écrit, comme le formule Béatrice Didier :

« Le miroir c'est le regard de l'Autre. Mais qui est l'autre en l'occurrence ? Le journal peut créer un phénomène de dédoublement (...); il peut donc être à lui seul, par rapport à l'écrivain, cet autre dont le regard est un miroir. »¹

Enfin, le diariste se dédouble en s'écrivant. Il est sujet et objet de son texte. Il y a, d'une part celui qui vit, d'autre part, celui qui écrit celui qui vit. « Je » se reflète sur le papier et dans la lecture. La multiplication de soi découle du processus d'écriture intime. Alain Montandon parle, lui, d'« autohospitalité » :

« Le terme d'autohospitalité – qui sans doute n'est pas très euphonique – désigne ce phénomène qui est l'accueil, accueil de soi, de soi comme autre, de ce qui présuppose cette distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi. Parler comme dialogue de soi avec soi-même, c'est non seulement faire place à une thématique du double et de l'altérité – je est un autre –, mais aussi mettre en évidence et en lumière un écart, l'écart de soi

¹ Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 113.

avec soi-même dans de multiples perspectives (y compris psychanalytiques). »¹

Cette première distanciation de soi à soi ouvre les brèches de la subjectivité par lesquelles Anaïs Nin se faufile. Car, au sein de son *Journal*, se rajoute une strate supplémentaire de distanciation : celle de l'artiste travaillant sur son œuvre. Non seulement la diariste, dans sa pratique quotidienne, se regarde vivre selon ce principe d'« autohospitalité » que l'on retrouve dans tous les journaux personnels, mais en plus, sa personnalité créatrice intervient, parfois bien des années plus tard, pour organiser et remanier le texte. Lorsque la réalité se fait trop intime et difficile à dévoiler, elle peut ainsi choisir d'accentuer la distance par l'intervention d'un narrateur qui prend en charge le discours. C'est le cas de certains épisodes du *Journal* (sûrement considérés par l'auteur comme trop scabreux), transposés dans la bouche d'un tiers personnage. Acceptant un jeu de rôle sexuel avec son ancien psychanalyste, René Allendy, Anaïs Nin décrit une scène de flagellation dans son journal intime. Dans la version expurgée, le récit de cette anecdote est pris en charge par une amie, mystérieuse et vraisemblablement fictive, Marguerite. La diariste use d'artifices romanesques pour introduire la parole de celle-ci :

« Marguerite and I are completely open with each other. Our confidences have taken the place of talks with Allendy.

She made me laugh today.

She wanted herself free from Allendy without hurting his feelings. She did not know how. To arouse her jealousy, perhaps, he told her that he had a "legitimate" mistress who would be very angry if she knew about Marguerite.

"There had never been, in all Allendy's confidences, any question of a mistress. (...)" »²

« Marguerite en moi nous sommes parfaitement franches l'une avec l'autre. Nos confidences ont remplacé les entretiens d'Allendy.

Aujourd'hui elle m'a fait rire.

Elle voulait se libérer de lui sans le blesser. Elle ne savait comment. Peut-être pour éveiller sa jalousie, il lui a dit qu'il avait une maîtresse "légitime" qui serait très mécontente d'apprendre l'existence de Marguerite.

1 Alain MONTANDON, « En guise d'introduction : De soi à soi : les métamorphoses du temps » in *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 7.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 194.

" Il n'avait jamais été question, dans toutes les confidences d'Allendy, d'une maîtresse. (...) " »¹

Suivent deux pages du discours direct de "Marguerite", parfois interrompu par la diariste. Anaïs Nin s'invente une position de récepteur du récit et met en scène ses réactions. Elle se désolidarise ainsi complètement de l'événement et porte sur lui un regard extérieur. Nous assistons à une double distanciation. Dans le journal non expurgé, Anaïs Nin manifeste déjà un premier degré de recul : « As I write all this I recognize the dime-quality of it »², commente-t-elle. Le ton sarcastique qu'elle emploie lui permet de se détacher des événements. L'écrivain regarde et juge l'actant. Dans la version expurgée, la distance s'accroît par les commentaires de la diariste transformée en fausse confidente. Le « Je est un autre »³ de Rimbaud devient « Je est un autre que je regarde ».

Des romans au *Journal*, le thème du labyrinthe traçait une ligne symbolique reliant les deux formes littéraires. De même, la thématique des miroirs permet à l'artiste de créer un réseau de significations qui font du journal une véritable œuvre d'art. Elle témoigne du rapport ambigu, mais non moins fécond, qu'Anaïs Nin entretient avec la réalité. D'abord miroir atténuant, le journal est, à l'image de l'art, un moyen de médiation. Grâce aux artifices dont il a hérités des autres genres, il voile une intimité trop brute et trop crue. Il est aussi miroir brisé, symbole de la fragmentation de l'être. Sa forme morcelée épouse les différentes facettes de celui qui l'écrit. C'est par le biais de l'art qu'Anaïs Nin tente d'en minimiser la disparité. Le *Journal* représente alors l'effort de conciliation entre vie et création qui sous tendait la recherche de Lawrence et celle de la jeune romancière.

Enfin, comme écriture de l'intime, le journal est avant tout miroir de soi. La diariste s'écrit et se regarde, telle une Narcisse fascinée par son image. À la fois héroïne, lectrice et auteur, elle cumule les rôles au sein même du texte. Quand les strates de narration se

1 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 281.

2 *Id.*, *Incest*, op. cit., p. 147.

« En écrivant, je me rends compte à quel point cette scène était digne d'un roman à quatre sous » (*Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 172).

3 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 84.

multiplient, quand le discours est transmis de la diariste à une tierce personne, c'est encore elle qui se révèle. Car cette constante volonté de dissimulation n'est rien d'autre que la manifestation de son « vice for embellishing »¹. La réécriture du *Journal* tend à en faire une œuvre parfaite de travestissement de soi. La proximité avec le roman s'accroît et c'est toute l'écriture intime qui tend à devenir fiction.

B. FICTION DE SOI EN PORTRAIT DE L'ARTISTE

« My book and my journal step on each other's feet constantly. (...) I play the traitor to both »², confesse-Anaïs Nin en 1932 lors de l'écriture de *La Maison de l'inceste*. Des années plus tard, ils ne semblent plus aussi antinomiques. Ils ont fusionné. Le *Journal* offre ce parfait équilibre entre la réalité et l'art que recherchait Anaïs Nin dans ses romans. Œuvre au plus proche de la vie, qui en épouse la structure fragmentaire et vivante, elle la transcende pourtant par le travail de l'écrivain en après-coup. Cette véritable interaction entre l'écriture diaristique et l'apport artistique bouscule les définitions de la littérature intime. L'œuvre d'Anaïs Nin se situe dans un entre-deux, échappant ainsi à toute stigmatisation de genre. Elle est aussi le lieu d'une nouvelle représentation de soi. La personnalité de la diariste tend, elle aussi, à basculer dans le domaine de l'imaginaire. Anaïs Nin introduit, dans son écriture de l'intime, une fiction de soi.

La diariste se révèle d'abord autobiographe. Elle regarde son texte avec toute l'omniscience de la rétrospection. Elle se révèle ensuite romancière et se met en scène.

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 124.

« ma manie d'embellir » (nous traduisons).

2 *Id.*, *Incest*, op. cit., p. 28

« Mon journal et mon livre se marchent continuellement sur les pieds. (...) Je trahis les deux » (*Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 35).

Désormais Anaïs Nin est impliquée et un « pacte »³ est mis en place dès l'annonce du titre : *The Diary of Anaïs Nin*. Mais comment définir cette personnalité surplombant le *Journal*, à la fois actrice et manipulatrice du texte ? Quelle est « l'identité » de la diariste ? Ce principe « d'identité » essentiel à l'écriture de soi qui, pour Georges Gusdorf, définit l'être en dehors de la masse, dans son intégrité individuelle. « L'homme qui poursuit son image selon l'ordre de l'écriture est un *homo humanus*, curieux de soi et curieux des autres ; observateur plus ou moins impartial de cette espèce dont il se considère lui-même comme un représentant »⁴. Anaïs Nin s'analyse comme le sujet d'une étude primordiale. Cependant, elle n'oublie pas les déclarations de Rimbaud : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend »⁵. La diariste se veut artiste avant d'être un *homo humanus*. C'est en tant que tel qu'elle plonge dans les profondeurs de soi et offre au lecteur le récit de sa quête. Les transformations du *Journal* révèlent le travail de l'écrivain et mettent en place le mythe personnel de la diariste. Le texte lui-même devient le lieu et le reflet des évolutions de la personnalité artiste.

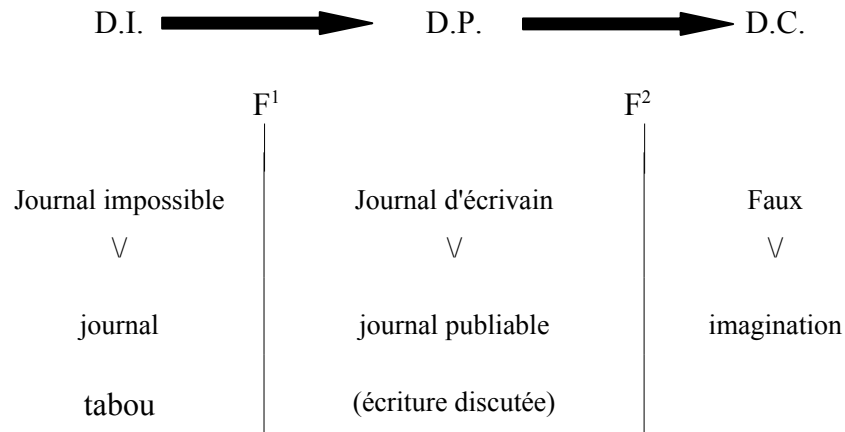
3 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 15.

4 Georges GUSDORF, *Ligne de vie 2, Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 225.

5 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 88.

1. Écriture et fiction de soi

La particularité du *Journal* d'Anaïs Nin tel qu'il est d'abord publié est de répondre à la fois aux deux aspirations de l'auteur : l'envie de rester au plus proche de la réalité et la volonté d'en faire une œuvre d'art. Jerzy Lis, lorsqu'il définit le journal intime, accepte une part de fiction dans sa réalisation, comme le montre ce schéma :



« D.I. - domaine de l'intime; D.P. - domaine du public; D.C. - domaine de la création; F_1 – limite extrême de la première famille (selon Didier); F_2 – limite extrême de la deuxième famille.

(...)

D'autre part, toujours dans le cadre D.P., l'extrémité de F_2 est liée avec l'existence du journal d'écrivain dans sa forme ultime, frôlant le domaine de la création pure (et nous ne sommes plus au niveau de l'hypothèse). Ce journal constitue un ensemble savamment construit, soumis au travail rédacteur avec pour objectif l'idée précise de sa finalité. C'est un journal du diariste capable d'assurer au témoignage la valeur littéraire et d'en faire un objet de la création, et inversement – ce journal accepte les notes entièrement fictives à condition qu'elles s'intègrent convenablement dans un ensemble dont le caractère est plutôt documentaire. On peut parler du mélange qui n'empêche pas le journal d'être un journal. »¹

Pour Jerzy Lis, le journal d'écrivain peut se trouver à la limite des genres sans pour autant se trahir. Celui d'Anaïs Nin oscille constamment entre domaine intime et domaine de création, comme le montre cet extrait singulier du premier tome. Alors sur le point de mettre fin à une relation plus que problématique avec son père, la diariste écrit : « I wrote the scene straight

¹ Jerzy LIS, *Le Journal d'écrivain en France dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle*, op. cit., pp. 33-35.

into the novel, not the diary : (...) »¹. Le doute est permis quant au dialogue qui suit : a-t-il vraiment eu lieu ? N'est-il pas un fantasme de la diariste ? Une création de l'artiste ? La clarté des propos tenus par la jeune femme paraît suspecte. N'est-ce pas plutôt la scène telle qu'Anaïs Nin aurait voulu la vivre ? Nous assistons à un dialogue dans lequel elle règle ses comptes définitivement avec son père et dans lequel, de surcroît, elle peut enfin lui tenir tête et ne plus être sa victime. Le mélange de discours direct et d'analyse rend le passage extrêmement vivace et donne au lecteur à la fois les paroles et l'analyse des paroles :

« "Go on," he said, "now tell me I have no talent, tell me I do not know how to love, tell me I am an egotist, *tell me all that your mother used to tell me.*"

"I have never believed any of those things."

But suddenly I stopped. I knew my father was not seeing *me* any more, but always that judge, that past which made him so uneasy. I felt as if I were not myself any more, but my mother, with a body tired with giving and serving, rebelling at his selfishness and irresponsibility. »²

« " (...) - Continue donc, dis-moi maintenant que je n'ai pas de talent, dis-moi que je ne sais pas aimer, dis-moi que je suis un égoïste, *dis-moi tout ce que ta mère me disait.*

- Je n'ai jamais rien cru de cela."

Mais soudain je m'arrêtai. Je savais que ce n'était plus *moi* que mon père voyait, mais encore ce juge, ce passé qui le mettait si mal à l'aise. J'avais l'impression de ne plus être moi, d'être ma mère, d'avoir un corps las de servir et de donner, qui se révoltait devant son égoïsme et son irresponsabilité. »³

La confusion entre réalité et fiction est accentuée à la lecture de la nouvelle « Un hiver d'artifice » dans laquelle nous retrouvons exactement le même dialogue avec une seule différence : le « je » s'est métamorphosé en un « elle » neutre et distancié.

La particularité du « je » d'Anaïs Nin est donc sa constante proximité avec la fiction. L'image fantasmée de soi imprègne le « je » du *Journal*. Anaïs Nin ne réinvente pas le sujet diaristique. Elle exploite une brèche théorique de l'écriture intime, mise en avant par Jerzy

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 316.

« J'ai directement décrit cette scène dans le roman, pas dans mon journal. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 448).

2 *Ibid.*, p. 317.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 449.

Lis. En effet, malgré l'aveu de véracité, répété par les intimistes, une part de fiction entre toujours dans l'écriture de soi. C'est ce que Georges Gusdorf appelle la « mythistoire du moi » :

« Le radical *graphie* de l'autobiographie retrouve ici sa pleine valeur. L'écriture n'est pas seulement une technique de reproduction du vécu ; elle impose un ordre d'intelligibilité. D'abord, elle sélectionne au sein du vécu ce qui sera retenu et ce qui ne le sera pas ; d'autre part, elle réalise une refonte de ces éléments, ce qui permet l'intervention de la mythistoire du moi, créant une réalité à son image dans le choc en retour de l'imaginaire sur le réel. Cet art de l'imaginaire ne doit pas être considéré comme un abus de confiance, un mensonge plus ou moins inexcusable et à propos duquel il faudrait plaider coupable, à la manière du Rousseau des *Confessions*. Car l'imaginaire expose aussi une vérité de l'homme réel. »¹

Dans ce sens, toujours proche de l'autobiographie, Anaïs Nin exerce bien une "sélection" et "refond" les éléments de son journal intime pour fabriquer une image idéalisée d'elle-même. La diariste devient ainsi l'entité sur laquelle repose le texte : elle est celle qui écrit et celle qui s'écrit. « (...) écrire, c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole ; c'est effectuer l'écriture en s'affectant soi-même, c'est faire coïncider l'action à l'affection, c'est laisser le scripteur à l'intérieur de l'écriture, non à titre de sujet (...), mais à titre d'agent d'action »², dit Roland Barthes. Ici, Anaïs Nin s'écrit, dans le réel et l'imaginaire, sous les traits de l'artiste. L'image qu'elle donne est celle d'une créatrice en recherche de son art.

1 Georges GUSDORF, *Ligne de vie 2, Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 482.

2 Roland BARTHES, « Écrire, verbe intransitif ? » in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, 2002, p. 29.

2. L'œuvre d'art en construction

Anaïs Nin le dit elle-même, le *Journal* est organisé autour d'un thème dominant. Il « records a pilgrim's progress of the artist at work »¹. Fidèle à ses amours littéraires, par cette affirmation, elle se place directement dans la lignée des romans modernes. Le rapport avec l'œuvre de Proust, notamment, est à son paroxysme. Comme *À la recherche du temps perdu*, le *Journal* est le récit d'une vocation. La quête de soi se fait à travers la découverte de l'art et la maturation d'une œuvre.

Il s'agit d'abord, pour la diariste et le narrateur proustien, de se définir par rapport aux autres figures d'artiste. Yves-Michel Ergal montre, dans son étude comparée sur Marcel Proust et James Joyce, que les personnages de Charles Swann et Leopold Bloom (dans *Ulysses*) représentent le pendant inversé de ce que tendent à devenir les héros, Marcel et Stephen Dedalus. Les œuvres jouent sur le rapport de ces couples dissociés : « (...) il s'agit toujours d'une figure de l'artiste : dédoublée, l'une, la réussite, l'autre, l'échec »². Dans le *Journal* d'Anaïs Nin, il existe cette même opposition entre des personnages créateurs et la personnalité centrale. Cependant la différence ne repose plus sur la dichotomie réussite-échec mais sur une distinction de sexe. Avec la psychanalyse, et les théories d'Otto Rank plus particulièrement, la jeune femme découvrait l'importance de la question féminine dans le rapport à la création : « When the neurotic woman gets cured, she becomes a woman. When the neurotic man gets cured, he becomes an artist. Let us see whether the woman or the artist will win out »³, s'interrogeait Otto Rank. Malgré son euphorie (« This was the most joyous moment of the analysis »⁴), la recherche d'Anaïs Nin la mène bien au-delà de cette vision étriquée. Au vu de ces affirmations, on peut mesurer toute la difficulté de la tâche menée pour

1 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 146.

« retrace le cheminement de l'artiste qui progresse, tel un pèlerin, dans son œuvre » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 227).

2 Yves-Michel ERGAL, « *Je* » devient écrivain, op. cit., p. 398.

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 291.

« Quand une névrosée guérit, elle devient femme. Quand un névrosé guérit, il devient artiste. Voyons qui va gagner, de la femme ou de l'artiste » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 414).

4 *Ibid.*, p. 291.

« Ce fut le plus heureux moment de mon analyse » (*Ibid.*, p. 414).

se démarquer de ces conceptions exclusivement masculines. Dans son *Journal*, Anaïs Nin apparaît comme la seule image féminine en quête de révélations artistiques. La plupart de ses amis sont des hommes, la plupart de ses mentors sont des hommes à l'exception notable de Djuna Barnes. Peu à peu, son discours esthétique se radicalise. Ainsi, un passage du *Journal* révèle une étape cruciale dans sa maturation d'écrivain. Confrontée à Henry Miller et Lawrence Durrell, elle se lance dans une fervente défense de l'art féminin, base de sa propre écriture.

« But what neither Larry nor Henry understands is that woman's creation far from being like man's must be exactly like her creation of children, that is it must come out of her own blood, englobed by her womb, nourished with her own milk. (...) »

I must go to the opposite way from Proust who found eternal moments in creation. I must find them in life. My work must be the closest to the life flow. I must install myself inside of the seed, growth, mysteries. I must prove the possibility of instantaneous, immediate, spontaneous art. My art must be a miracle. Before it goes through the conduits of the brain and becomes an abstraction, a fiction, a lie. It must be for woman, more like a personified ancient ritual, where every spiritual thought was made visible, enacted, represented. »¹

« Mais ce que ni Larry ni Henry ne comprennent, c'est que la création de la femme, loin d'être comme celle de l'homme, doit être exactement semblable à sa création d'enfants, c'est-à-dire que cela doit provenir de son sang, être englobé par son ventre, nourri de son lait. (...) »

Il faut que j'aile dans la direction opposée de Proust qui trouvait dans la création des moments éternels. Il faut que je les trouve dans la vie. Mon œuvre doit être la plus proche du flot de la vie. Je dois m'installer à l'intérieur de la graine, de la croissance, des mystères. Je dois trouver la possibilité d'un art instantané, immédiat, spontané. Il faut que mon art soit comme un miracle. Avant de passer par les conduits du cerveau et devenir une abstraction, une fiction, un mensonge. Ce doit être pour la femme davantage comme un antique rituel personnifié, où chaque pensée spirituelle a été rendue visible, a été concrétisée, représentée... »²

Par ces mots, Anaïs Nin annonce déjà le journal intime comme art. Nous assistons à la naissance d'une œuvre où se trouvent associés le désir de l'immédiat et le travail esthétique. Quand Henry l'interroge sur la réécriture du journal, la jeune femme répond qu'elle s'en sert :

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, pp. 234-235.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 358.

« For a greater technical perfection. Not to re-create it »¹. Même si elle affirme ne pas vouloir « re-crée », tomber dans la « fiction » et le « mensonge », elle ne peut empêcher son texte de s'y frotter parfois dangereusement. Ainsi, par étapes successives, le journal est le récit d'une vocation littéraire qui se concrétise à sa publication. Le volume 6, qui englobe les années précédant la parution (de 1955 à 1966), retracent d'ailleurs, de manière parfois purement technique, les aléas de l'édition. Comme une mise en abyme poussée à son paroxysme, le lecteur assiste à la genèse d'un texte qu'il a déjà lu et éprouve la même sensation que le lecteur de Proust face aux dernières pages d'*À la recherche du temps perdu*. Malheureusement, le discours esthétique qui donne son intérêt aux premiers journaux publiés s'est effacé au fil des tomes. Dans le dernier volet de son roman, Proust dévoile l'essence de son œuvre, en une apothéose de révélations. Anaïs Nin, elle, ne s'embarrasse plus d'explications artistiques et n'évoque que ses peurs face à l'exposition soudaine de son intimité. Sans contester leur valeur, ces passages éloignent le *Journal* de l'œuvre moderniste qu'il tendait à devenir et le rapprochent d'un journal intime au sens strict du terme.

Du journal intime au roman moderne, il n'a y qu'un pas... qu'Anaïs Nin franchit allègrement. La réécriture, si visible dans les premiers tomes, donne un ordre et un rythme à un texte qui, dans sa définition, aurait dû être morcelé et sans trajectoire. En lui donnant un fil directeur, organisé autour d'une approche de l'art, Anaïs Nin répond à une caractéristique du roman moderne. L'œuvre est une mise en scène de la découverte de soi et de la découverte de l'essence de l'art. Anaïs Nin se compare à Proust lorsqu'elle commence véritablement le travail d'édition de son journal : « I feel like Proust, that I must get the diary done before I die (...) »². Le narrateur de *La Recherche* sent, lui aussi, la pression du temps sur la réalisation de son œuvre :

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 232.

« - Pour une plus grande perfection technique. Pas pour le récréer. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 355).

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 381.

« Je sens, comme Proust, que je dois finir le journal avant de mourir (...). » (nous traduisons).

« Or, c'était maintenant qu'elle [la mort] m'était depuis peu devenue indifférente, que je recommençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre, à l'éclosion duquel était, au moins pendant quelque temps, indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient. »¹

L'œuvre est devenue indispensable à l'existence. L'identité de la diariste, en tant que créatrice, en dépend. Anaïs Nin réalise ce que ses héroïnes des *Cités intérieures* ne réussissaient à accomplir : sa quête d'identité lui permet de trouver son expression artistique. Avec le *Journal*, elle devient la voix de ses âmes muettes qui erraient dans le roman fleuve.

3. La naissance de l'artiste

Le *Journal* est "invention", fiction. Contrairement à un journal intime "classique", dans lequel Michel Braud remarque qu'« aucune quête (...) n'organise l'ensemble des entrées quotidiennes pour se résoudre dans un état différent de l'état initial »², celui d'Anaïs Nin répond aux critères du récit perçus par la théorie du XX^{ème} siècle. Il y a bien « transformation », progression d'un état à un autre, une « différence entre un état initial et un état final, et résultant de la quête d'un objet par un sujet »³, résume l'universitaire évoquant Greimas. Le *Journal* nous fait assister à la naissance d'une artiste. La « quête » menée par Anaïs Nin est celle de son identité de créatrice. D'obstacle en obstacle, elle retrace son parcours littéraire jusqu'à sa finalisation à travers la publication du journal intime.

Lieu de gestation, le livre est l'incarnation scripturale d'une matrice où se forme l'écrivain. Béatrice Didier écrit :

« Écrire son journal, c'est donc retrouver un asile de paix et d'intériorité, réintégrer ce paradis perdu du "dedans". Le journal est un lieu sécurisant,

1 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., III, p. 1038.

2 Michel BRAUD, « Le journal est-il un récit ? », *Poétique* n° 160, op. cit., p. 390.

3 *Ibid.*, p. 389.

c'est le refuge contre le reste de l'univers, contre ce vide, ce vertige qui risque de vous happer, contre ce saut vers l'inconnu, la multiplicité, la dispersion. L'intimité conquise, c'est l'intimité utérine et maternelle retrouvée, grâce à une seconde naissance que permettent l'auto-analyse, l'anamnèse et le recours à l'écriture pour traduire ce discours. »¹

Le journal est comme cet endroit idyllique, souvenir de l'espace intra-utérin, où se trouvait l'héroïne au début de *La Maison de l'inceste* : une Atlantide perdue qui déterminait l'évolution de l'écrivain et sa quête d'innocence tel le narrateur rimbaldien.

« I loved the ease and the blindness and the suave voyages on the water bearing one through obstacles. The water was there to bear one like a giant bosom ; there was always the water to rest on, and the water transmitted, the lives and the loves, the words and the thoughts. »²

« J'aimais le bien-être, les yeux clos et les doux voyages sur cette eau qui balayait les obstacles, cette eau qui nous portait comme une poitrine colossale, cette eau, toujours là, pour notre repos, et qui transmettait vies et amours, mots et pensées. »³

La diariste, plongée dans l'eau réconfortante et féconde de son intimité, retrouve son unité et son intégrité originelle et peut ainsi se donner, à nouveau, naissance. Au moment où Anaïs Nin travaille et re-travaille *La Maison de l'inceste*, son expérience personnelle trouve un écho dramatique à ces premiers paragraphes. Le *Journal* et le texte littéraire entrent en correspondance. Nous sommes en 1934. La jeune femme est enceinte de six mois quand son médecin, inquiet des signes de faiblesse de l'enfant, décide de provoquer l'accouchement. Mais c'est une petite fille aux yeux éternellement fermés qu'Anaïs Nin met au monde bien des heures plus tard. L'événement relaté dans le journal fait office de mise en abyme de sa propre naissance artistique. L'enfant représente l'emprisonnement dans un rôle de mère imposé à toute femme. C'est l'artiste en elle qui s'oppose avant tout à cette naissance. L'accouchement devient la scène d'affrontement entre la femme sociale et la femme artiste, la mère et la créatrice. La première désire garder l'enfant en elle et conduire la grossesse à son terme :

1 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 91.

2 Anaïs NIN, *House of Incest*, op. cit., p. 178.

3 *Id.*, *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 14.

« All of me which chose to keep, to lull, to embrace, to love; all of me which carried, preserved, protected; all of me which wanted to imprison the whole world in its passionate tenderness; this part of me would not thrust out the child, nor this past which had died in me. »¹

« Tout ce qui en moi a choisi de garder, de bercer, d'étreindre, d'aimer ; tout ce qui en moi a voulu porter, préserver, protéger ; tout ce qui en moi voulait enfermer le monde entier dans une tendresse passionnée : cette part de moi-même ne voulait pas expulser l'enfant et le passé qui était mort en moi. »²

Dans cette affirmation transparait l'image idéale de la Mère universelle dont la bonté est sans commune mesure et sans limite. La seconde voix de femme, qui se fait entendre par contradiction, refuse de se laisser happer par le « tunnel », symbole de l'anéantissement de sa liberté d'artiste : « I seep upward, in a long icy thread, too light; and yet inside of me there is a fire too, the nerves are twisted, there is no repose from this long tunnel dragging me; or am I pushing myself out of the tunnel; or is the child being pushed out of me while the light is drinking me? »³. Significativement, la femme devient elle-même l'enfant, qu'il faut "sortir du tunnel". Elle ne donne plus seulement naissance à un bébé mais à elle-même. La métaphore évoque le passage de *La Maison de l'inceste* dans lequel la narratrice et ses acolytes hésitent à passer le « tunnel which led from the house into the world on the other side »⁴. Dans le *Journal*, la diariste affirme son identité qu'elle définit par opposition à celle de la mère et de l'épouse dans leur conception socialement préétablie. Encore incertaine de la portée innovante de sa position, elle dit vouloir d'abord être la mère de l'artiste : « Nature connived to keep me a man's woman, and not a mother; not a mother to children but to men »⁵. Tout au long des deux premiers tomes du *Journal*, Anaïs Nin qualifie sa relation avec Henry Miller de maternelle. C'est d'ailleurs un des points abordé lors de sa psychanalyse avec Otto Rank :

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 341.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 482.

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 343.

« Je m'élève doucement en un long filament glacé, trop léger, et pourtant il y a aussi une flamme en moi, des nerfs qui se tordent, pas de répit au tunnel interminable qui m'entraîne, à moins que ce ne soit moi qui me traîne hors du tunnel ; ou bien est-ce l'enfant que l'on tire hors de moi tandis que la lumière m'aspire ? » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 485).

4 *Id.*, *House of Incest*, op. cit., p. 206.

« (...) le tunnel qui reliait la Maison au monde extérieur, par-delà les murs » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 88).

5 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 346.

« La nature s'est faite complice pour que je reste une femme pour l'homme, pas une mère, pas une mère pour des enfants mais pour des hommes. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 488).

« But then Rank began to show me how my concept of woman was *mother*. To protect, serve, mother, care for. So it was the mother in me which found uses for her talents, but the woman? It was being such a mother that made me feel I was a woman. »¹

« Alors il se mit à me montrer ce que c'était en fait mon idée de la femme : une mère. Protéger, servir, couvrir, soigner. C'était donc la mère en moi qui trouvait à employer ses talents, mais la femme ? C'était d'être une telle mère qui me faisait sentir que j'étais une femme. »²

En regardant de plus près, c'est bien son rôle d'artiste à part entière qui se dessine au sein du journal intime. L'épisode de l'enfant mort-né en est la preuve. La voix féminine s'élève et déclare : « Perhaps I was designed for other forms of creation »³.

La première étape, pour la jeune écrivain, est de « trouver [sa] langue ». On en revient aux mêmes questionnements que se profilait dans *La Maison de l'inceste*. Cette fois-ci, l'écriture de l'intime est en lien direct avec la langue de l'artiste. L'expression est en parfait accord avec l'expérience vécue. Écrire le corps, ici, c'est écrire le corps de la femme dans son intimité la plus violente, dans son expérience la plus extrême. Le cri rimbaldien, qui a inspiré ses premiers écrits, est devenu un cri de souffrance charnelle, lié à la condition féminine :

« The ice in the veins, the crackling of the bones, this pushing in blackness, with a small shaft of light in the eyes like the edge of a knife, the feeling of a knife cutting the flesh, the flesh somewhere tearing as if it were burned through by a flame: somewhere my flesh is tearing and the blood is spilling out. I am pushing in the darkness, in utter darkness, I am pushing, pushing, until I open my eyes and I see the doctor who is holding a long instrument which he swiftly thrusts into me and the pain makes me howl. A long animal howl. »⁴

« La glace dans mes veines, les os qui craquent, je pousse dans le noir avec le mince trait de lumière dans les yeux comme le tranchant d'un couteau, je sens une lame qui taille dans la chair, la chair qui se déchire quelque part

1 *Ibid.*, p. 290.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 413.

3 *Id.*, *The Diary of Anais Nin*, op. cit., I, p. 346.

« Peut-être suis-je faite pour d'autres formes de création. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 488).

4 *Ibid.*, p. 344.

comme calcinée par une flamme : quelque part ma chair se déchire et le sang se répand. Je pousse dans le noir, dans l'obscurité totale, je pousse, je pousse jusqu'à ce que j'ouvre les yeux et je vois le docteur avec un instrument allongé qu'il plonge en moi et la douleur me fait hurler. Un long hurlement animal. »¹

L'intervention masculine – invasion phallique et violente – est ressentie comme un perturbateur extérieur. Elle trouble l'expérience de la femme avec son propre corps. Comme un passage rituel, l'accouchement est une manière de se réapproprier le corps et, par là même, le langage : « le journal, et d'une façon plus générale, l'écriture féminine (...), sont conçus comme une traduction scripturale du cri. La femme qui passe pour plus "naturelle" se doit de réintégrer le langage primitif »². Ainsi, les phrases de la diariste sont courtes, souvent nominatives, parfois exclamatives. Les mots perdent leur sens et ne deviennent que des sons sans lien logique : « *Ça va madame, ça va madame ? Ç a v a m a d a m e, çavamadame, çavamadame, çavamadameeeeeee.....* »³. Les descriptions sont entrecoupées de discours directs comme des retours fugaces de lucidité. La jeune femme s'adresse à elle-même : « *I have to push. I have to push* »⁴, se force-t-elle à répéter. Tout le passage est rythmé par la répétition et la cadence soutenue de la parole. Le « langage primitif » se double alors d'un comportement primitif, car c'est en pratiquant un rite « like a savage »⁵ qu'elle expulse enfin l'enfant mort-né :

« I lie back quietly. I hear the ticking. Softly I drum, drum, drum. I feel my womb stirring, dilating. My hands are so weary, they will fall off. They will fall off, and I will lie there in darkness. The womb is stirring and dilating. Drum drum drum drum drum »⁶.

« Je me rallonge doucement. J'entends le tic-tac. Doucement je recommence à tambouriner. Je sens mon ventre frémir, se dilater. Mes mains sont si

1 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 485.

2 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 41.

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 340 (en français dans le texte).

4 *Ibid.*, p. 343 (l'auteur souligne).

« *Il faut que je pousse. Il faut que je pousse.* » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 484).

5 *Ibid.*, p. 345.

« Comme une sauvage » (*Ibid.*, p. 487).

6 *Ibid.*, p. 345.

lasses qu'elles vont retomber. Elles vont retomber et je serai dans le noir. Le ventre frémit et se dilate. Tap tap tap tap. »¹

Mystère de la femme et d'une symbiose retrouvée entre l'expérience charnelle et l'expression de cette expérience.

À l'image de cet extrait emblématique, le *Journal* est le lieu de gestation de l'artiste. Ces pages écrites au jour le jour, que Béatrice Didier compare à la matrice, protègent l'écrivain en devenir. La nécessité du secret permet à l'écriture de se déployer sans tabou. L'expérience féminine, d'habitude censurée par les conventions, s'expose dans toute son intimité. L'accouchement est alors le récit de la naissance d'une vocation et d'une langue. C'est ici, dans ces moments de révélations, que le *Journal* franchit la limite qui le sépare de l'œuvre d'art. Il n'est plus seulement un écrit intime soumis au pacte autobiographique (avec lequel Anaïs Nin prenait déjà des libertés). Il se double de ce qu'Yves-Michel Ergal nomme le « pacte esthétique » :

« Mais Proust et Joyce ont la même obsession : dans l'œuvre, l'art doit se trouver tout entier, la grandeur du roman repose sur ce principe. Arrêter l'œuvre autour d'un seul écrivain reviendrait à rédiger une autobiographie directe. L'écriture utilisée au service, non pas uniquement de la littérature, mais de toute forme de beauté esthétique.

Ici se trouve le second mensonge de l'œuvre qui possède une dimension beaucoup plus vaste qu'un simple essai littéraire. Au pacte autobiographique Proust et Joyce associent le pacte esthétique. »²

L'introduction de la fiction de soi, au sein de l'écriture, a permis au *Journal* de dépasser la simple expression des « aspects *intimes* de l'existence »³. Il est, désormais, agrémenté d'un discours esthétique qui fait de l'expérience personnelle un relais de l'expérience artistique. Sans aller jusqu'à la recherche effrénée de « toute forme de beauté esthétique », tels Proust et Joyce, Anaïs Nin explore le chemin plus modeste de l'expression féminine.

1 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 487.

2 Yves-Michel ERGAL, « *Je* » devient écrivain, op. cit., pp. 151-152.

3 Daniel MANDELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 20.

La réécriture du journal intime impose une trajectoire au texte. D'une "chronique", au sens aristotélicien du terme, il devient "récit" et retrace logiquement le parcours d'une artiste en devenir. La place stratégique d'un épisode tel que celui de l'accouchement, en fin de premier volume, ménage un effet de suspense et pousse le lecteur à lire le tome suivant. Ces moments déterminants sont mis en relief au cœur du journal comme des passages clés du déroulement de l'histoire. Ils apparaissent aussi comme des anecdotes symboliques qui ont les mêmes fonctions structurantes que dans les romans. On ne peut s'empêcher, à la lecture des quelques pages dont il est question dans le paragraphe précédent de faire le lien avec les instants d'extase éprouvés par le narrateur de Proust à qui l'essence de l'art est ainsi révélée. Ici, la vocation artistique d'Anaïs Nin est également mise en scène.

Le journal est lié à l'idée de la féminité : « I must continue the diary because it is a feminine activity, it is a personal and personified creation, the opposite of the masculine alchemy »¹, écrit-Anaïs Nin en 1937. Par opposition, les romans sont des œuvres masculines car ils font appel à l'intellect et l'imagination. Pour elle, le roman est « a skeleton without flesh of life »² car il exclut de ses pages l'expérience humaine. Or, la contradiction entre les deux genres semble trouver une résolution grâce à la réécriture du journal. Le matériau brut lui permet de rester au plus proche de l'expérience et de l'intime, de rester dans la sphère de l'écriture féminine. En même temps, les transformations permises dans le cadre de l'édition permettent au texte de transcender son statut et de devenir œuvre d'art.

Grâce à la réécriture, l'auteur met en place un réseau de thématiques qui révèlent ses visées artistiques. La création féminine, d'une part, est au cœur d'une grande partie du *Journal*, comme une réflexion qui mène la jeune femme de son rôle de mère à celui d'artiste accomplie. L'omniprésence du thème du miroir, d'autre part, prolonge un système symbolique amorcé dans les pages des romans et représentatif de l'écriture diaristique. L'écriture intime, chez Nin, dépasse la simple copie du réel. C'est toute une vision de soi, complexe et évolutive, qui détermine la marche du *Journal*. L'image d'elle-même se compose d'éléments réels et imaginaires afin de créer un portrait de la diariste en artiste. Comme Stephen Dedalus dans l'œuvre de Joyce ou comme le narrateur proustien de *La Recherche*, elle décrit son évolution personnelle dans le dédale de la création.

La « mythistoire », théorisée par Georges Gusdorf, se cristallise autour d'une représentation d'Anaïs Nin en créatrice. Le mythe de la diariste dépasse ainsi les bornes intimes de l'écriture diaire et la porte vers l'universalité de l'art. L'écrivain veut créer autour d'elle une véritable mythologie et étendre la portée de son œuvre. Mais c'est peut-être en érigeant une image idéalisée d'elle-même qu'elle révèle le mieux les profondeurs de son intimité.

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 172.

« Je dois poursuivre le journal parce que c'est une activité féminine, c'est une création personnelle et personnifiée, l'inverse de l'alchimie masculine. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. II, p. 270).

2 *Ibid.*, p. 173.

« un squelette sans la chair de la vie » (*Ibid.*, p. 270).

CHAPITRE 3 :

LA CRÉATION DU MYTHE

Le *Journal* d'Anaïs Nin semble dépasser la notion de « mythistoire » de Gusdorf. Il ne s'agit plus seulement d'une représentation de soi qui influe sur la manière d'écrire l'intime. Il s'agit de donner une dimension universelle à son propre vécu. Avec la scène de l'accouchement de l'enfant mort-né, c'est un mythe qui se forme autour de la diariste. Car comme tout mythe, son récit a pour vocation de guider les hommes et de dévoiler des vérités cachées. Vérités sur la femme, ici, mais aussi sur la création artistique. Anaïs Nin se figure en véritable héroïne de fable (en grec, *muthos*) censée « susciter la méditation, l'adhésion, l'enthousiasme » des « fidèles »¹. L'œuvre se fait mythe théogonique et donne à voir l'origine et l'histoire d'une déesse déguisée en artiste. Le travail de réécriture, d'un journal à l'autre, met en lumière sa volonté constante de se peindre dans la perfection. La diariste efface consciencieusement les aspérités de son caractère, ses faiblesses et ses colères pour apparaître sous un masque lisse et sans défaut. Son histoire doit permettre « à l'homme de se situer dans le temps, de se rattacher du passé au futur »². Son présent à elle est celui d'une lutte sociale et féministe. Son mythe répond, alors, aux besoins d'indépendance et d'émancipation.

Mais le lecteur est-il vraiment dupe ? Qu'en est-il aujourd'hui de cette représentation de soi qui dépasse toute forme d'intimité et cherche à atteindre l'universalité d'un discours mythique ? Quand la version non expurgée du journal révèle les manipulations du texte, le voile se lève par endroits. Derrière le mythe, se manifestent deux choses. D'une part, l'omniprésence de la culpabilité de l'écrivain. D'autre part, le désir constant d'élargir les frontières de l'écriture intime. Deux points qui déterminent la forme publiée du *Journal* et en dit peut-être plus sur les aspirations profondes de l'auteur que ses nombreuses interviews souvent exclusivement axées sur des questions féministes.

1 « Mythe » in *Grand Larousse encyclopédique*, Larousse, 1963, VII, p. 633.

2 *Ibid.*, p. 633.

A. ÉCRITURE ET CULPABILITÉ

Georges Gusdorf, lorsqu'il évoque Anaïs Nin, le fait dans le prolongement de sa réflexion sur la « mythistoire » :

« Lutte pour la vie, lutte pour le sens. Lorsque moi-même j'écris ma vie, je prétends transformer ma vie en une œuvre d'art, en un poème destiné à survivre dans ma mémoire et dans celle des hommes. Tout est vanité, affirme la sagesse des nations ; la vie des hommes ne propose que l'éternelle répétition du même. Je proteste, au nom de ma différence ; je veux me prouver à moi-même que j'existe ; je résiste à cette ligne de plus grande pente qui m'invite à suivre la succession des temps. Jour après jour, le journal intime reprend la lutte contre les évidences, afin de remonter la pente. "L'être que je suis est comme l'être de Proust (Myself is like the self of Proust). C'est un instrument qui assure la liaison entre la vie et le mythe." Ainsi parle Anaïs Nin (...). Il ne s'agit pas de déformer l'expérience, de la détourner de son sens, mais de l'accomplir, en la portant à ce degré de plénitude que seules peuvent lui conférer les intuitions imaginatives et les symbolismes variés. Ainsi sont rouvertes les voies de ce que Novalis appelait l'idéalisme magique, l'événement se trouvant à mesure réinterprété selon les dimensions du rêve éveillé et du merveilleux. »¹

Au-delà de la conception rêvée de soi, il y a bien une volonté, chez Nin, de transcender l'univers personnel du journal intime et de confectionner une image prête à lui survivre. À la comparaison des différentes versions du *Journal*, les modifications de son portrait apparaissent clairement. On y découvre le travail de l'écrivain qui a voulu idéaliser son image. Les défauts sont effacés, le caractère est lissé. Le *Journal* révèle une entreprise de séduction qui remonte à ses origines de lettre au père absent.

L'écriture intime essaye de se dégager de la réalité du moi et d'en faire une figure idéale qui facilite l'identification du lecteur, voire même son admiration. Si Anaïs Nin ne cherche pas l'absolu esthétique comme Joyce ou Proust, pour reprendre les exemples d'Yves-Michel Ergal, c'est qu'elle veut, avant tout, rester accessible au plus grand nombre. Pas d'« abstraction »², ne cesse-t-elle de répéter. Son mythe est celui d'une femme comme les autres devenue, à force de persévérance, une artiste accomplie. Anaïs Nin a vocation d'ouvrir

1 Georges GUSDORF, *Lignes de vie 2, Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 489.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 234.

et de montrer la voie, et elle donne une vision prophétique de l'artiste. Cependant (et c'est là toute l'ambivalence de son œuvre) son désir de perfection révèle, plus sûrement que ses aveux posthumes, le drame de sa vocation.

1. La diariste parfaite

Chateaubriand, dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe*, explique ainsi son projet d'écriture :

« Je n'entreprendrai pas non plus la postérité du détail de mes faiblesses ; je ne dirai de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme et, j'ose dire, à l'élévation de mon cœur. (...). Ce n'est pas, qu'au fond, j'aie rien à cacher (...) ; mais j'ai eu mes faiblesses, mes abattements de cœur ; un gémissement sur moi suffira pour faire comprendre au monde ces misères communes, faites pour être laissées derrière le voile. Que gagnerait la société à la reproduction de ces plaies que l'on retrouve partout ? On ne manque pas d'exemples, quand on veut triompher de la pauvre nature humaine. »¹

Anaïs Nin se place volontiers dans son sillage, même si son discours n'est pas toujours aussi franc. Ce qu'elle nomme son « vice for embellishing »² ou son refus constant de la laideur se manifeste tout au long des pages du *Journal* publié. Son exigence s'applique aux autres comme à elle-même. June Miller, par exemple, est admirée jusqu'au moment où elle la voit ivre. Lors d'une soirée particulièrement tendue entre Henry, Anaïs et June, cette-dernière se laisse aller à la débauche, la colère et la vulgarité. Anaïs, dégoûtée, voudrait fuir : « I want my solitude, my peace, the beauty of my house; I want to find my lightness and my joy again. Ectasies without hangovers, without vomit »³. Le jugement est sans appel. À partir de cet instant, Anaïs Nin n'éprouve plus qu'un vague attachement pour l'épouse d'Henry, résultat

1 François René CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe, précédés des Mémoires de ma vie*, Collection "La Pochothèque", Classique Garnier, 2003, I, p. 712-713.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 124.
« ma manie d'embellir » (nous traduisons).

3 *Ibid.*, p. 149.

« Je veux ma solitude, ma paix, la beauté de ma maison, je veux retrouver ma légèreté et ma joie. Des extases sans gueule de bois, sans vomissure. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 220).

bien plus de sa pitié que d'un réel sentiment affectif. Une fois la crudité de la réalité étalée au grand jour, Anaïs Nin s'en éloigne sans ménagement. La même rigueur s'applique à son propre portrait. Dans la version expurgée, elle s'attache à effacer tous les signes de faiblesse, d'impatience, de colère, etc. Tous les défauts qui pourraient entacher son image sont soigneusement évincés. Ne reste, finalement, que l'essence d'un portrait policé par l'auto-censure. Quand elles ne sont pas simplement supprimées du texte, les faiblesses de la diariste sont reportées sur une tierce personne comme nous l'avons vu avec l'exemple de la flagellation, épisode sûrement trop sulfureux pour être assumé. Le contraste avec un journal intime comme celui d'Amiel, dans lequel il ne cesse de relever ses défauts et ses échecs, est à son paroxysme. Jamais nous ne verrons Anaïs Nin dresser un tableau d'elle-même avec la même impitoyabilité : « Caractère : je suis pour chaque personne ce qu'elle est pour moi ; instinctivement je deviens similaire ; avec les orgueilleux, je suis plus orgueilleux qu'eux-mêmes ; avec l'enfant, je suis enfant (...) »¹, avoue Amiel. À l'inverse, la jeune femme va jusqu'à retirer les marques d'humour ou d'auto-dérision qui contribuent pourtant à rendre le texte plus vivant, reflétant ses humeurs :

« The other night, when [Edouardo] was here for dinner, I could look at him with steel-tempered indifference – crisp and vivifying, like a walk in the forest. As I grow less sensitive I gain *embonpoint*. No one misses my sensitiveness. Everybody enjoys the healthiness, like a vase of flowers in a room. It makes one cynical to be admired for becoming rosily invulnerable. »²

« L'autre soir, alors qu'[Edouardo] dînait ici, je fus capable de le regarder avec une indifférence d'acier – c'était sec et vivifiant comme une promenade en forêt. À mesure que je deviens moins sensible, je prends de l'*embonpoint*. Personne ne regrette ma sensibilité. Tout le monde aime la santé, autant qu'un vase de fleurs dans une chambre. Cela vous rend cynique d'être admirée parce que vous devenez invulnérable, avec des joues roses. »³

Une telle preuve de féroce lucidité est effacée du texte publié en 1966. En contrepartie, ses moments de faiblesse sont des moments choisis. Il ne sera jamais question, comme dans cet

1 Henri-Frédéric AMIEL, *Journal intime*, L'âge d'Homme, 1976, I, p. 578.

2 Anaïs NIN, *Incest*, op. cit., p. 27.

3 *Id.*, *Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., pp. 33-34.

extrait, d'insensibilité ou de domination. Elle met plus facilement en avant ses instants de fatigue liés à sa trop grande générosité. Quand elle est épuisée, ce ne sont pas ses multiples aventures et sa vie dissolue qui sont en cause, mais son comportement trop maternel et protecteur avec ses amis. De même, ses doutes sont des doutes "constructifs" parce qu'ils participent à sa maturation artistique. Ce sont des interrogations légitimes qui attisent la sympathie du lecteur. Quand elle avoue son manque de confiance, en tant qu'artiste, c'est pour mieux mettre en avant la disparité entre homme et femme qui régnait dans les années 1930. En la voyant se débattre avec la misogynie ambiante si bien représentée par Otto Rank ou même Henry Miller, le lecteur n'en est que plus admiratif. Le mythe qu'elle se forge ici prend une tournure bien particulière. En 1966, quand la publication du *Journal* est imminente, Anaïs Nin sait à quel public elle va s'adresser, l'ayant aperçu lors de la publication des romans. Il s'agit d'un lectorat majoritairement féminin qui, pressentant les mutations sociales à venir dans les années 1970, est avide de liberté et d'émancipation. Se présenter sous les traits d'une femme protectrice, donnant à ses proches un amour maternel, au détriment parfois de ses propres ressources physiques, accentue fortement le processus d'identification. Le mythe d'Anaïs Nin est celui d'une femme-mère sur le point de gagner pacifiquement son indépendance.

À d'autres moments, le mythe créé tend à se rapprocher de celui de la femme-déesse comme l'était le personnage de Sabina dans *La Maison de l'inceste*. Sans révéler le comportement séducteur qui la placerait plus du côté de la femme fatale, Anaïs Nin laisse paraître l'aspect « étoilique »¹ de sa personnalité, comme aime à le rappeler Henry Miller. Elle est, par exemple, à l'abri des ravages du temps et devient cet être sans âge qu'était déjà Sabina. Alors qu'Amiel fait un suivi détaillé des marques de vieillissement sur son corps, Anaïs Nin, elle, ne constate que de rares changements. À soixante-dix ans, elle note, plutôt satisfaite :

« My feet are unchanged – the ankles not swollen. I have no varicose veins. I have kept my weight at 120 pounds and wear the same size dress I wore at sixteen. I hold myself erect and walk lithely, swiftly. The only signs of age which were ugly were wrinkles on the throat. I have no frown lines between the eyes. I have wrinkles around my eyes, laugh wrinkles, but no pouches. My forehead is smooth. My legs are slim, and I can wear miniskirts. The

1 « Un Être étoilique » (en français dans le texte) est le titre d'un essai de Henry Miller sur le journal, encore non publié, d'Anaïs Nin, paru dans le numéro d'octobre 1937 de *The Criterion*.

flesh under my forearm is a little loose. But my breasts are like a young girl's, the nipples pink. I have a slim, indented waistline. »¹

« Mes pieds n'ont pas changé – mes chevilles ne sont pas enflées. Je n'ai pas de varices. Je pèse toujours cinquante-cinq kilos et je m'habille dans la même taille que lorsque j'avais seize ans. Je me tiens droite et ma démarche est souple, agile. Seules manifestations de l'âge : de vilaines rides sous la gorge. Je n'ai pas, entre les yeux, de rides des gens renfrognés. J'ai quelques rides autour des yeux, les rides du rire, mais pas de poches sous les yeux. Mon front est lisse. Mais jambes sont minces et je peux porter des mini-jupes. Le muscle est un peu mou sous l'avant-bras. Mais j'ai des seins d'adolescente avec des bouts roses. J'ai une taille fine et marquée. »²

Les quelques défauts sont vite atténués par des « but » / « mais » qui annoncent les points positifs. Anaïs Nin insiste sur ses attributs de séduction tels des éléments clés de son éternelle jeunesse : « sensual love continues as long as emotional love is alive »³. Le temps est ainsi nié comme si tout le *Journal* se plaçait en dehors d'une chronologie réelle. Cette négation permet à la diariste d'alimenter un autre mythe qui la définit, notamment dans le regard des hommes : « (...) her image I tattooed in their eyes »⁴, écrivait-elle dans *La Maison*. Et comme l'héroïne du roman poétique, elle se retrouve prisonnière de cette image à la fois subie et alimentée par ses écrits. La femme derrière le masque est condamnée à jouer son rôle et, ce que Jung définit comme la « persona »⁵, devient un fardeau. Comme ces acteurs de l'Antiquité, la diariste se met en scène et tente de cacher les aspérités de sa personnalité. C'est pourtant bien un être fragile et imparfait qui se réfugie derrière ces voiles, comme le montre un extrait de la correspondance avec Lawrence Durrell : « (...) criticisms breaks me down, because, you know, deep down I feel handicapped »⁶. Le mythe créé se révèle être une protection, une façade qui tente de compenser les aveux répétés de manque de confiance en soi. Dans un article, Philip K. Jason explique que :

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VII, p. 276.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., VII, p. 361.

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VII, p. 276.

« Le désir perdure tant que les sentiments amoureux sont présents. » (nous traduisons).

4 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 182.

« Son image, je la tatouais dans leurs yeux. » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 21).

5 Frieda FORDHAM, *Introduction à la psychanalyse de Jung*, op. cit., p. 50.

6 Anaïs NIN, Lettre à Lawrence Durrell in *Anaïs Nin, An International Journal*, Anaïs Nin Fondation, 1987, V, p. 93.

« Les critiques me détruisent, car, tu sais, au fond je me sens handicapée. » (nous traduisons).

« The tension between revealing and veiling is one of the most powerful factors in Nin's work. Not only is it a theme or motif in many diary passages and many stories and novels, but it is the theme of a career as a woman relating to others through words: a theme of her public self, then, as well as her private self. »¹

« La tension qui existe entre la révélation et la dissimulation est une des caractéristiques les plus puissantes de l'œuvre de Nin. Non seulement c'est le thème et le motif de plusieurs passages du journal et de beaucoup de nouvelles et romans, mais c'est aussi ce qui sous-tend sa carrière de femme cherchant à se lier aux autres par les mots : c'est le leitmotiv de son moi public, comme de son moi privé. »

Contrairement à Rimbaud ou à Djuna Barnes, pour qui la monstruosité est à exposer dans l'art, Anaïs Nin choisit de ne dévoiler ses faiblesses que dans les para-textes et non dans son œuvre majeure. Loin de vouloir détruire la face cachée d'elle-même, elle prévoyait une publication de ses journaux non expurgés : « But some day you'll see it in its entirety »², déclare-t-elle lors d'une conférence. Et, en effet, le masque tombe peu à peu à la parution des journaux posthumes – un masque qu'il faudrait encore épurer en étudiant les manuscrits qui, nous le savons maintenant, diffèrent des versions dites non censurées.

2. L'entreprise de séduction

L'image donnée dans les années 1966 et suivantes oscille entre la mère et la déesse inaccessible et ne laisse aucune place à l'imperfection. Il faut remonter aux origines du *Journal* pour comprendre cette véritable opération de séduction que mène l'auteur. Philippe Lejeune aurait voulu intituler son étude sur les journaux de jeunes filles « Le confessionnal et le miroir »³, rappelant ainsi la proximité du genre avec l'examen de conscience et le portrait.

1 Philip K. JASON, « Dropping another veil » in *Anaïs Nin, An International Journal*, Anaïs Nin Fondation, 1988, VI, p. 31 (nous traduisons).

2 Anaïs NIN, *A Woman speaks*, op. cit., p. 175.

« Mais un jour vous le découvrirez dans sa totalité » (*Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 264).

3 Philippe LEJEUNE, *Le Moi des demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, op. cit., p. 240.

Le journal est un élément de mise en valeur de soi. En remaniant le texte original, Anaïs Nin ne fait, quelque part, que perpétuer la tradition.

Le journal est d'abord lié à la fonction religieuse et contribue à donner à l'écrivain une légitimité morale que Nin pousse jusqu'à l'extrême. Lorsque Béatrice Didier explique le lien entre l'écriture diaristique et la confession, elle note :

« Le journal devient à la fois le réceptacle de cette confession et l'instrument du rachat ; l'écriture acquiert la vertu purificatrice de l'absolution. La quotidienneté du journal apparaît souvent au diariste comme une régularité salvatrice. »

En effet, Anaïs Nin compare souvent son journal à une prison dans laquelle elle enferme ses démons intérieurs, faisant ainsi de l'espace diaristique le réceptacle de ses confidences comme un confessionnal les péchés :

« The false persona I had created for enjoyment of my friends, the gaiety, the buoyant, the receptive, the healing person, always on call, always ready with sympathy, had to have its other existence somewhere. In the diary I could reestablish the balance. Here I could be depressed, angry, despairing, discouragement. *I could let out my demons.* »¹

« Il fallait bien que ce personnage social que je m'étais composé pour plaire à mes amis, ce personnage gai, enthousiaste, ouvert et rassurant, toujours disponible, toujours prêt à compatir, eût quelque part une autre existence. C'est justement le *Journal* qui me permettait de rétablir l'équilibre, car je pouvais m'y épancher et lui confier mes dépressions, mes mouvements de colère, de désespoir ou de découragement. Dans mon *Journal*, je pouvais libérer les démons intérieurs. »²

L'absolution est garantie par l'écriture, dit Béatrice Didier. Dans le cas d'Anaïs Nin, elle est aussi attendue de la part du lectorat. La diariste offre un aperçu atténué de ses « démons » à un public dont elle attend le verdict avec anxiété. La peur ressentie à la publication du

1 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., pp. 143-144 (l'auteur souligne).

2 *Id.*, *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 223.

Journal est aussi une preuve de l'importance de la réception dans le procédé d'écriture. C'est aussi l'artiste en elle qui est jugée. Ses fautes sont les erreurs d'une créatrice en devenir. Le regard du public est la voix du confesseur, annonçant de son autorité critique la valeur du travail abouti.

L'écriture intime, pour Anaïs Nin, est un moyen de passer du statut de simple pécheresse à celui de sainte. Dans un article sur le dernier tome du *Journal*, Denis R. Miller s'intéresse à la représentation de la diariste en sainte ou en déesse. Ainsi, il compare les conférences publiques à des prêches qui font d'elle une figure christique délivrant son message aux foules. Il associe plusieurs personnalités à des ennemis ou des Judas, comme Gore Vidal qui, une fois ses rapports avec Anaïs Nin troublés, fait office de traître. Se servant de son parcours comme d'un exemple, Anaïs Nin se représente comme une sorte de messie prête à guider les autres¹. Plus qu'une artiste, elle est parfois même le créateur d'un monde nouveau :

« Bachelard also said that what the artist has done is to make it possible for us to believe in the world, to love the world, and to create the world. And I really believe this because when I began the creation of the Diaries, I never knew that I was creating a world which was an antithesis to the world around me which I rejected, which was full of sorrows and full of wars and full of difficulties. I was creating the world I wanted, and in this world, once it is created, you invite others, and then you attract those who have affinities, and this becomes a universe (...). »²

« Bachelard a dit aussi que l'artiste nous a permis de croire en ce monde, d'aimer le monde, et de créer le monde. Et je le crois profondément parce que lorsque j'ai commencé la création du *Journal*, je ne me doutais pas que j'étais en train de créer un monde à l'opposé de celui qui m'entourait, de ce monde rempli de souffrances, de guerres, de difficultés. J'étais en train de créer un monde qui correspondait à mes désirs, et une fois ce monde créé, vous pouvez y inviter les autres, y attirer ceux qui vous ressemblent, et ce monde finit par devenir un univers (...). »³

Les références à la religion et la mise en scène de la diariste ne sont pas uniquement cantonnées au dernier volume du *Journal*. Dans le premier tome déjà, les pages qui suivent l'épisode de l'accouchement sont empreintes d'un certain mysticisme. Anaïs Nin y décrit une

1 Denis R. MILLER, « Glimpsing a Goddess, Some Thoughts on the Final Diary » in *Anaïs Nin International Journal*, Anaïs Nin Fondation, 1985, III, op. cit., pp. 100 et suite.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VII, p. 266.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., VII, p. 348.

expérience intime de communion avec Dieu :

« A blue sky and the sun on the wall. The nurse had raised me to see the new day. I lay there, feeling the sky, and myself one with the sky, feeling the sun and myself one with the sun, and abandoning myself to the immensity and to God. God penetrated my whole body. I trembled and shivered with an immense joy. Cold, and fever and light, an illumination, a visitation, through the whole body, the shiver of a presence. The light and the sky in the body, God in the body and I melting into God. (...) I knew that I needed no dogmas to communicate with Him, but to live, to love, and to suffer. I needed no man, no priest to communicate with Him. »¹

« Un ciel bleu, et du soleil sur le mur. L'infirmière m'avait soulevée pour que je voie le jour nouveau. Je restais étendue là, en contact avec le ciel, ne faisant qu'un avec le ciel, en contact avec le soleil, ne faisant qu'un avec le soleil, je m'abandonnai à l'immensité et à Dieu. Dieu envahit tout mon corps. Une joie immense me faisait trembler, frissonner. Le froid, et la fièvre et la lumière, une illumination, une visitation, le frémissement d'une présence dans mon corps tout entier. La lumière et le ciel dans mon corps. Dieu dans mon corps et moi qui fondais en Dieu. (...) Je sus que je n'avais besoin d'aucun dogme pour communiquer avec Lui, mais de vivre, d'aimer et de souffrir. Je n'avais plus besoin d'aucun homme, d'aucun prêtre pour communiquer avec Lui. »²

Un fort accent lawrencien imprègne cet extrait. L'emphase de Nin rappelle celle de l'auteur anglais dans ses discours véhéments de grandiloquence mystique. La répétition (« God » est utilisé pas moins de quatorze fois en l'espace de quelques paragraphes) et l'omniprésence du ressenti physique (« feeling » / « en contact », « trembled » / « trembler », « shivered » / « frissonner », « cold » / « le froid », etc.) rappellent l'écriture sensuelle de Lawrence. De plus, Anaïs Nin met en pratique une idée chère à son mentor : celle d'une interaction entre l'homme et les éléments, entre l'individu et l'univers. L'expérience mystique se fait dans la solitude et l'intimité de l'être, sans aucune présence extérieure et dogmatique. Anaïs Nin a un rapport très sensuel à Dieu. Le vocabulaire joue sur la double signification des termes à la fois religieuse et sexuelle : « penetrated » (« envahit » ou, dans une traduction plus littérale et plus marquée, « pénétra »), « visitation » ou encore « melting into » (« fondais »). Cette grande sensualité rappelle le rapprochement que la diariste fait entre Dieu et son propre père : « I

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 348.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, pp. 490-491.

thought of the God I received with such fervor at Communion and whom I confused with my father »¹.

Joaquin Nin, le père d'Anaïs, joue un rôle crucial au sein du *Journal*. Il en est à l'origine. D'abord récit de voyage, prévue sous la forme d'une correspondance, l'écriture sert de lien entre la petite fille et son père absent. Elle lui raconte en détail le départ d'Europe et l'arrivée à New York puis leur nouvelle vie aux États-Unis. Anaïs Nin écrit alors en français, une langue que son père maîtrise plus que l'anglais qu'il refuse obstinément d'apprendre. Les lettres ne seront jamais envoyées et le carnet devient de plus en plus secret et de plus en plus personnel. Pourtant, cette première adresse au père détermine la forme du journal d'Anaïs Nin.

Philippe Lejeune, lorsqu'il évoque les journaux de jeunes filles du XIX^{ème} siècle, met en lumière la fonction morale et éducative de l'écriture diaire. Fraîchement sortie de l'école, l'adolescente de l'époque romantique et post-romantique continue son apprentissage au sein du foyer maternel en attendant de trouver un mari. Véritable « journal de fiancée » (pour reprendre le titre d'un volume des journaux de jeunesse d'Anaïs Nin), le texte est le garant de la bonne éducation et la bonne moralité de la jeune fille. Son fiancé pourra y trouver, s'il le désire, les preuves de la bonne conduite de sa future épouse. Même si nous sommes au siècle suivant, le journal d'Anaïs Nin est, lui aussi, marqué par cette tradition. Hugh Guiler, qui deviendra son mari, est d'ailleurs un des premiers lecteurs du journal qui sert alors de lien romantique entre les deux jeunes amants. Mais Hugh n'est pas le destinataire privilégié. Ce n'est pas lui qu'elle cherche à convaincre à travers ce portrait minutieux d'elle-même. Si elle doit séduire et attirer quelqu'un par ce biais, c'est encore et toujours son père. Même si, désormais, elle écrit en anglais ; même si, désormais, son père est un éternel absent, il a imposé sa marche au journal. Il est cet « auto-destinat[aire] externe »² que mentionne Jean Rousset. Il est cet « hôte » extérieur et pourtant intériorisé par la diariste. Danielle Corrado parle du dédoublement de l'écrivain en un narrateur et un narrataire :

« Le narrataire se présente ici comme un interlocuteur renvoyant à la

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 347.

« Je pensais au Dieu que je recevais en communion avec une telle ferveur et que je confondais avec mon père. »
(*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 490).

2 Jean ROUSSET, *Le Lecteur intime, de Balzac au journal intime*, op. cit., p. 146.
Jean Rousset parle d' « auto-destination externe ».

personne du diariste mais dans son aspect idéal, dans sa part de divinité et donc d'extériorité qui lui sert ainsi de guide pour tirer le meilleur de lui-même dans ce travail de perfectionnement qui doit s'exercer quotidiennement. Dans cette logique, on voit s'établir une relation hiérarchisée dans laquelle un narrataire supérieur donne la règle et un narrateur qui l'accepte. »¹

Chez Nin, le narrateur se plie aux lois d'un narrataire dépositaire des exigences (divines ?) paternelles. La hiérarchie entre les deux entités est imposée par un rapport de séduction. Le narrataire représente le destinataire originel, celui qu'il faut charmer. Le narrateur, lui, cherche à se valoriser. Depuis ses débuts, le journal amalgame le narrataire et le destinataire. La diariste incorpore le regard extérieur et se place constamment sous la tutelle d'un destinataire polymorphe. Il s'agit d'abord, pour la jeune fille de onze ans, de se présenter sous son meilleur jour pour convaincre son père de revenir et de ne pas rester avec Maruca, cette élève musicienne à peine plus âgée qu'elle. Plus tard, si l'adresse au père finit par disparaître, divers lecteurs ponctuels prennent le relais. Le journal ne leur est pas ouvertement destiné mais l'écriture est implicitement influencée par leur présence. Comme, la plupart du temps, il s'agit de son mari ou de ses amants (Henry Miller ou Otto Rank, par exemple), le jeu de séduction est maintenu. Enfin, les projets d'édition successifs laissent supposer un dernier destinataire : le grand public. Ce dernier est celui que nous pouvons le mieux saisir puisqu'il est à l'origine du travail de réécriture du journal tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Un jeu de séduction, entre révélation et dissimulation, s'instaure entre la diariste et son (ou ses) destinataire(s) plus ou moins avoués : « This is autobiography as seduction : the writer invites and excites her reader with intimate suggestions, and then vanishes behind her mask »², écrit Nancy Scholar. Le *Journal* est à l'image d'une relation amoureuse. Et, comme le souligne Evelyn J. Hinz, le mythe créé par la diariste apparaît comme nécessaire :

« (...) [Anaïs Nin] explains that there is one basic barrier to a healthy and productive relationship : the *myth*, both the "self-created myth" which the individual wraps himself in as a protection against reality, and the myth created by others, which is a projection of their own need. »³

1 Danielle CORRADO, « L'hôte intime : figure du narrataire dans le journal » in *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, op. cit., p. 88.

2 Nancy SCHOLAR, *Anaïs Nin*, Twayne Publishers, 1984, p. 40.

« L'autobiographie se fait séduction : l'auteur invite et excite son lecteur grâce à d'intimes suggestions, puis s'évanouit derrière un masque. » (nous traduisons).

3 Evelyn J. HINZ, *The Mirror and the Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin*, op. cit., p. 42

« [Anaïs Nin] explique qu'il existe une entrave essentielle à toute relation saine et productive : le *mythe*, aussi bien le "mythe auto-inventé" dans lequel l'individu s'enferme pour se protéger de la réalité, que le mythe créé par les autres, qui est une projection de leurs propres besoins. »

Ceci explique peut-être le chevauchement des mythes tout au long du *Journal*. Tantôt Anaïs Nin se présente comme la femme-mère, tantôt, elle est la femme déesse, véritable double inversée de la fatale June Miller. Il y a l'image idéalisée de la femme douce et compréhensive, comme un reflet du désir des autres. Il y a l'image d'une femme indépendante dont les armes sensuelles cachent plus facilement les faiblesses réelles. Le mythe d'Anaïs Nin est à double reflet. Elle illustre la dichotomie entre la madone et la prostituée qui caractérisait l'image de la femme au siècle précédent. Le drame de la femme – et Nin en est inconsciemment une victime – est d'être constamment soumise à cette dualité irrévocable. Malgré tous les efforts d'unité, elle ne peut s'y soustraire. Le *Journal* reprend en son sein, la fragmentation de l'être féminin que l'écrivain avait explorée dans ses romans. Ainsi, dans *La Maison de l'inceste*, un dédoublement s'opérait entre la narratrice et Sabina, s'illustrant par la juxtaposition constante de l'image de la mère et de celle de la prostituée.

Le portrait que la diariste fait d'elle-même est contrasté par ses propres tensions telle une image déformée par le miroir de sa subjectivité. Elle est partagée entre le désir de se représenter en un être parfait, retouchant soigneusement toutes ses aspérités, et la tentation de se dévoiler entièrement. « Être étoilique »¹, comme l'écrit Henry Miller, alimentant ainsi le mythe de la femme irréaliste, ou figure de sainte, Anaïs Nin accepte le mythe. Mais parfois le lecteur peut détecter ce qui se cache derrière le voile. Sainte, oui, mais pour un dieu personnel qu'elle adore en toute sensualité. Femme parfaite, oui, mais pour cacher un éternel sentiment de culpabilité.

Le journal retrouve sa fonction de confesseur, légitimé par le XIX^{ème} siècle qui voit dans l'aveu des péchés les bienfaits de l'écriture intime. Le portrait de soi évite ainsi la complaisance narcissique.

(nous traduisons).

1 Henry MILLER, « Un Être étoilique » in *The Criterion* octobre 1937 (en français dans le texte).

3. La culpabilité de la femme écrivain

L'écriture du journal personnel suppose une tension constante entre celui qui vit et celui qui écrit. Le dédoublement provoqué par le processus d'écriture apporte un premier degré de jugement : de soi à soi. « Le diariste est deux : il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit. Ce deuxième personnage est souvent doué d'une sorte de supériorité par rapport au premier »¹, écrit Béatrice Didier. Anaïs Nin renforce l'impression de supériorité par la réécriture car la diariste prend de plus en plus de recul dans le temps. Elle apparaît comme une entité toute puissante, qui fait office de juge suprême sur le texte. Mais il n'y a pas que son regard qui se pose sur le *Journal*. Dès lors qu'une publication est prévue (et même avant cela, quand elle accepte de faire lire ses carnets à ses proches), l'impression de jugement va être renforcée. Lorsque le journal devient le confident de l'inceste, Anaïs Nin transcrit un rêve qui, justement, explore le rôle du juge extérieur :

« I dream that I am in a train. (...) Someone comes and tells me the valise with the journals has disappeared. Terrible anxiety. I hear that a man has burned the journals. I am furious and I have a great sense of injustice. I ask to have the case brought before a court; the man who has burned the journal is there. (...) But the lawyers do not talk or defend me. The judge becomes apathetic. Nobody says anything. I have a feeling that the world is against me, that I have to make my own defence. I get up and make a very eloquent speech. »²

« Je rêve que je suis dans le train. (...) Quelqu'un vient me dire que la valise au journal a disparu. Une angoisse terrible. On me dit qu'un homme a brûlé le journal. Je suis furieuse, j'éprouve le sentiment d'une grande injustice. Je demande que l'affaire vienne en justice ; l'homme qui a brûlé le journal est là. (...). Mais les hommes de loi ne parlent pas, ne prennent pas ma défense. Le juge devient apathique. Personne ne dit rien. J'ai l'impression que le monde est contre moi, qu'il faut que je prenne moi-même ma défense. Je me lève et fais un discours très éloquent. »³

Il est intéressant de relever que, dans son rêve, c'est elle-même qui cherche à être jugée. C'est elle qui fait appel à la justice. Le *Journal* publié peut être considéré comme résultat de son

1 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 116.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 254.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, pp. 364-365.

besoin de jugement ou d'absolution. Le *Journal* est ce « very eloquent speech » que fait la rêveuse pour se justifier. Il devient plaidoyer *pro domo*.

La situation de jugement ressentie par la diariste met à jour son sentiment de culpabilité. Ce rêve fait suite au séjour d'Anaïs Nin et son père à Valescure. L'aveu d'inceste, présent dans la version non expurgée, explique, certainement, sa peur de la critique. Le journal, dans son ensemble, est guidé par la volonté de se justifier. Si l'artiste se présente à son avantage, c'est que le poids de la culpabilité dépasse largement l'épisode tabou des retrouvailles avec le père.

Le *Journal* se place, nous l'avons vu, dans la tradition de l'œuvre d'art moderne et fait du parcours de l'artiste en devenir son fil directeur. Or, c'est là que se joue la tragédie personnelle de la diariste. Virginia Woolf, dans son essai « Une chambre à soi »¹, l'a bien montré : la femme est coupable d'écrire. Car le temps qu'elle passe à rédiger son œuvre est pris sur le temps donné à son époux et à ses enfants. Elle se retrouve forcément condamnée à sacrifier une partie de son rôle social au profit de son œuvre. D'où le sentiment constant de culpabilité auquel n'échappe pas Anaïs Nin qui, pourtant, essaie de se présenter comme une femme libre. Dès lors, pourrait-on voir l'image de la femme-mère comme la compensation du temps passé à sa création ? N'essaie-t-elle pas, justement, de redonner à l'homme la petite part de temps qu'elle a osé prendre pour son propre roman ? La femme derrière l'artiste, premier pas de Nin vers son indépendance, n'est que la prolongation d'une discrimination mise en relief par Virginia Woolf. La culpabilité de la diariste atteint des sommets dans le passage de l'accouchement de l'enfant mort-né. Instant clé de sa maturation artistique, il est aussi le moment d'auto-accusation le plus intense car l'écrivain choisit sa carrière d'artiste au détriment de son rôle de mère (d'autant plus que l'on apprend, dans les versions posthumes du *Journal*, que la mort de l'enfant résulte d'une tentative d'avortement échouée).

« So we have guilt for creating and for not creating, and these women are caught really between the two: between the fear of asserting themselves, because then it would affect somehow the people near them, and the fear of not creating, of not realizing one's potential. »²

1 Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, Gonthier, 1965.

2 Anaïs NIN, *A Woman speaks*, op. cit., p. 37.

« Coupables à la fois de créer et de ne pas créer, les femmes sont prises entre deux feux : la peur de s'affirmer – de crainte d'affecter leur entourage – et la peur de ne pas réaliser ce qu'elles ont en elles »¹, dit-elle lors d'une conférence.

Lorsqu'elle décide de « se réaliser » elle doit rivaliser avec l'homme. Parce qu'elle s'est longtemps cachée derrière l'œuvre d'Henry Miller, Rebecca West n'hésite pas à en lui faire la remarque : « "What baffles me is that you should come to London with two manuscripts by Henry Miller, when you're so much better a writer than he is – so much more mature." »². Ce dialogue sera, bien évidemment, soigneusement supprimé de la version publiée du journal car il pourrait faire croire que la diariste est heureuse de prendre la place de Henry ! Au-delà de l'homme, il y a toujours l'image du père. Le père artiste mais aussi le père séducteur, Don Juan que sa fille essaie de surpasser. La culpabilité sexuelle est aussi là, visible dans les journaux non expurgés. Coupable de se mettre à l'égal des hommes et à l'égal de son père, Anaïs Nin explique à Doloris Holmes sa fascination, enfant, pour l'image de l'orphelin :

« We were discussing why all the stories I wrote as a child began, "I am an orphan", and then my adventures began. Rank's theory was that the artist is one who really wants to give birth to himself, wants to create himself; therefore I did not like the idea of having parents who would create and fashion me. »³

« Nous nous demandions pourquoi toutes les histoires que j'écrivais étant enfant commençaient par "Je suis orpheline" et, seulement après, mes aventures démarraient. La théorie de Rank était que l'artiste est celui qui veut se donner naissance, il veut se créer lui-même ; ainsi, je n'aimais pas l'idée d'avoir des parents qui m'avaient créé et modelée. »

La liberté de soi s'acquiert au prix du sacrifice de ses origines. Il vaut mieux être orpheline, il vaut mieux abandonner toute maternité réelle pour « se donner naissance ». La femme artiste

1 *Id.*, *Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 68.

2 *Id.*, *Incest*, op. cit., p. 326.

« "Ce qui me sidère, c'est que vous soyez venue à Londres avec deux manuscrits de Henry Miller, alors que vous êtes un bien meilleur écrivain que lui – tellement plus mûr." » (*Le Journal de l'amour*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 370).

3 *Id.*, *Interview with Anaïs Nin, Conducted by Doloris Holmes*, Smithsonian Archives of American Art, 2002, p. 3 (nous traduisons).

est une nouvelle Prométhée qui "vole le feu" aux hommes. Pour avoir osé les défier, elle est condamnée à l'éternelle culpabilité. Au regard de certaines œuvres contemporaines, cette culpabilité perdure. Il suffit de prendre l'exemple d'Annie Ernaux qui, dans *La Place*, explore le rapport avec son père, rendu difficile par son choix de faire des études. Le discours, ici, se double d'un conflit social né des divergences entre le milieu universitaire et l'origine modeste de l'héroïne. Mais il y a bien, comme dans l'œuvre d'Anaïs Nin, le poids de la présence paternelle qui pèse sur les épaules et le destin de celle qui écrit.

B. DU « JE » AUX AUTRES

L'écriture féminine s'est longtemps définie dans le secret. Coupable d'écrire, la femme cache pudiquement et presque honteusement ce temps « volé à l'homme et éventuellement à l'enfant »¹. Mais l'espace clos de l'écrit se fait aussi expression extrapolée de soi. Il en devient doublement coupable. Non seulement, la femme prend du temps pour écrire, mais elle consacre ce temps à l'étude de sa propre personne. Cette focalisation narcissique est fortement décriée par les détracteurs d'Anaïs Nin. Le journal devient une extension monstrueuse de soi ; une introspection disproportionnée. Le « je » acquiert des dimensions extraordinaires que Nin essaie de compenser. La référence à un destinataire extérieur est une première tentative pour y échapper. Aux siècles précédents, note Françoise Simonet-Tenant, « (...) les femmes sont plus souvent cantonnées aux devoirs domestiques et (...) leur sphère d'activité est fréquemment réduite à la clôture de la maison familiale (...). Dans cette perspective, l'autre masculin est l'indispensable médiateur avec le monde extérieur »². Pour Anaïs Nin, le « médiateur » n'est pas seulement inclus dans l'adresse à un tiers mais à l'intérieur du sujet diaristique lui-même. Par l'introduction d'une démarche autobiographique, et parfois romanesque, l'auteur amorce

1 Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, PUF, 1981, p. 16.

2 Françoise SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, op. cit., p. 216.

un glissement sémantique du « je » au « elle » puis au « elles ». Derrière la première personne, se cache une volonté de donner au discours personnel une dimension universelle.

Le « je » se distingue de la troisième personne par l'identité ou l'écart entre l'énonciateur et son l'énoncé. « "Je" désigne la personne qui énonce "je", explique Roman Jakobson. "Je" ne peut représenter son objet sans lui être associé "par une règle conventionnelle" (...) »¹. Or, Anaïs Nin, par l'intervention d'une voix diaristique éloignée dans le temps, se dissocie de son énoncé. Le « je » de l'écriture intime révèle, en vérité, un jeu de distanciation. Pour mettre fin aux dangers de l'introspection, elle ouvre peu à peu les frontières du journal intime et en fait un « *journal des Autres* »².

1. La diariste en narratrice : la question du « je »

Si le journal joue avec les genres, celle qui l'écrit joue avec les rôles. Le « je » de l'écriture intime se fragmente en diverses entités. La distance de soi à soi, qu'Alain Montandon a nommé « autohospitalité », permet de « mettre en évidence et en lumière un écart, l'écart de soi avec soi-même dans de multiples perspectives »³. Dans cet écart, se placent les différentes strates qui composent le « je » intime : dans le journal, il y a celui qui vit, celui qui écrit et celui à qui l'on s'adresse. Le « je » est sujet, écrivain et destinataire. Mais, pour Anaïs Nin il se complexifie car elle convoque d'autres stratégies d'écriture. Lorsqu'elle pousse son journal aux limites de l'autobiographie, voire du roman, elle modifie le processus de narration. À l'intérieur du « je » écrivain se trouvent plusieurs narrateurs superposés dans le temps, à l'image du sujet autobiographique étudié par Philippe Lejeune, qui distingue discours et narration :

« Le "je" (comme le "tu") masque d'autre part l'écart qui existe entre le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé. Cet écart peut être minime, lorsque le texte s'installe de manière cohérente dans le registre du discours. Il peut

1 Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Édition de Minuit, 1963, p. 179.

2 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 319 (en français dans le texte).

3 Alain MONTANDON, « En guise d'introduction : De soi à soi : les métamorphoses du temps » in *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, op. cit., p. 7.

s'accroître jusqu'à devenir démesuré lorsqu'il y a narration. C'est le cas du texte autobiographique, qui repose sur une articulation et un va-et-vient permanent entre le discours et l'histoire. La dualité inhérente à la voix narrative se trouve correspondre à des écarts de perspective, entre le narrateur et le héros : écarts d'information, écarts d'appréciation, qui sont la source de tous les jeux de focalisation et de voix propres à ce type de récit (restrictions de champ au personnage ou intrusions du narrateur, mises en scène lyriques ou ironiques, etc.). »¹

La distance imposée par la voix narrative désolidarise de manière atypique la diariste et son écrit. Elle impose une couche hermétique de « conscience de soi »² entre celle qui vit et celle qui écrit. Dans le même ordre d'idée, l'oscillation entre « histoire » et « narration » se trouvait déjà théorisée dans le concept de « narration intercalée » de Gérard Genette. Il parlait de « frottement (...) entre le léger décalage temporel du récit d'évènements ("Voici ce qui m'est arrivé aujourd'hui") et la simultanéité absolue de l'exposé des pensées et des sentiments ("Voici ce que j'en pense ce soir") »³. Anaïs Nin, elle, ne se contente pas d'une narration intercalée mais ajoute des strates temporelles qui font de l'événement un récit raconté avec un écart de temps de plus en plus grand. Ce que Genette appelle le « rapport après coup » des « pensées et des sentiments » s'étoffe de commentaires et d'analyses issus d'une réflexion menée sur le long terme. Le journal intime permet ainsi à la diariste de se mouvoir au sein du processus de narration et de revêtir différents costumes. Elle devient véritablement un narrateur tel un intermédiaire entre le héros du « récit des jours »⁴ (pour reprendre l'expression de Michel Braud) et son auteur.

Parce qu'il est création d'un mythe, le « je » d'Anaïs Nin est proche du « je » de l'autofiction contemporaine. Il est l'entité trouble qui navigue entre réalité et fiction. Lors de son étude sur l'autobiographie, Philippe Lejeune proposait un tableau récapitulatif à double entrée. D'un côté se trouvait le critère du pacte (autobiographique, neutre ou romanesque), de l'autre, la relation entre le nom du personnage et celui de l'auteur. Certaines cases restaient

1 Philippe LEJEUNE, *Je est un autre*, Seuil, 1980, p. 37.

2 Alain MONTANDON, « En guise d'introduction : De soi à soi : les métamorphoses du temps » in *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, op. cit., p. 7.

3 Gérard GENETTE, *Figure III*, op. cit., pp. 230.

4 Michel BRAUD, « Le Journal est-il un récit ? », *Poétique* n°160, op. cit., p. 393.

vides car irréalisables, selon l'universitaire. Comment imaginer, par exemple, une œuvre qui repose sur un pacte romanesque (donc appartenant à la pure fiction) dans laquelle le nom du personnage ferait explicitement référence à l'auteur réel ? C'est justement dans cette case aveugle que Serge Doubrovsky place son œuvre auto-proclamée « autofiction ». Dans sa préface de *Fils*, il annonce :

« Fiction d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel et nouveau. Rencontres, *fil*s de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant et d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. »¹

Dans le *Journal* d'Anaïs Nin, le pacte n'est pas ouvertement romanesque comme dans l'autofiction. Elle répète, au contraire, que le travail d'édition est resté fidèle aux carnets originaux. Le peu de modifications effectués ferait ainsi pencher le pacte du côté de l'autobiographie. L'intimiste affirme donner au lecteur la vérité – sa vérité – sur les événements. Pourtant, le lecteur peut déceler les éléments romanesques (de réécriture et d'organisation narrative) qui lui font douter de la véracité du pacte "autobiographique" et le plonge dans cette incertitude que recherche l'autofiction. Mais c'est surtout dans la place instable du « je », entre fiction et réalité, que se trouve véritablement la similitude entre le journal et l'autofiction.

Dans un essai récent, Chloé Delaume s'intéresse à la difficile question du genre autofictionnel. En tant qu'écrivain, elle propose une définition basée sur sa propre expérience :

« Une fictionalisation de soi, lucide. Assumant ce qui échappe au soi par l'inconscient. Loin, très loin de la crédulité de l'autobiographie. Crédulité de l'auteur, qui pense que sa mémoire est sa meilleure alliée et qu'il peut se livrer comme il va à confesse. Crédulité du lecteur, qui gobe tout rond le pacte teinté d'une vérité toujours javellisée. Comme si les souvenirs stockés dans le cortex n'étaient jamais soumis aux modifications, à la reconstruction. Comme s'il était possible de lui faire vraiment confiance. »²

Le thème de la mémoire, qui "modifie" ou "reconstruit" les souvenirs, attire particulièrement

1 Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Galilée, 1977, prière d'insérer.

2 Chloé DELAUME, *La règle du je*, PUF, 2010, p. 19.

notre attention. Il implique l'idée d'une impossible écriture de la vérité. Pour Anaïs Nin, l'écriture du présent est, elle même, incomplète. L'écriture diaristique offre une vision unidimensionnelle qui trahit la réalité. En utilisant la réécriture, Anaïs Nin accepte le rôle intervenant de la mémoire et l'intègre dans le processus d'écriture de soi. Car donner au journal la profondeur du temps c'est dévoiler les sources inconscientes qui sont révélés par l'analyse longue et minutieuse de soi. Mais elle ne peut, ainsi, empêcher son texte de tomber dans la fiction car le résultat est incroyable de lucidité. Le personnage central a pris des dimensions inhumaines comme s'il pouvait écrire la somme des temps. La fiction de soi est aussi dans figure "extra-lucide" et donc complètement irréaliste de la diariste.

Pour Serge Doubrovsky comme pour Chloé Delaume, l'autofiction se caractérise par un jeu de langue. L'un et l'autre s'amuse avec la forme et le sens des mots. Chloé Delaume reprend l'expression de Serge Doubrovsky qui parle d' « aventure d'un langage en liberté », avant d'ajouter : « Se fier au langage bien plus qu'à la mémoire et bien plus qu'à soi-même »¹. Or, c'est aussi par la langue littéraire que le *Journal* d'Anaïs Nin échappe aux définitions du genre diaristique. Le passage de la naissance de l'enfant mort-né témoigne d'une véritable envie de jouer avec les mots et l'écriture. Comme dans *La Maison de l'inceste*, qui explorait le rapport entre le son et le sens (à la suite de Rimbaud) le *Journal*, par moment, retrouve cette proximité entre poésie et écriture de soi. De nombreux exemples, déjà étudiés, pourraient illustrer ce point : l'accouchement et son lien avec la parole primitive, le séjour à New York et l'effervescence symbolisée par le mouvement des ascenseurs, etc.

Comme Chloé Delaume le suggère dans sa définition, l'inconscient joue un rôle majeur dans l'écriture de soi. Pour Nin, dévoiler l'inconscient c'est mettre au cœur du texte les différentes étapes de la compréhension de soi apportée par l'analyse ; c'est faire une synthèse, par l'artifice de la littérature, d'une succession d'apprentissages. C'est le cas, nous l'avons déjà évoqué, des portraits qu'elle fait de ses proches, résumant en quelques pages des années de relation. La psychanalyse offre le support théorique qui va permettre au texte de transcender la bulle personnelle. Le « je » plonge dans l'autobiographie mais cherche à garder une neutralité généralisante. Anaïs Nin veut faire de son expérience personnelle une référence. Dans ce sens, Annie Ernaux apparaît comme une de ses héritières. Sous couvert d'autofiction, l'auteur contemporain part à la recherche d'un sujet neutre, capable de porter sa propre

¹ *Ibid.*, p. 20.

expérience dans le domaine de l'universalité. Avec l'aide des enseignements sociologiques (là où Nin utilisait la psychanalyse), elle s'appuie sur la rigueur de la science pour dépasser le cadre restreint de l'écriture de soi : « Écrire quelque chose "entre la littérature, la sociologie et l'histoire", ce souhait d'il y a quinze ans, reste toujours l'essentiel de ma visée (...) »¹. Annie Ernaux va jusqu'à définir le concept d' « auto-socio-biographie »², qui donne une place égale à la littérature et la sociologie. Anaïs Nin n'a pas été aussi extrême. Elle préfère donner à la psychanalyse le rôle de socle théorique, sans pour autant se plier à l'exigence méthodologique dont fait preuve Annie Ernaux dans certaines de ses œuvres. Retenons simplement que toutes deux tendent à donner au particulier une dimension générale :

« Au fond, le but final de l'écriture, l'idéal auquel j'aspire, c'est de penser et de sentir dans les autres, comme les autres – des écrivains, mais pas seulement – ont pensé et senti en moi »³, explique Annie Ernaux.

Ainsi, la notion de culpabilité, qui se retrouve sous la plume des deux écrivains, subit l'influence de l'universalisation grandissante du sujet. De l'une à l'autre, le thème est bien présent, lié au rôle du père et à la pression sociale. Anaïs Nin se voyait en représentante d'une génération de femmes luttant pour leur indépendance morale et artistique. En faisant de son expérience personnelle un exemple, elle tentait d'attirer la sympathie. Annie Ernaux, elle, dresse un constat quasi-scientifique de la condition féminine, comme en témoignent *La Place* ou *La Femme gelée* :

« (...) j'ai conscience que le sentiment de culpabilité n'est pas simple, pas réductible au passage d'une classe sociale dans une autre. Je dirais qu'il est fait, en ce qui me concerne, de social, de familial, de sexuel et de religieux, en raison d'une enfance très catholique. »⁴

L'auteur se confronte à la culpabilité avec froideur et détermination, essayant d'en présenter les origines et les conséquences. Elle décortique, par exemple, son éducation et tente de comprendre comment elle en est arrivée à être cette « femme gelée » dans un moule social imposé. Annie Ernaux ne cherche pas à se justifier, ni à faire de ses œuvres des plaidoyers

1 Annie ERNAUX, *L'Écriture comme un couteau, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Stock, 2003, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Ibid.*, p. 63.

pro domo. Les faits racontés ont la dureté de faits scientifiques. Elle ne cherche nullement la sympathie d'un lectorat-juge : « La seule écriture que je sentais "juste" était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé (...) »¹. La différence est grande avec Anaïs Nin qui, elle, dirige son texte en fonction du lectorat à convaincre.

Grâce à l'intervention d'un jeu de narration (confinant parfois à l'autofiction), Anaïs Nin peut se mettre en retrait par rapport à son texte et ainsi échapper à la critique souvent adressée aux diaristes, celle d'un trop grand narcissisme. L'écriture de l'intime, dans laquelle siège le « je », ne peut échapper aux dangers du nombrilisme. L'introduction d'une narration, *a contrario*, déplace l'intérêt du « je » sur un « elle » devenu une entité extérieure à soi-même.

Si l'artiste est "coupable d'écrire", elle est aussi "coupable de s'écrire". Comme la plupart des diaristes, Anaïs Nin réalise les dangers de l'introspection. Le labyrinthe du journal n'est alors plus seulement l'espace clos et rassurant où s'enferme les démons intérieurs. Il est une prison. De même, le miroir (autre symbole de l'auto-analyse devenue néfaste) se fait reflet hypnotique et condamne Narcisse à l'éternelle contemplation. Amiel aurait voulu ouvrir son journal aux autres : « M'étudier un peu moins moi-même, et tourner la lunette vers l'extérieur »², s'ordonne-t-il en 1849 au bout de dix années d'écriture. Anaïs Nin, tente d'échapper au piège de l'écriture de soi. Les romans représentaient une alternative possible et donnaient à l'écriture secrète et journalière une dimension plus vaste. Mais l'artiste leur reconnaît un manque de vitalité. Ils sont « without [the] flesh of life »³ et leur échec public ne fait que renforcer sa culpabilité. L'auteur éprouve des difficultés à s'écarter de la sphère privée et à transposer son journal dans un univers romanesque. Inversement, le journal publié offre un parfait mélange de vie et d'introspection. Il est synonyme d'un retour à l'univers intime traditionnellement réservé aux femmes :

1 *Ibid.*, p. 34.

2 Henri-Frédéric AMIEL, *Journal intime*, op. cit., I, p. 594.

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 173.

« sans la chair de la vie » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 270).

« (...) [men] made an extraordinary division between the larger world and the quality of the personal world, which woman, because of the prescribed journey and restrictions that surrounded her life, perfected – the personal world and this small kingdom. But if you read the critics, women were disparaged for being concerned with it. »¹

« Les hommes ont établi une distinction marquée entre le vaste monde et ce petit monde intime, que la femme savait pourtant rendre plus parfait, en raison même du rôle et des contraintes qu'on lui avait imposés. À les lire, les femmes ont subi un discrédit certain pour s'être intéressées à cet univers. »²

Il est aussi un lien privilégié avec le monde extérieur. Loin de se cantonner à l'abstraction de l'analyse minutieuse de soi – ce que fait un Amiel, par exemple – Anaïs Nin cherche à créer des points de contact entre son monde personnel et la vie extérieure :

« Before, when I talked about that, people said I was referring to the Ivory Tower, to a great concern and obsession with art and a turning away from action. But I never meant that. I meant that they were interrelated and that when we can't act in the outside or the outside doesn't change and we want to break our heads against the things that we can't change, then it is time just simply to move back to the center of ourselves. »³

« Avant, chaque fois que je mettais l'accent sur notre vie intérieure, on pensait toujours que je voulais parler de ma tour d'ivoire, que l'art était ma seule préoccupation et que je n'avais que mépris pour l'action. Mais c'était se tromper sur mes intentions. Ce que je voulais dire, c'était qu'intériorité et action sont absolument liées : lorsqu'on ne peut plus agir ou que le monde extérieur ne change pas, il est temps de nous réfugier simplement en nous-mêmes au lieu de nous heurter à des obstacles immuables. »⁴

Pour elle, la compréhension de soi participe à la découverte plus générale de l'Homme. S'appuyant sur la psychanalyse, elle voit à travers l'auto-analyse un moyen de mettre en lumière les drames de chacun. Ce qu'elle s'efforce de faire à une échelle personnelle peut être transposé à l'échelle universelle.

1 *Id.*, *A Woman speaks*, op. cit., p. 86.

2 *Id.*, *Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 134.

3 *Id.*, *A Woman speaks*, op. cit., p. 17.

4 *Id.*, *Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 39.

Lorsqu'Anaïs Nin se permet des libertés avec le genre diaristique, c'est toute une conception de l'écriture intime qui se modifie. L'introduction de la fiction dans la représentation de soi permet à l'auteur de créer un mythe autour d'elle-même. Ainsi, elle transcende la sphère personnelle et devient une véritable héroïne. Comme tout personnage de fiction, elle attise la sympathie d'un lecteur qui suit son évolution artistique comme une quête initiatique. Dans sa fonction mythique, elle devient également figure de prophète – celle qui ouvre la voie au plus grand nombre. Le « je » de l'écriture intime n'est alors plus vraiment le même. Il joue sur les formes, comme le fait le *Journal*. Il est, lui aussi, à mi-chemin entre autobiographie et fiction. La liberté qu'il acquiert est comparable au genre contemporain de l'autofiction. Tracer un parallèle avec des auteurs d'aujourd'hui permet de mettre en relief les aspirations universelles d'Anaïs Nin. Non seulement sa vie peut servir d'exemple, mais le « je » qui la définit en tant qu'être singulier s'ouvre aux autres : « (...) the "I" of Proust is also the "I" of others. The point of view of the woman is always combined with empathy for the point of view of others »¹.

2. Espaces clos, espaces ouverts

Gaston Bachelard d'abord, Daniel Madelénat à sa suite, voient dans le thème de la maison l'image métaphorisée de l'intime. Il s'agit du lieu où se rencontre le privé et le public mais qui, dans sa configuration close et protectrice, permet le développement libre de l'intimité :

« Le divorce hostile entre le moi et le monde s'enfonce dans les brumes de l'oubli. » écrit Daniel Madelénat, « Sous le signe de Vesta, déesse tutélaire du foyer, cette intégration douce demande d'abord un cadre pour un *modus vivendi* équilibré ; le pascalien *savoir-demeurer* en sa chambre exige des formes anxiolytiques : le nid, la caverne primitive, le "domestique", avec le

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VII, p. 142.

« (...) le "je" de Proust est aussi le "je" des autres. Le point de vue de la femme est toujours en communion avec le point de vue des autres. » (*Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., VII, p. 190).

vestibule-narthex, le séjour consacré à la nutrition et aux rapports sociaux, et le sanctuaire le plus intérieur, la chambre vouée à la sexualité et à l'onirisme. »¹

La chambre vouée à l'écriture, pourrait-on ajouter. C'est là que le diariste trouve refuge pour cette autre activité intime secrète et sacrée. La chambre devient unité d'espace intérieur. Daniel Madelénat parle d'un cercle qui s'élargit du personnel à l'universel :

« Quotidienneté, cercle de l'intimité familiale ou amicale et de l'humilité sentimentalisée, paysage intérieur, communions avec le cosmos : toutes ces constellations de thèmes composent une galaxie intimiste et doivent s'envisager comme un ensemble (...). À partir d'un centre électif – la famille et le foyer – [les écrivains] évoquent leur ciel intime ou les voix concertantes de l'univers. »²

L'ouverture progressive de l'espace, chez Nin, est aussi la représentation de l'universalité recherchée. De la chambre à la maison puis la cité, le *Journal* explore les espaces comme des prolongations directes des vœux de la diariste. Car chaque lieu symbolise la progression artistique de l'auteur. L'écriture diaristique se détache peu à peu de la sphère close du privé.

Il y a chez Anaïs Nin le fantasme du lieu fermé, coupé du monde extérieur, dans lequel l'être se sent protégé. Il rappelle le cocon du ventre de la mère que la narratrice de *La Maison de l'inceste* évoque avec nostalgie dans les premiers paragraphes du roman. Le journal intime, dans son aspect secret, permet de recréer la bulle intra-utérine.

« Écrire son journal, c'est donc retrouver un asile de paix et d'intériorité, réintégrer ce paradis perdu du "dedans". Le journal est un lieu sécurisant, c'est le refuge contre le reste de l'univers, contre ce vide, ce vertige qui risque de vous happer, contre ce saut vers l'inconnu, la multiplicité, la dispersion. L'intimité conquise, c'est l'intimité utérine et maternelle retrouvée, grâce à une seconde naissance que permettent l'auto-analyse, l'anamnèse et le recours à l'écriture pour traduire ce discours »³, écrit Béatrice Didier.

1 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 83.

2 *Ibid.*, p. 103.

3 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 91.

Véritable incarnation du féminin, dans toute sa splendeur maternelle, le journal est le premier de ces lieux clos qui traversent l'œuvre d'Anaïs Nin. Il entretient un lien physique avec la diariste comme s'il en était une excroissance. Comme matrice, il est une représentation spatiale de l'intimité dans sa vision la plus protectrice. Il ne tarde pas à être associé à la maison, cette extension matérielle du ventre de la mère. Cependant, la maison n'a plus seulement vocation de protéger, elle est aussi l'incarnation de l'intériorité de la diariste. Son inconscient prend la forme d'une demeure avec ses complexités architecturales. D'où l'importance de la maison de Louveciennes, dans les premiers tomes du *Journal*, qui est un prolongement de l'espace intime. Elle sert d'ailleurs de modèle pour certaines bâtisses des récits de fiction, de *La Maison de l'inceste* à *Children of the Albatross*. Dans ce dernier, l'héroïne, Djuna, regarde la façade de son habitation : « (...) the image of the house with all its windows lighted – all but one – she saw as the image of the self, of being divided into many cells »¹. À l'intérieur même de la maison, se trouve encore un espace clos qui garantit la nécessaire isolation pour la création. Virginia Woolf mettait bien en avant le besoin d'une "chambre à soi" qu'aucune femme-écrivain n'avait eu la possibilité d'avoir : « Et tout d'abord il était hors de question qu'elles eussent une pièce personnelle, ne parlons pas d'une pièce tranquille ou à l'abri du bruit (...) »². Anaïs Nin, elle, s'aménage un endroit propice à l'écriture : « Every room is painted a different color. As if there were one room for every separate mood : lacquer red for vehemence, pale turquoise for reveries, peach color for gentleness, green for repose, grey for work at the typewriter »³, dit-elle dans l'*incipit* du *Journal*.

« One woman within another »⁴, espace à l'intérieur d'un autre espace, le lieu clos, chez Nin, cherche toujours le confinement le plus complet. L'écriture de soi ne peut naître,

1 Anaïs NIN, *Children of the Albatross*, op. cit., p. 143.

« (...) l'image de la maison avec toutes ces fenêtres éclairées, toutes sauf une, lui renvoyait l'image d'elle-même, de l'être divisé en plusieurs cellules. » (*Les Enfants de l'albatros*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, op. cit., p. 143).

2 Virginia WOOLF, *Une Chambre à soi*, op. cit., p. 71.

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 5.

« Chaque pièce est peinte d'une couleur différente. Comme si il y avait une pièce pour chaque humeur distincte : rouge de laque pour la véhémence, turquoise pâle pour la rêverie, pêche pour la douceur, vert pour le repos, gris pour taper à la machine. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 18).

4 *Id.*, *House of incest*, op. cit., p. 182.

« Femme à l'intérieur d'une autre femme » (*La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, op. cit., p. 20).

semble-t-il, que sous cette condition de pur isolement, sous cette double couche de protection. Le *Journal* – c'est une nécessité – ne voit le jour que dans le silence et le noir : « Secrecy seemed to be a condition for spontaneity (...) »¹.

Mais l'espace clos et rassurant peut devenir danger : « When I look at the large green iron gate from my window it takes on the air of a prison gate »², avoue-t-elle dans sa description de Louveciennes. Autre menace : l'immobilisme qui règne dans la maison de l'inceste illustre les pièges de l'introspection. À trop regarder son âme, le diariste tourne en rond sur lui-même, pris dans les filets de sa fascination. Amiel, dans son incapacité à sortir du journal intime, représente la stérilité créatrice que craint Anaïs Nin. Elle décide alors de ne pas rester confinée dans l'intime et d'en ouvrir progressivement les portes. Le journal est ainsi comparé, non plus à un cocon ni une maison, mais à une ville. C'est lors d'un voyage à Fez qu'elle exploite véritablement et pour la première fois, la thématique de la "cité intérieure" : « One always, sooner or later, comes upon a city which is an image of one's inner cities »³. Fez lui permet de trouver un compromis entre espace ouvert et lieu protégé. Limitée par ses remparts, la ville se déploie cependant en rues entremêlées dans lesquelles l'auteur peut se déplacer librement : « I was at peace, walking through the streets of Fez, absorbed in the world outside of myself, a past which was not my past, by sickness one could touch and name, leprosy and syphilis »⁴. Paradoxalement, la cité cache sa misère tout en l'acceptant. Anaïs Nin, elle aussi, regarde ses défauts avec lucidité :

« The failures were the inscriptions on the walls half effaced, and those books eaten by the mice, the childhood rotting away in the museums, the crazy men were tied in chains and I walked free because I let the ashes fall, the old flesh die, I let death efface, I let the inscriptions crumble, I let the

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 155.

« Le secret (...) semblait être une condition de la spontanéité » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 239).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., I, p. 4.

« Lorsque, de ma fenêtre, je regarde la grande grille de fer verte, je lui trouve une allure de porte de prison. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., I, p. 17).

3 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 74.

« On finit toujours par rencontrer, tôt ou tard, une cité à l'image de ses cités intérieures. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 122).

4 *Ibid.*, p. 80.

« J'étais en paix, parcourant les rues de Fez, absorbée par un monde extérieur à moi-même, un passé qui n'était pas mon passé, par des maladies que l'on pouvait toucher et nommer, la lèpre et la syphilis. » (*Ibid.*, p. 131).

cypresses watch the tombs. (...) There were in Fez, as in my life, streets which led nowhere, impasses which remained a mystery. »¹

« Les échecs, c'étaient ces inscriptions à demi effacées sur les murs, et les livres mangés par les souris ; l'enfance pourrissait dans les musées, les fous étaient enchaînés et j'allais librement parce que je laissais tomber les cendres, mourir la vieille chair, je laissais la mort effacer, je laissais les inscriptions tomber en poussière, je laissais les cyprès veiller sur les tombes. (...) Il y avait à Fez, comme dans ma vie, des rues qui ne menaient nulle part, des impasses qui conservaient leur mystère. »²

En acceptant les parts les plus sombres et abîmées de soi, la recherche d'un lieu idéal devient vaine. Le ventre de la mère – cette Atlantide perdue – n'est qu'un fantasme dont l'individu n'a plus besoin lorsqu'il accepte de regarder les recoins délabrés qui composent aussi sa cité intérieure. L'utopie du lieu clos est abandonnée comme synonyme de frustration. Anaïs Nin met peut-être ici un point final à sa filiation avec Arthur Rimbaud. Jacques Rivière expliquait la colère du poète par cette éternelle frustration de ne pouvoir retrouver ici-bas le paradis originel. La jeune femme accepte de voir ses défauts et rejette ainsi le sarcasme et la désillusion qui caractérisent une œuvre telle qu'*Une saison en enfer*. Même si la version expurgée du *Journal* tend à créer un mythe de la diariste, il ne faut pas oublier qu'elle laisse visible une part de ses faiblesses et qu'elles seront complètement mises à nu à la parution des journaux posthumes. L'artiste est peint dans son humanité et dans ses luttes avec ses traumatismes.

L'écriture de soi s'apparente aux cheminements à l'intérieur de Fez. Elle sort d'un cocon protecteur pour se confronter à la réalité. Elle sort du sujet « je » pour aller au-delà de soi, comme des prolongements extérieurs. Anaïs Nin ne cherche plus seulement une littérature « du dedans »³, comme le suggère Béatrice Didier, mais du dehors. Les remparts de la ville de Fez ne tardent pas à être dépassés : « There must be walls. The tips of minarets can only rise as high because of the walls »⁴.

1 *Ibid.*, p. 80.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, pp. 131-132.

3 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 91.

4 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., II, p. 80.

« Il fallait aussi qu'il y ait des murs. Les pointes des minarets ne peuvent s'élever si haut qu'à cause des murailles. » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 131).

Après Fez, ce sont les villes ouvertes, spacieuses et animées qui prennent le relais de la thématique intimiste. Les villes s'étendent et se complexifient à l'image de l'être. Les récits des *Cités intérieures* se déroulent à Paris ou New York, mais c'est Golconda qui occupe la place la plus importante au sein de l'histoire et du roman car elle symbolise (comme Fez), le cheminement intérieur de Lillian. De manière similaire, l'espace littéraire s'ouvre, va au-delà des remparts de la ville. L'intimité de la bulle diaristique explose peu à peu. Le journal devient « *Journal des Autres* »¹, un projet qu'elle ambitionne très tôt comme en témoigne l'entrée du 23 janvier 1929 : « I write for other people, *even* when I say "I am alone, I am special, I am different" »². « (...) [L]a main qui écrit je procède du centre vers la périphérie »³, déclare Georges Gusdorf. Et en effet, le « je » d'Anaïs Nin se meut du particulier au général. L'expérience personnelle est considérée dans son rapport à l'universalité. Proche des théories lawrenciennes, Anaïs Nin se souvient que l'individu fait partie d'un "Cosmos" :

« Thus Lawrence reduced his universe strictly to what he felt and experienced in himself, but, precisely because he was so intensely personal, that reduced universe is as full and complete as any conceived by cosmic minds. »⁴

« Ainsi, Lawrence a réduit son univers strictement à ce qu'il sentait et expérimentait en lui-même, mais, précisément parce qu'il était si intensément personnel, cet univers réduit a la densité et la complétude de n'importe quel univers issu d'esprits cosmiques. »⁵

Ce que Daniel Madelénat formule également :

« La métaphore ordinaire – le microcosme intimiste est le symbole miniaturisé du macrocosme – cède la place à la métonymie : partie sensible du grand tout, l'intimité concentre et "conscientise" des influx qu'elle renvoie, dynamisés, dans la nature ; elle prolonge et révèle des réseaux dont la raison analytique saisirait mal l'ensemble et l'ampleur (...). »⁶

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 319 (en français dans le texte).

2 *Id.*, *The Early Diary, 1927-1931*, op. cit., p. 156.

« J'écris pour les autres, même lorsque j'écris : "Je suis seule, je suis spéciale, je suis différente". » (*Journaux de jeunesse 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 1125).

3 Georges GUSDORF, *Lignes de vie 2, Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 140.

4 Anaïs NIN, *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, op. cit., p. 86.

5 *Id.*, *D.H. Lawrence, Une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, op. cit., p. 138.

6 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 101.

L'expérience personnelle se diffuse. L'auteur, dans ses interventions publiques, se voit en porte-parole de ses inconditionnelles lectrices : « It is everyone's diary »¹, écrit-elle dans *Le Roman de l'avenir*. On retrouve ici le caractère "généralisant" que Nin voyait chez Proust. Elle cherche la même universalité que l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* qui, selon elle, regarde l'homme avec une telle minutie que s'en dégagent les traits cachés de tout être humain : « (...) Proust, who by placing character under the microscopic analysis revealed motions, ambivalences, emotions we were scarcely aware of (...) »². L'auteur français, lui, parlait de « télescope »³. Mais l'erreur d'Anaïs Nin n'empêche pas la similitude de leur démarche. Le microscope est bien pointé sur l'individu mais il en donne une image télescopique. Cette contradiction, Luc Fraisse l'explique grâce au principe d'*intersubjectivité* :

« C'est-à-dire que chaque personnalité, différente des autres, se rattache et conduit toutefois à un fond commun subjectif. Voilà pourquoi mes impressions profondes ne sont pas celles d'autrui, mais pourront être reconnues par lui si je les exprime. L'objectivité collective reste à la superficie des choses, la subjectivité est ce par quoi seul la profondeur enrichit notre perception et lui permet d'atteindre à une vérité dérobée. »

La vérité qu'Anaïs Nin cherche à dévoiler est celle d'une femme en pleine recherche de son art. Là où la psychanalyse s'est arrêtée, craignant ce mystérieux « *dark continent* »⁴ ou réfutant la possibilité d'être à la fois femme et artiste, elle propose son parcours en forme de récit et l'offre comme guide à son lectorat. Anaïs Nin justifie son écriture et lui donne ainsi une raison d'être qui annihile la sensation d'un temps volé. Ce temps d'écriture de soi est redonné, offert aux autres.

1 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 67.

« le journal de chacun » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 110).

2 *Ibid.*, p. 63.

« (...) Proust (...) révéla en faisant subir à ses personnages une analyse au microscope, des mouvements, des ambivalences, des émotions dont nous avons à peine conscience » (*Ibid.*, p. 104).

3 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., III, p. 1041.

« Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope", quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. »

4 Sigmund FREUD, *Œuvres Complètes*, volume XVIII, PUF, 1994, p. 36 (en anglais dans le texte)

« continent noir » (nous traduisons).

L'universalité prend une autre signification dans les derniers tomes publiés du *Journal*. À travers la notion de « *Journal des Autres* »¹, Anaïs Nin abandonne peu à peu l'intimité en donnant la parole à ses interlocuteurs :

« Whenever I was asked if I still wrote in the Diary, I answered automatically, "Of course." But one day I realized this was not true. I was binding 1970 together and found many letters, photographs, testimonies, programs, clippings, but no Diary.

A letter to my father, a letter to the world, an answer to my letters to the world, and then my answer to the answers. »²

« Chaque fois qu'on me demandais si je continuais à tenir mon Journal, je répondais automatiquement : "Naturellement". Mais, un jour, je me suis rendue compte que ce n'était pas vrai. En rassemblant mes cahiers de 1970 je me aperçue qu'il y avait beaucoup de lettres, de photos, de témoignages d'estime, de programmes, de coupures de presse, mais pas de Journal.

Une lettre à mon père, une lettre au monde entier, une réponse à ma lettre au monde et enfin ma réponse aux réponses. »³

Ainsi, elle renoue avec la correspondance dont la proximité avec le genre diaristique a souvent été mise en relief par les analystes, comme en témoigne le chapitre intitulé « La lettre et le journal : inclusion et hybridation »⁴ dans l'ouvrage de Françoise Simonet-Tenant. Progressivement, le *Journal* retourne à sa fonction de communication avec le monde et renoue avec ses origines de lettre adressée au père. Ce faisant, elle compense le sentiment de culpabilité de la femme n'écrivant que pour et à propos d'elle. Le passage à l'universel est un moyen de rompre la solitude narcissique et de mettre un terme à l'impression d'emprisonnement qui régnait sur l'écriture intime depuis les premières pages de *La Maison de l'inceste*.

En faisant de la correspondance l'essentiel des pages des derniers tomes, Anaïs Nin ouvre définitivement ses portes au monde extérieur, mais elle en perd aussi la notion d'intimité au sens strict du terme.

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 319 (en français dans le texte).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VII, p. 168.

3 *Id.*, *Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., VII, p. 224.

4 Françoise SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, op. cit., p. 183 et suite.

3. Les dangers de l'universalité

La place donnée aux Autres dans les derniers journaux publiés en change radicalement la forme. L'évolution des choix d'édition est visible au fil des tomes. D'une écriture intime centrée sur le ressenti de la diariste, qui se met en scène de manière quasiment romanesque pour se forger une image parfaitement maîtrisée, le journal devient presque exclusivement factuel. Les séances de psychanalyse qui faisaient l'objet de longs développements dans les premiers tomes, sont réduites au minimum. Les portraits et les descriptions visent l'efficacité. La vie de la diariste se dessine en grands traits approximatifs. Elle n'a plus la précision minutieuse et poétique des premiers volumes dans lesquels elle se plaisait à récrire certains épisodes comme de vrais passages littéraires. La différence est frappante lorsque l'on compare les voyages effectués dans les années 1930-1940 et ceux des années 1960-1970. Le septième volume ouvre sur un séjour au Japon. Le contraste avec le Maroc est saisissant. La diariste s'impliquait réellement dans la description de Fez, accentuant la relation intime entre elle et la ville. De même, en 1947, lorsqu'elle décrivait sa découverte d'Acapulco le « je » prédominait et le Mexique était perçu à travers le prisme de ses sensations : « The tropics took possession of me by softness, warmth, like a drug »¹. Malgré son admiration pour le Japon et la culture japonaise, la présence du « je » est beaucoup plus discrète. Les descriptions sont plus matérielles et moins soumises au ressenti personnel. « A bath is ritualistic. You soap and rinse yourself first before entering the boiling hot water, and then relax »², explique-t-elle. La neutralité du « you » éloigne la diariste jusqu'à faire douter de sa réalité de l'expérience. À Fez, le moment passé dans les bains publics était l'occasion d'un long paragraphe où la diariste se mettait en scène au milieu des femmes arabes :

« I sat in admiration of their faces, and then noticed that they looked at me. They sat in groups, looking at me and smiling. They mimicked that I should wash my hair and face. I could not explain that I was hurrying through the ritual because I did not like sitting in the darkening waters. They offered me the pumice stone after using it thoroughly all over their ponderous bodies. I tried it but it scratched my face. (...) I could not bring myself to wash my

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., IV, p. 222.

« Les tropiques prenaient possession de moi par la douceur, ma tiédeur, comme une drogue » (*Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 269).

2 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VII, p. 12.

« Le bain est un acte rituel. Vous vous savonnez et vous vous rincez avant de vous plonger dans de l'eau presque bouillante, puis vous vous détendez. » (*Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., VII, p. 26).

face with the soap they all used for their feet and armpits. They laughed at what they must have thought was a European woman who did not know the rules of cleanliness. »¹

« Je demeurais en admiration devant leur visage, puis je m'aperçus qu'elles me regardaient. Assises en groupes, elles me regardaient et souriaient. Elles me firent comprendre par gestes que je devais me laver le visage et les cheveux. Je ne pouvais pas leur expliquer que je préférais abrégé le rituel parce que cela ne me plaisait guère d'être assise dans une eau noirâtre. Elles me tendirent la pierre ponce après s'en être servies, sur leur corps pesant. Je fis un essai mais cela m'écorcha le visage. (...) Je ne pus me résoudre à me laver la figure avec le savon dont elles s'étaient toutes servies pour leurs pieds et leurs aisselles. Elles rirent de ce qu'elles devaient considérer comme de l'ignorance de la part d'une Européenne qui ne connaissait pas les règles de la propreté. »²

L'expérience du bain marocain interpelle le lecteur car elle met en exergue les différences culturelles et la gêne éprouvée par la jeune femme confrontée à des codes inconnus. Le lecteur éprouve un sentiment d'empathie pour l'auteur. Le voyage au Japon, lui, ne laisse aucune place à l'identification :

« I watched the craftsmen stenciling, panting silk, weaving. I watched a woodblock printer at work in his own home.

The gardens are works of art in design, planting and miniaturization. The Japanese favor green gardens, not flowers which die, but evergreens, carpets of moss. (...) »³

« J'ai observé des artisans travaillant au pochoir, peignant sur de la soie, tissant. J'ai regardé un graveur sur bois à l'œuvre, chez lui.

Les jardins sont de véritables œuvres d'art – dans la forme, le choix des plantes, la miniaturisation. Les Japonais ont une préférence pour les plantes vertes, ils n'aiment pas les fleurs qui meurent, mais les plantes à feuilles persistantes, les parterres de mousse. (...) »⁴

Cet extrait est significatif car le « je » est associé à un verbe d'action (« watched ») qui n'implique aucun jugement. L'utilisation de sujets impersonnels (« The garden », « The

1 *Id.*, *The Diary of Anais Nin*, op. cit., II, p. 78.

2 *Id.*, *Journal*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., II, p. 129.

3 *Id.*, *The Diary of Anais Nin*, op. cit., VII, p. 15.

4 *Id.*, *Journal*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., VII, p. 29.

Japanese ») caractérise tout le passage. Plus loin, le voyage à Bali est identique dans sa perte d'intériorité. La diariste ne s'implique plus autant que dans ses premiers voyages. Nous assistons à la neutralité grandissante de l'écriture diaristique qui abandonne son rôle introspectif. Est-ce une désaffection de sa part – un abandon croissant du journal intime, ou une censure extrême au moment de la publication ? L'étude des manuscrits originaux pourrait nous éclairer.

Georges Gusdorf écrit, à propos de l'autobiographie :

« L'écart qui se creuse entre le moi remémorant et le moi remémoré évoque la marge des inaccomplissements par rapport à l'horizon perdu de la plénitude. Le retour sur soi révèle les insuffisances de ce qui fut, les occasions manquées dans la confrontation de soi à soi. (...) Mais le jugement de soi sur soi équivaut à une résolution pour le temps à venir ; déplorer le temps gaspillé, c'est s'annoncer à soi-même un nouveau départ. »¹

La stratégie de réécriture employée par Anaïs Nin fait bien appel à un « moi remémorant » et un « moi remémoré ». Au fil des tomes publiés, ce « moi remémoré » gagne du terrain, rattrape inévitablement la diariste-autobiographe. Ce que Gusdorf appelle « la marge des inaccomplissements » est plus importante. « L'horizon de plénitude » plus utopique. En d'autres termes, la mort – cette réalité dans son aspect la plus crue – se rapproche dangereusement de l'écrivain et devient plus palpable. Anaïs Nin, dans les derniers journaux, n'a plus la possibilité de laisser le temps se superposer en couches successives d'écriture. La réécriture des premiers journaux des années 1930 offraient assez de recul pour faire émerger une ligne directrice, pour mieux comprendre et pour fortifier le mythe de l'auteur. Les journaux des années 1960 sont trop proches pour être remaniés. L'écrivain vieillissante se voit vieillir : le journal, dans son rapport au « vrai temps », celui de la réalité, rattrape la vie et s'éloigne de l'art, dont le temps est « romanesque »².

1 Georges GUSDORF, *Lignes de vie 2, Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 481.

2 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 175.

La part de réécriture est difficile à mesurer dans les derniers journaux car il n'existe pas de publication des versions dites non-expurgées. Peu à peu le concept de « *Journal des Autres* »¹ ne laisse plus de place à l'intimité. Le journal devient « journal du dehors »², tel une prise de note au quotidien des éléments extérieurs sans aucun jugement affectif. Un doute subsiste quant à sa réelle et définitive "dépersonnalisation". En effet, l'ayant droit de l'auteur, Rupert Pole, a autorisé la publication d'extraits des derniers journaux, intitulés *The Book of Pain* et *The Book of Music*³, qui laissent supposer une pratique d'intense introspection à la veille de sa mort. Anaïs Nin avait peut-être pressenti le nécessaire passage du temps avant de donner au public son véritable journal. Dans plusieurs interventions, elle le répète : « But some day you'll see it in its entirety »⁴. C'est peu de temps après sa mort qu'ont été publiées les versions non censurées... et peut-être qu'un jour les manuscrits seront eux aussi rendus publics. Il y aura alors de quoi relancer l'étude critique et dévoiler de manière plus certaine les stratégies d'écriture de soi déployées par Anaïs Nin tout au long de sa vie.

1 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 319 (en français dans le texte).

2 Titre d'un ouvrage d'Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Gallimard, 1993.

3 Anaïs NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VII, p. 337.
Le Livre de Douleur et *Le Livre de Musique* (nous traduisons).

4 *Id.*, *A Woman speaks*, op. cit., p. 175.

« Mais un jour vous le découvrirez dans sa totalité » (*Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, op. cit., p. 264).

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Le *Journal* relate la naissance et l'histoire d'un mythe. La forme particulière de l'écrit intime d'Anaïs Nin en modifie son image. La diariste parle de son parcours artistique. Mais il y a bien autre chose derrière le principe de réécriture. Il y a la construction minutieuse d'une image idéalisée d'elle-même. Elle n'est plus seulement l'héroïne d'un roman moderne. Elle devient l'actante principale d'un mythe dont le rôle précurseur ouvre la voie aux autres. Figure de « prophète »¹, de « magicien »², d'alchimiste, en tant qu'artiste, elle est au-delà des réalités et dévoile les vérités cachées.

Anaïs Nin séduit, se présentant tour à tour comme l'indestructible idole ou la frêle jeune femme. Déesse aux multiples visages, elle se révèle puis se dissimule dans un jeu de charme qui attire le lecteur dans les filets du *Journal*. Loin des imperfections des versions non expurgées, elle offre d'abord au public une vision améliorée d'elle-même. Paradoxalement, c'est cette volonté de paraître sous son meilleur jour qui la dévoile le plus. Au cœur de l'écriture intime s'est glissé l'implacable regard de l'Autre – cet Autre qui change lui aussi de forme, d'abord le père, puis les amants, il est aussi simplement le jugement du diariste sur lui-même. L'intimiste, comme la femme séductrice, est soumis au couperet de la culpabilité. L'écriture intime d'Anaïs Nin révèle le drame secret de l'« écriture-femme »³.

En se donnant une fonction mythique, elle apporte également à son œuvre une dimension universelle. Le « je » se débarrasse de sa peau de subjectivité. Il tend à devenir un « elle », distancié et autofictionnel, avant de se mettre au pluriel et toucher à la généralisation. « It is everyone's diary »⁴, écrit-elle. Mais qui est le plus satisfait du lecteur ou de l'écrivain ? L'intimité perdue des derniers tomes laisse un peu perplexe et hésitant face à ce concept de « *Journal des Autres* »⁵. Anaïs Nin semble boucler sa boucle. Son écriture intime a retrouvé la fonction de communication qui était à son origine. La lettre au père s'est transformée en lettre

1 *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 170.

« prophète » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 259).

2 *Id.*, *A Woman speaks*, op. cit., p. 181.

« magicien » (nous traduisons)

3 Titre d'un ouvrage de Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, op. cit.

4 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 67.

« le journal de chacun » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 110).

5 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., VI, p. 319 (en français dans le texte).

au monde. L'échange épistolaire rétablit, de manière paroxystique, la vitalité, la fluidité, l'« infinite continuum »¹ qu'elle cherchait depuis ses découvertes de Lawrence et Proust.

¹ *Id.*, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 162.

« la continuité infinie » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit., p. 248).

CONCLUSION
GÉNÉRALE

Héroïne de sa propre quête, Anaïs Nin évolue au sein de son œuvre pour trouver la forme idéale de l'expression de soi. Nous avons choisi de retracer son parcours de manière chronologique en respectant les trois grandes étapes de sa bibliographie : d'abord l'aventure poétique avec *La Maison de l'inceste*, puis la tentation romanesque (de *Winter of artifice* à *Collages*) et enfin, la publication du *Journal*. Cette linéarité était essentielle pour démontrer que l'œuvre d'Anaïs Nin suit une logique esthétique. Le *Journal* apparaît comme une finalité – la cristallisation des expériences littéraires menées aux côtés de Rimbaud, des surréalistes, de Lawrence, Proust et Djuna Barnes. Adjuvants d'une quête artistique, ils ont contribué à l'émergence d'une œuvre hybride qui se joue des codes et redéfinit l'écriture de l'intime.

Dans la bibliographie d'Anaïs Nin, *La Maison de l'inceste* tient une place particulière. Comme la plupart des critiques l'a souligné, dans cette œuvre atypique, se dessinent les thèmes de prédilection de l'auteur. Par le travail de l'intertextualité, elle se place dans une histoire littéraire. Le parcours de la narratrice au sein du rêve est une exploration métaphorique de soi et sert de prétexte à l'élaboration minutieuse d'une langue de l'intime. L'influence de Rimbaud est alors déterminante. Il est le premier à donner au poète l'impératif de « trouver une langue »¹. Il pose le postulat d'un langage neuf capable de transcrire l'étude que l'artiste fait de lui-même. Dans son roman poétique, Anaïs Nin semble suivre ses préceptes et faire de l'écriture du rêve une métaphorisation de l'exploration de soi. Le « je » de la narratrice, anonyme et omniprésent, décrit son "voyage en enfer" – un récit à mi-chemin entre les « éveils maritimes »² et poétiques du « Bateau ivre » et les tourments d'*Une saison en enfer*. Elle y dévoile les chaînes psychologiques de l'âme féminine en faisant appel aux enseignements de Freud et des surréalistes pour plonger au cœur de l'inconscient. La recherche artistique prend de nouveaux chemins encore inexplorés. Sans jamais se conformer aux normes des écoles littéraires (du symbolisme ou du surréalisme), Anaïs Nin détermine ses propres choix esthétiques. Entre héritage et rébellion, *La Maison de l'inceste* est le récit d'une voix poétique mise à l'épreuve.

Le livre est aussi le lieu où se met en place un réseau de thématiques déterminantes pour

1 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 91.

2 *Id.*, « Le Bateau ivre » in *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 123.

les œuvres à venir. Le lien entre recherche personnelle et recherche artistique annonce déjà, par exemple, la référence à l'œuvre de Proust et l'idée de faire du livre le récit d'une vocation. Dans toutes les fictions d'Anaïs Nin, les héroïnes mènent un combat personnel pour trouver leur identité et leur liberté. Derrière cette quête se profile celle de l'expression artistique qui devient le thème majeur du *Journal* publié.

D'autres sujets récurrents apparaissent précocement dans les pages de *La Maison*. L'intimité féminine est ainsi abordée pour la première fois. Mère ou séductrice, la femme est soumise à une dichotomie ancestrale qui fait d'elle un être aux multiples facettes. Autour de la narratrice, évoluent donc des doubles d'elle-même dont Sabina qui incarne à elle seule la sensualité et la volupté des femmes fatales. Comme un personnage emblématique, Sabina réapparaît dans d'autres œuvres. Dans *Les Cités intérieures* elle s'oppose à Djuna dont le calme et la générosité en font une incarnation de l'idéal maternel. Cette dualité tracée depuis *La Maison de l'inceste* jusque dans les dernières fictions, investit les pages même du *Journal*. Le portrait de la diariste répond, lui aussi, à la duplicité : il y a, d'un côté, la femme libre et rivale de l'homme et, de l'autre, la femme protectrice. L'indépendance artistique est le fruit d'une lutte contre la maternité imposée qui fait de l'activité créatrice un temps volé à l'homme et à l'enfant. L'écriture intime est le lieu de la culpabilité dévoilée.

Enfin, *La Maison de l'inceste* est l'occasion de poser l'inconscient comme l'élément essentiel de la recherche de soi mais aussi de l'écriture. C'est à travers le thème du rêve qu'elle explore les profondeurs de l'âme humaine. Son interprétation de la damnation rimbaldienne n'est pas tant l'enfer d'une race maudite que l'expression pervertie de l'inconscient brimé par des traumatismes passés. Dans ce premier opus, la jeune artiste dépeint un univers onirique dangereux car emprisonnant, limité et synonyme de narcissisme. Le cœur de l'art réside ici. Si l'artiste ose plonger dans les méandres de l'inconscient, il doit savoir aussi en éviter les pièges et les enfermements. L'écriture intime cherche un équilibre entre rêve et réalité, afin de ne pas rester dans l'abstraction et le chaos. *La Maison de l'inceste* est, à ce titre, l'histoire d'un échec car aucun des personnages ne réussit à sortir de ses murs. Anaïs Nin en fait une métaphore de l'écriture diaristique qu'elle considère encore comme le résultat d'une introspection sclérosante et narcissique. Il lui faudra passer par le roman pour trouver l'équilibre recherché et faire du journal une œuvre tournée vers l'extérieur.

En délaissant le style poétique de *La Maison de l'inceste*, Anaïs Nin n'abandonne pas pour autant ses préoccupations artistiques. Les récits suivants prolongent ses interrogations et ses expérimentations. Ainsi, l'écriture romanesque est guidée par la même recherche d'une langue de l'intime. Il s'agit d'abord de réconcilier le corps et l'esprit et de mettre fin à cette fondamentale opposition imposée à l'homme depuis des siècles. L'écriture sensuelle est une première étape vers la résolution des tensions et des fragmentations. À travers le roman, Anaïs Nin tente d'écrire l'homme dans sa totalité – de retrouver cette utopie de l'être un et indivisible, tel l'enfant dans le ventre maternel. De plus, les instruments offerts par la fiction lui permettent de penser la structure comme une composante de l'écriture intime. Grâce à la narration et la chronologie, elle peut mettre en scène la fluidité, la mobilité et l'évolution personnelle des personnages. Depuis *La Maison de l'inceste*, son intérêt pour la psychanalyse ne se dément pas. D.H. Lawrence, Marcel Proust et Djuna Barnes lui permettent de redéfinir, de manière très personnelle, la notion d'inconscient sur laquelle s'érigent ses œuvres. Désormais, elle est perçue comme le mélange de sensations et d'impressions, de « pure expérience » et de « memories »¹. Elle relie la sensualité intuitive de Lawrence à la vision temporelle de l'être proustien. Anaïs Nin se sert de cette nouvelle définition pour donner à ses romans des formes inédites. Ses récits se dérobent ainsi au réalisme méthodique des romans américains à succès et préfèrent suivre les cheminements escarpés de l'intime.

Mais, Anaïs Nin n'oublie pas que l'intimisme exclusif est néfaste et qu'il faut éviter les pièges de l'enfermement. L'étude de soi ne doit pas être coupée du monde extérieur. L'interaction entre l'être et son environnement est donc le dernier élément qu'elle met en forme dans ses romans. La recherche personnelle se traduit par l'exploration et la compréhension des symboles. Les décors, les anecdotes et les relations humaines constituent la trame thématique et chronologique de l'histoire. C'est par leur intermédiaire que les personnages évoluent.

Contrairement à ce que les critiques d'Anaïs Nin ont pu dire à la parution des différents romans qui composent *Les Cités intérieures*, il y a une véritable volonté d'insuffler une réalité à la fiction – de lui donner un corps que l'évanescence onirique du roman poétique ne pouvait apporter. Anaïs Nin veut être un écrivain des profondeurs de l'âme humaine en trouvant un

1 Anaïs NIN, *The Novel of the Future*, op. cit., p. 21.
« expérience pure », « souvenirs » (*Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, op. cit. p. 41).

compromis entre poésie surréaliste et ancrage dans le réel. Lorsqu'elle parle, dans son essai, des « gods of the deep »¹, elle fait référence à trois auteurs : Lawrence, Proust et Dostoïevski. Significativement, ce-dernier est beaucoup moins présent, moins cité et son influence est moins grande. Peut-être faut-il voir là une manière de montrer les limites d'un réalisme cru, franc et dénudé que fustigeait déjà André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* : « (...) l'attitude réaliste (...) m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral »², disait-il avant de démontrer l'aridité de « carte postale » d'une description de *Crime et châtiment*. Avec Lawrence, Proust et Barnes, Anaïs Nin trouve le compromis recherché. Tout en plaçant le récit dans le réel, la forme romanesque garde une dimension symbolique. Les romans représentent l'effort pour sortir de la maison de l'inceste (cette métaphore du journal perçu comme un échec). Ils tentent de rétablir le lien entre rêve (l'inconscient) et réalité et de trouver une alternative à l'introspection aliénante de l'écriture intime.

Malgré le discours de l'auteur, les romans ne s'avèrent pas toujours à la hauteur du projet. Anaïs Nin a parfois trop voulu esthétiser la réalité pour la rendre symbolique, n'a pas toujours su maîtriser sa narration et a noyé son propos dans la masse du roman fleuve. Peut-être parce qu'elle est diariste avant d'être romancière, elle excelle dans la brièveté et la condensation. Volontairement, certaines nouvelles de *La Cloche de verre* (« Ragtime », « Naissance »), certains passages des premiers romans (les dernières pages de « La Voix »), certains chapitres des *Cités* ou même *Collages*, ont été mis en relief au cours de notre analyse car ils nous ont parus plus aboutis et chargés de sens. Les expérimentations qu'elle a osées (autour de la musique, par exemple) en disent plus long sur ses aspirations esthétiques que l'ensemble des œuvres. En dehors de ces quelques exceptions, les romans semblent inachevés. Mais cet échec était peut-être nécessaire à l'émergence de l'œuvre majeure. À travers la fiction, Anaïs Nin a voulu faire de ses héroïnes des symboles de l'intimité révélée. Avec le journal, elle va encore plus loin et fait de sa propre intimité le sujet de son art. L'artiste retrouve sa fonction prométhéenne de « voleur de feu »³ et devient « a communicator for the rest of us »⁴.

1 *Id.*, *The Diary of Anaïs Nin*, op. cit., III, p. 256.

« dieux de la profondeur » (nous traduisons).

2 André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 14.

3 Arthur RIMBAUD, Lettres du voyant in *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, op. cit., p. 91.

4 Benjamin V. FRANKLIN, Duane SCHNEIDER, *Anaïs Nin, An Introduction*, op. cit., p. 77.

« celui qui communique pour le reste d'entre nous » (nous traduisons).

Sharon Spencer écrit que « (...) the originality of Nin's books is that none of them fit traditional descriptions of literary genres »¹. *La Maison de l'inceste* est un croisement entre le roman et le poème en prose ; les fictions sont qualifiées de « novelettes »² ou, au contraire de romans inscrits dans la « continuity »³ (« continuité ») et échappent, dans les deux cas, aux stigmatisations du genre ; enfin, *Collages* n'entre dans aucune classification tant est originale la disparité des récits et leur organisation. L'aspect autobiographique de chacun des livres contribue à brouiller les pistes et la limite entre fiction et réalité est souvent fluctuante. Cette constatation est encore plus pertinente pour le *Journal* qui, confronté aux définitions de Philippe Lejeune et Michel Braud, semble répondre à un genre hybride entre fiction-autobiographie et journal intime. La proximité avec le roman moderne est entretenue par sa réorganisation autour du thème central de la maturation artistique. À l'instar d'*À la recherche du temps perdu*, le *Journal* raconte (dans le sens presque purement narratif du terme) l'histoire d'une vocation littéraire. Il ne s'agit plus seulement d'une écriture de l'intime, mais d'une écriture de l'intimité artistique. Comme le voulait Rimbaud, l'artiste se fait sujet de sa propre connaissance, il s'offre à l'étude. Cependant, par le travail de réécriture, Anaïs Nin dévoile peu à peu ses stratégies de représentation de soi. Et, loin du monstre rimbaldien, loin du grotesque barnésien, elle se présente en figure de sainte et de perfection. L'entreprise de séduction, menée dès l'origine du journal intime, se manifeste dans la sphère publique et détermine l'image offerte à la postérité. Si, dans les romans, elle cherchait à introduire la vie au sein de la fiction, ici, le mouvement inverse se produit. La fiction (de soi) se greffe à la réalité (de soi). La diariste devient un personnage – une *persona* au masque public auto-imposé. L'intime s'expose en idéal.

De *La Maison de l'inceste* au *Journal* publié, le parcours artistique d'Anaïs Nin se trace en contrastes et en expériences variées. La continuité du discours est pourtant évidente. Chaque expérimentation artistique est l'occasion, pour l'écrivain, de s'approcher un peu plus

1 Sharon SPENCER, *Collage of Dreams*, op. cit., p. 2.

« (...) l'originalité des livres de Nin est qu'aucun d'eux n'entre dans les définitions des genres littéraires. » (nous traduisons).

2 Le recueil *Winter of artifice* a pour sous-titre « Three Novelettes by Anaïs Nin » (« Trois courts romans d'Anaïs Nin »).

3 Anaïs NIN, Préface in *Cities of the Interior*, op. cit., pp. viii-ix. Le terme « continuity » y apparaît à plusieurs reprises. (nous traduisons).

de son œuvre majeure et de préciser sa vision de l'écriture de l'intime. Les artistes dont elle s'inspire, dans ses premières années de formation, lui permettent de faire table rase des conventions littéraires et de tester de nouvelles voies vers l'intimisme. Chacun d'eux apporte une pierre à son édifice. C'est en imitant ou en s'éloignant de leurs projets qu'elle façonne sa propre création.

Anaïs Nin voulait rendre l'écriture humaine et lui donner la forme mouvante d'un organisme vivant. Au fil des années, elle perfectionne son art pour aboutir au *Journal*, qui, dans sa version publiée, semble concentrer toutes ses aspirations esthétiques. Mais à vouloir faire d'une œuvre le reflet de l'être humain, elle en acquiert aussi les imperfections. Dans leur étude, Franklin et Schneider relèvent la lente dégradation de la structure qui maintenait les volumes 1 et 2 :

« This fragmentation, natural to a manuscript diary, came to be seen as a weakness in volumes 3, 4, and 5, chiefly because volumes 1 and 2 are well sustained and unified in many aspects of their presentation. »¹

Parce que l'espace de temps entre l'écriture, la révision du texte et la publication se réduit, il devient de plus en plus difficile pour la diariste d'organiser et de trouver une dynamique à son journal comme dans les premiers tomes (séparés dans le temps par près de trente ans). Derrière cette constatation matérielle des aléas de l'écriture, se révèle surtout l'ultime évolution d'une œuvre en constante mutation. En constatant les lacunes des derniers tomes, le lecteur est confronté à la réécriture impliquée par le travail d'édition. L'auto-censure manifeste et grandissante dans ces volumes nous encourage à retourner aux sources du manuscrit et à prendre en compte les versions non expurgées et inédites pour compléter notre vision de l'auteur et de son art. En évoquant la possibilité d'une édition posthume de son journal, Anaïs Nin avait peut-être prévu cette lecture étendue dans le temps, progressive et soumise aux changements.

1 Benjamin V. FRANKLIN, Duane SCHNEIDER, *Anaïs Nin, An Introduction*, op. cit., p. 293.
« La fragmentation, qui est normale pour un journal manuscrit, est perçue comme une faiblesse dans les volumes 3, 4, et 5, principalement parce que les volumes 1 et 2 sont bien organisés et unifiés à bien des égards. »
(nous traduisons).

Les critiques ne font référence qu'aux volumes 1 à 5 car les deux derniers (volume 6 paru en 1979 et volume 7 paru en 1982) n'étaient pas encore publiés à l'heure de leur étude (1979).

Les questions que soulève l'œuvre d'Anaïs Nin sont nombreuses car rares sont les auteurs qui ont autant joué avec les genres et les codes littéraires, ni autant utilisé leur image publique pour briser les frontières entre l'art et la vie. Inextricablement liés le journal intime et les fictions se mêlent en un genre hybride, nous l'avons dit, qui pourrait s'apparenter à ce que l'on appelle aujourd'hui l' « auto-fiction ». Déjà évoqué au cours de ces pages, ce point mériterait peut-être un développement futur. Car, comme nous avons tenté de le démontrer, les définitions de l' « autofiction » viennent apporter un éclairage nouveau sur l'édition du *Journal* d'Anaïs Nin. Mais, de même, il serait intéressant de voir de quelle manière l'auteur a pu inspirer les romanciers de l' « autofiction ». Dans quelle mesure l'image de la diariste, façonnée par les artifices de la littérature, annonce-t-elle la représentation de soi en fiction ? Le jeu des masques serait-il une composante nouvelle de l'écriture féminine ? Quel lien peut-on faire entre Anaïs Nin, Annie Ernaux et Chloé Delaume (pour ne reprendre que trois exemples cités au cours de ce travail) ?

Les romans d'Anaïs Nin entretiennent l'ambiguïté. Chaque élément de ses fictions a un fondement réel que le lecteur peut s'amuser à rechercher dans le journal. Dans *Collages*, l'écrivain brouille encore plus les pistes et fait directement référence à de vraies personnalités sans prendre la peine de maquiller leur identité par l'utilisation d'un pseudonyme (une technique qu'elle utilise pourtant au sein même du *Journal* comme le montre l'édition française dans laquelle, par exemple, Gonzalo est renommé Rango). Ici, l'héroïne n'est autre que l'artiste Renate Druks, une amie intime d'Anaïs Nin depuis les années 1950 et le plasticien Jean Varda fait une apparition au cours du récit. La proximité avec le réel est à son paroxysme. Comme avec le narrateur proustien qui est désigné par le prénom Marcel à plusieurs reprises, faire le lien avec le genre autobiographique est tentant. Mais peut-on parler de "roman autobiographique" ? Ou d' « autofiction » ? Comment nommer, comment définir toutes ces œuvres qui, avant l'heure, annonçaient une frontière de plus en plus poreuse entre réalité et création.

L'image publique d'Anaïs Nin est indispensable à la compréhension de son œuvre. Il est plus facile d'interpréter aujourd'hui ses textes grâce aux révélations du *Journal*. Les références

qu'elle cite dans ses carnets éclairent fréquemment l'œuvre, comme ont pu le prouver les allusions au *Jardin des Supplices*, peu utilisées par les critiques mais qui se sont avérées riches d'enseignements pour notre propre étude.

Il ne reste plus qu'à découvrir les manuscrits originaux et dévoiler la dernière part de fiction personnelle derrière laquelle se cache encore Anaïs Nin. Une thèse en cours, par M. Simon Dubois-Boucheraud, nous éclairera probablement d'ici peu. Mais d'autres réflexions se profilent déjà comme le lien de plus en plus intense entre l'image publique et l'écriture de l'intime. L'évolution des derniers tomes du *Journal*, serait, à ce titre, des plus intéressants car il introduit la présence "des autres" au sein même du processus diaristique. Anaïs Nin est peut-être un de ces précurseurs de l'« intimisme de masse »¹ dont parlait Daniel Madelénat qui, aujourd'hui prend la forme, entre autre, de journaux intimes publiés sur Internet. En quoi, l'image véhiculée est-elle partie intégrante de l'écriture intime des blogs personnels ? En quoi l'anonymat du web protège-t-elle du piège d'une *persona* ? En protège-t-elle vraiment ? Quelle position le lecteur peut-il adopter et quel "pacte diaristique" lui propose-t-on ? Est-il un lecteur averti ou est-il aussi soumis à la déception comme l'ont été les premiers lecteurs de Nin à la parution d'une version moins édulcorée du *Journal* ? Autant d'interrogations qui montrent que l'œuvre d'Anaïs Nin se situe à une époque charnière de re-définition de l'écriture de l'intime.

1 Daniel MADELÉNAT, *L'Intimisme*, op. cit., p. 71.

BIBLIOGRAPHIE

I. Anaïs NIN

1. Œuvres de l'auteur

a. Éditions en langue anglaise

Essais et œuvres de fiction :

- *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*, Athens, Swallow Press, Ohio University Press, [1932], 1994.
- *Winter of Artifice, House of Incest*, London, Quartet Books, [1936-1939], 1979.
- *Under a Glass Bell*, Harmondsworth, [England], Penguin Books, [1944], 1978.
- *Cities of the Interior*, Chicago, Swallow Press, [1959], 1975.
- *Collages*, Athens, [United States], Swallow Press, Ohio University Press, [1964], 1992.
- *The Novel of the future*, Athens, [United States], Swallow Press, Ohio University Press, [1968], 1986.
- *A Woman speaks : The Lectures, Seminars and Interviews of Anaïs Nin*, Athens, [United States], Swallow Press, Ohio University Press, [1975], 1980.
- *Delta of Venus*, Orlando, A Harvest Book, 1977.
- *In Favor of the Sensitive Man*, London, W.H. Allen, 1981.

Journaux :

- *The Early Diary 1927-1931*, St Ives, Penguin Books, [1994], 1995.
- *Journal of a Wife, The Early Diary of Anaïs Nin, 1923-1937*, London, Peter Owen Publishers, [1983], 1984.
- *The Diary of Anaïs Nin, vol. 1, 1931-1934*, San Diego, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt Brace and Company, [1966], 1994.
- *The Diary of Anaïs Nin, vol. 2, 1934-1939*, San Diego, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt Brace and Company, 1967.

- *The Diary of Anaïs Nin, vol. 3, 1939-1944*, San Diego, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt Brace and Company, 1969.
- *The Diary of Anaïs Nin, vol. 4, 1949-1947*, San Diego, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt Brace and Company, 1971.
- *The Diary of Anaïs Nin, vol. 5, 1947-1955*, San Diego, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt Brace and Company, 1974.
- *The Diary of Anaïs Nin, vol. 6, 1955-1966*, San Diego, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt Brace and Company, 1976.
- *The Diary of Anaïs Nin, vol. 7, 1966-1974*, San Diego, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt Brace and Company, 1980.
- *Henry and June from the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin*, London, W.H. Allen, [1986], 1987.
- *Incest*, Saint-Ives, Penguin Books, [1992], 1994.
- *Fire from A Journal of Love, The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1934-1937*, Orlando, Harcourt Brace and Company, [1987], 1995.
- *Nearer the Moon from A Journal of Love, The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1937-1939*, Orlando, Harcourt Brace and Company, 1996.
- NIN, Anaïs, MILLER, Henry, *A Literate Passion, Letters of Anaïs Nin and Henry Miller, 1932-1953*, London, W.H. Allen, 1988.
- *The Essential Anaïs Nin*, CD-audio, [United States], Harper Collins Publishers, 2007.

b. Éditions en langue française

Essais :

- *D.H. Lawrence : une étude non professionnelle*, traduit par Élise ARGAUD, Paris, Payot et Rivages, 2003.
- *Le Roman de l'avenir*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1973.
- *Ce que je voulais vous dire*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Paris, Stock, 1980.

Œuvres de fiction :

- *La Maison de l'inceste*, traduit par Claude LOUIS-COMBET, Saint-Amand, Édition des Femmes, 1976.
- *Un hiver d'artifice*, traduit par Élisabeth JANVIER, Saint-Amand, Édition des Femmes, 1976.
- *La Cloche de verre*, traduit par Élisabeth JANVIER, Paris, Édition des Femmes, 1976.
- *Les Cités intérieures*, traduit par Anne METZGER et Élisabeth JANVIER, Paris, Stock, 1978.
- *Vénus Erotica*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Paris, Stock, 1978.
- *Les Petits oiseaux, Erotica II*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Paris, Stock, 1980.

Journaux et correspondance :

- *Journal 1, 1931-1934*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1969.
- *Journal 2, 1934-1939*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1970.
- *Journal 3, 1939-1944*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1971.
- *Journal 4 1944-1947*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1972.
- *Journal 5, 1947-1955*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1974.
- *Journal 6, 1955-1966*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1977.
- *Journal 7, 1966-1974*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Paris, Stock, 1982.
- *Journal d'enfance, 1914-1919*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 1979.
- *Les jeunes années 1923-1927, Journal d'une jeune mariée*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Paris, Stock, 1986.
- *Journal de l'amour, Journal inédit et non expurgé des années 1932-1939*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Varèse [Italie], Livre de Poche, 2003.
- *Journaux de jeunesse, 1914-1931*, traduit par Marie-Claire VAN DER ELST, Paris, Stock, 2010.
- NIN, Anaïs, et MILLER, Henry, *Correspondance passionnée*, traduit par Béatrice COMMENGÉ, Paris, Stock, 2007.

2. Ouvrages consacrés à Anaïs Nin

- *Anaïs Nin, An International Journal*, volumes 1 à 15, Los Angeles, The Anaïs Nin Fondation, 1983-1997.
- BAIR, Deirdre, *Anaïs Nin, Biographie*, Paris, Stock, 1996.
- DUBOW, Wendy M., *Conversations with Anaïs NIN*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.
- EVANS, Oliver, *Anaïs Nin*, Edwardsville, [United States], Southern Illinois University Press, 1968.
- FITCH, Noël Riley, *Anaïs, The Erotic Life of Anaïs Nin*, Boston, Little Brown and Cie, 1993.
- FRANKLIN, Benjamin V., SCHNEIDER, Duane, *Anaïs Nin, An Introduction*, Athens, [United States], Ohio University Press, 1979.
- HINZ, Evelyn J., *The Mirror and the Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin*, New York, A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- JASON, Philip K., *Adventures in the Nin Trade*, [En ligne], <http://philjason.wordpress.com/2008/11/18/adventures-in-the-nin-trade/>, page consultée pour la dernière fois le 03 avril 2001.
- JASON, Philip. K., *Anaïs Nin and her Critics*, Columbia, Camden House, 1993.
- NALBANTIAN, Suzanne, dir., *Anaïs Nin, Literary Perspectives*, London, MacMillan Press, 1997.
- SALVATORE, Anne T., dir., *Anaïs Nin's Narratives*, Gainesville [United States], University Press of Florida, 2001.
- SCHOLAR, Nancy, Boston, *Anaïs Nin*, Twayne Publishers, 1984.
- SPENCER, Sharon, *Collage of Dreams, The Writings of Anaïs Nin*, Chicago, Swallow Press, 1977.
- TOOKEY, Helen, dir., *Anaïs Nin, Fictionality and Femininity, Playing a Thousand Roles*, Oxford, Clarendon Press, 2003.

II. Influences littéraires de langue française

1. Octave Mirbeau

a. Œuvres de l'auteur

- *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 2004.
- *Contes cruels*, Paris, Séguier, 1990.

b. Ouvrages consacrés à Octave Mirbeau

- HIMY-PIÉRI, Laure, POULOUIN, Gérard, dir., *Octave Mirbeau : passions et anathèmes : colloque de Cerisy-la-Salle, 28 septembre-2 octobre 2005*, Caen, Université de Caen, 2007.
- LAIR, Samuel, *Mirbeau, l'iconoclaste*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MICHEL, Pierre, dir., *Un moderne : Octave Mirbeau*, Cazaubon, Eurédit, 2004
- SCHWARZ, Martin, *Octave Mirbeau, vie et œuvre*, La Hague - Paris, Mouton, 1966.

2. Marcel Proust

a. Œuvres de l'auteur

- *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, [1919], 1947.
- *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, [1954], 1971.
- *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, [1954], 2001.
- *À la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade Gallimard, 1954. Tome I : *Du Côté de chez Swann* [1913], *À l'ombre des jeunes filles en fleur* [1918]. Tome II : *Le Côté Guermantes* [1920-1921], *Sodome et Gomorrhe* [1921-1922]. Tome III : *La Prisonnière* [1923], *La Fugitive (Albertine disparue)* [1925], *Le Temps retrouvé* [1927].

b. Ouvrages consacrés à Marcel Proust

- ASSOULINE, Pierre, préface de, *Marcel Proust, André Gide, Autour de la Recherche, Lettres*, Bruxelles, Complexe, 1988.
- BARTHES, Roland, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, 1984.
- BAUDUIN Andrée et COBLENCÉ Françoise, dir., *Marcel Proust, visiteur des psychanalystes*, Paris, PUF, 1999.
- BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- ERGAL, Yves-Michel, « Je » devient écrivain, *Essai sur Proust et Joyce*, Mont-de-Marsan, Éditions Universitaires, 1996.
- ERGAL, Yves-Michel, *Marcel Proust*, Paris, SEM, 2010.
- FORTI, Edgard, *Entre deux Guerres : Tableau de la littérature contemporaine, suivi d'un Tableau de la philosophie contemporaine et d'un Essai sur Proust et Bergson*, Alexandrie, Éditions Horus, 1942.
- FRAISSE, Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- MAURIAC, Claude, *Proust par lui-même*, Bourges, Seuil, 1959.
- PAINTER, George D., *Marcel Proust, 1871 – 1903 : les années de jeunesse*, Paris, Mercure de France, 1985.
- PAINTER, George D., *Marcel Proust, 1904-1922 : Les années de maturité*, Paris, Mercure de France, 1966.
- PEJOVIC, Milivoje, *Marcel Proust, une œuvre philosophique*, Paris, Éditions du Titre, 2002.
- RAFFALLI, Bernard, introduction de, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- ROBERT, P.-E., *Marcel Proust, lecteur des anglo-saxons*, Paris, A.-G. Nizet, 1976.
- SPRINKER, Micheal, *History and Ideology in Proust, À la Recherche du temps perdu*

- and the Third French Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ZAGDANSKI, Stéphane, *Le sexe de Proust*, Paris, Gallimard, 1994.

3. Arthur Rimbaud

a. Œuvres de l'auteur

- *Œuvres Complètes*, Paris, Pléiade Gallimard, 1972.
- *Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987
- *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999

b. Ouvrages consacrés à Arthur Rimbaud

- BERJOLA, Giovanni, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007.
- BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1961.
- BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009.
- BOUSMANNE, Bernard, *Reviens, reviens, cher ami, Rimbaud-Verlaine, L'Affaire de Bruxelles*, Paris, Calmann-Lévy, 2006.
- BRETON, André, *Flagrant Délit* in *Œuvres Complètes III*, Paris, Pléiade Gallimard, 1999.
- COELHO, Alain, *Arthur Rimbaud, fin de la littérature, lecture d'une Saison en Enfer*, Nantes, Joseph K., 1995.
- COULON, Marcel, *Le Problème Rimbaud, Poète Maudit*, Nimes, Gomès Éditeur, 1923
- ÉTIEMBLE, René, GAUCLÈRE, Yassu, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, [1950], 1966.
- FINCK, Michèle, « Poésie et Poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », *Vox Poetica, Lettres et Sciences humaines*, [En ligne]<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html>, page consultée le 26 mai 2009.
- LEUWERS, Daniel, *Les Lettres du Voyant, Rimbaud*, Paris, Ellipses, 1998.

- LOMBAERDE, Martine, *Rimbaud, Une saison en enfer, Illuminations, 40 questions, 40 réponses, 4 études*, Paris, Ellipses, 2000.
- MILLER, Henry, *Le Temps des assassins, essai sur Rimbaud*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 10-18, [1956], 1991.
- MURAT Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.
- RIVIÈRE, Jacques, *Rimbaud*, Paris, Édition Kra, 1930.

4. Le surréalisme

a. Œuvres des auteurs

- ARAGON, Louis, *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Éditions Pierre Seghers, [1942], 1950.
- ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, [1926], 1948.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, [1938], 1964.
- BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, [1937], 1970.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, [1924 et 1930], 1963.
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, [1928], 2008.
- BRETON, André, *Œuvres Complètes*, Paris, Pléiade Gallimard, 1992.
- BRETON, André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, [1932], 1955.
- DELTEIL, Joseph, *Œuvres Complètes*, Grasset, 1961.
- DESNOS, Robert, *La Liberté ou l'amour, suivi de Deuil pour deuil*, Paris, Gallimard, 1962.
- ÉLUARD, Paul, *Œuvres Complètes*, Paris, Pléiade Gallimard, 1968.
- SOUPAULT, Philippe, *Georgia Épitaphes Chansons*, Paris, Gallimard, 2000.

b. Ouvrages consacrés au surréalisme

- CAILLOIS Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du Poème*, Paris, Bordas, 1991.

- JEAN Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Seuil, 1978.
- LE CORSU, Soraya, *Jean Cocteau, Arthur Rimbaud et le Surréalisme*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2004.
- NEE, Patrick, *Lire Nadja de Breton*, Paris, Dunod, 1993.
- RISPAIL, Jean-Luc, *Le surréalisme, une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Gallimard, 1995.

III. Influences littéraires de langue anglaise

1. Djuna Barnes

a. Œuvres de l'auteur

- BARNES, Djuna (Interviews by), *I Could Never Be Lonely Without A Husband*, Virago Press, London, Great Britain, 1987.
- *Smoke and Other Early Stories*, London, Virago, 1985.
- *Le Livre des répulsives, 8 poèmes et 5 dessins*, traduit par Etienne DOBENESQUE, Paris, Ypsilon Éditeur, [1915], 2008.
- *Ryder*, Illinois, Dalkey Archive Press, [1928], 1995.
- *Nightwood*, London, Faber and Faber, [1936], 2001.
- *Le Bois de la nuit*, traduit par Pierre LEYRIS, Paris, Seuil, 1957.
- *The Antiphon : A Play*, Los Angeles, Green Integer, [1958], 2000.

b. Ouvrages consacrés à Djuna Barnes

- BERANGER Elisabeth, *Une époque de transe : l'exemple de Djuna Barnes, Jean Rhys et Virginia Woolf*, Lille, Service de Reproduction des Thèses Université de Lille III, 1981.
- BOMBACI, Nancy, *Freaks in Late Modernist American Culture, Nathanael West, Djuna*

- Barnes, Tod Browning, and Carson McCullers*, New York, Peter Lang, 2006.
- BROE, Mary Lynn, dir., *Silence and Power, A Reevaluation of Djuna Barnes*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1991.
 - FIELD, Andrew, *Djuna Barnes*, Paris, Éditions Rivages, 1986.
 - HERRING, Phillip, *Djuna, The Life and Work of Djuna Barnes*, New York, Penguin Books, 1996.
 - MILLER, Tyrus, *Late Modernism, Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*, Los Angeles, University of California Press, 1999.
 - MOUNIC, Anne, *Psyché et le secret de Perséphone, Prose en métamorphose, mémoire et création, Katherine Mansfield, Catherine Pozzi, Anna Kavan, Djuna Barnes*, Paris, L'Harmattan, 2004.
 - SCOTT, James B., *Djuna Barnes*, Boston, Twayne Publishers, 1976.

2. David Herbert Lawrence

a. Œuvres de l'auteur

a. 1. Éditions en langue anglaise

Œuvres de fiction :

- *Sons and Lovers*, Berkshire, Penguin Books, [1913], 1995.
- *The Rainbow*, New York, The Modern Library, [1915], 2002.
- *Women in Love*, New York, Dover Thrift Editions, [1920], 2002.
- *Aaron's Rod*, Cambridge, Cambridge University Press, [1922], 1988.
- *Kangaroo*, Cambridge, Cambridge University Press, [1923], 1994.
- *The Plumed Serpent (Quetzalcoatl)*, Cambridge, Cambridge University Press, [1926], 1987.
- *Lady Chatterley's Lover*, Kent, Wordsworth Classics, [1928], 2005.
- *The Complete short novels*, Harmondsworth, Penguin Books, 1984.

Poésie et essai :

- *Twilight in Italy and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, [1916], 1994.
- *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis of the Unconscious*, London, Heinemann, The Phoenix Edition, [1922], 1971.
- *Studies in Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, [1923], 2003.
- *Reflections on the Death of a Procupine and other Essays*, London, Martin Secker, [1925], 1934.

Correspondance :

- *Letters, Volume II, June 1913-October 1916*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- *Letters Volume III, October 1916 – June 1921*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

a. 2. Éditions en langue française

- *Amantes*, traduit par Pierre VITOUX, Paris, Autrement, 2000.
- *Amants et fils ; L'Homme et la poupée ; L'amant de Lady Chatterley*, traduit par Jeanne FOURNIER-PARGOIRE, et al., Paris, Gallimard, 1992.
- *Apocalypse*, traduit par Fanny DELEUZE, Paris, Éditions Desjonquères, 2002.
- *Crépuscule sur l'Italie*, traduit par André BELAMICH, Paris, Gallimard, 1985.
- *De la rébellion à la rédaction*, traduit par Béatrice DUNNER, Monaco, Édition du Rocher, 2004.
- *Études sur la littérature classique américaine*, traduit par Thérèse AUBRAY, Paris, Seuil, 1948.
- *L'Amant de Lady Chatterley*, traduit par Pierre NORDON, Paris, Livre de Poche, 1991.
- *L'Amour, le Sexe, les Hommes et les Femmes*, traduit par Marie-Claude PEUGEOT, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- *La Vierge et le gitan*, traduit par E. FRÉDÉRIC-MOREAU, Monaco, Édition Le Rocher,

- 1988.
- *Le Renard*, traduit par Léo DILÉ, Paris, Stock, 1983.
 - *Poèmes*, traduit par Lorand GASPARD et Sarah CLAIRE, Paris, Gallimard, 1996.

b. Ouvrages consacrés à D.H. Lawrence

- BECKET, Fiona, *The Complete Critical Guide to D.H. Lawrence*, London, Routledge, 2002.
- DESALVO, Louise, *Conceived with malice, Literature as Revenge in the Lives and Works of Virginia and Leonard Woolf, D.H. Lawrence, Djuna Barnes, and Henry Miller*, New-York, Penguin Books, 1995.
- DYER, Geoff, *Out of Sheer Rage, in the Shadow of D.H. Lawrence*, London, Little, Brown and Company, 1997.
- KATZ-ROY, Ginette, *Synthèse sur Women in Love*, Paris, Édition du temps, 2001.
- MEYERS, Jeffrey, *D.H. Lawrence, a Biography*, London, MacMillan, 1990.
- MILLER, Henry, *Le monde de D.H. Lawrence, Une appréciation passionnée*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1986.
- MONTGOMERY, Robert E., *The Visionary D.H. Lawrence, Beyond philosophy and art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ROLPH, C.H., textes regroupés par, *Lady Chatterley's Trial*, Saint Ives, Penguin Books, 1961.
- SCHULZE, Cornelia, *Battle of the Sexes in D.H. Lawrence's Prose, Poetry and Paintings*, Heidelberg, Universitätsverlag, C. Winter, 2002.
- SPILKA, Mark, *D.H. Lawrence, A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, 1963.

IV. Psychanalyse

- ALLENDY, *Le Problème de la destinée, étude sur la fatalité intérieure*, Paris, Gallimard, 1927.
- CHEMAMA, Roland, VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Cinq Psychanalyses*, Paris, PUF, 2008.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Folio, 2006.
- FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne, Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie courante*, Paris, Payot, 1966.
- FORDHAM, Frieda, *Introduction à la psychanalyse de Jung*, Paris, Imago, [1966], 2003.
- JUNG C.G., *L'analyse des rêves ; Notes du séminaire de 1928-1930*, tome 1, Bussière, Albin Michel, 2005.
- RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, [1924], 1973.
- RANK, Otto, *L'Art et l'artiste*, Paris, Payot, [1932], 1984
- RANK, Otto, *Le Traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, [1928], 1990.

V. Écriture de l'intime

1. Œuvres

- AMIEL Henri-Frédéric, *Journal intime, Tome Premier, 1839-1851*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.
- BASHKIRTSEFF Marie, *Journal, 26 septembre 1877-21 décembre 1879*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- PEPYS Samuel, *Journal : Nouvelle édition, traduction de Renée Villoteau*, Paris, Gallimard, 1948.

2. Ouvrages critiques

- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Lieugé, José Corti, 1948.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BRAUD, Michel, « Le journal est-il un récit ? », *Poétique*, n°160, Paris, Seuil, novembre 2009.
- BESSIÈRE, Jean, dir., « Apories contemporaines du narratif et fable féminine : Anaïs Nin, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Elsa Morante » et GHAVIMI, Mahvash, « Proust et la psychopathologie de la vie quotidienne », *Études romanesques 4, L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Université de Picardie-Jules Verne, 1996.
- CHIANTARETTO, Jean-François; CLANCIER, Anne et ROCHE, Anne, dir., , *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Economica, 2005.
- DELAUME, Chloé, *La Règle du Je*, Paris, PUF, 2010.
- DEL LITTO, Victor, dir., Actes de Colloque de septembre 1975, *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- DUFIEF, Pierre-Jean, dir., *Les écritures de l'intime, la correspondance et le journal*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Poitiers, Bordas, 1982.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 2, Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Liège, Armand Colin, 2003.
- LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- LEJEUNE, Philippe et BOGAERT, Catherine, *Un Journal à soi, histoire d'une pratique*, Paris, Éditions Textuel, 2003.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Moi des demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993.

- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- LEJEUNE, Philippe, *"Cher cahier..."*, témoignages sur le journal personnel, Paris, Gallimard, 1989.
- LIS Jerzy, *Le Journal d'écrivain en France dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle*, Poznań, (Pologne), Wydawnictwo Naukowe Uam, 1996.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989.
- MONTANDON, Alain, dir., *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- NALBANTIAN, Suzanne, *Aesthetic Autobiography, From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anais Nin*, New York, Saint Martin's Press, 1997.
- PACHET, Pierre, *Les Baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990.
- ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime, de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, Louvain-La-Neuve (Belgique), Academia Bruylant, 2009.
- VIOLLET Catherine, LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise, dir., *Métamorphoses du journal personnel, de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-La-Neuve (Belgique), Academia Bruylant, 2006.
- Divers articles dans *La Faute à Rousseau*, Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique, Ambérieu-en-Bugey, 1992-2011.

VI. Écriture féminine

- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture - femme*, Paris, PUF, 1981.
- ELLIOTT, Bridget and WALLACE, Jo-Ann, *Women Artists and Writers, Modernist (im)positionings*, London, Routledge, 1994.
- HANSCOMBE, Gillian et SMYERS, Virginia L., *Writing for their lives, The Modernist Women 1910-1940*, London, The Women's Press, 1987.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de minuit, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Au risque de la pensée*, interviews dirigées par Marie-Christine NAVARRO, Paris, Éditions de l'Aube, 2001.
- WOOLF, Virginia, *Une Chambre à soi*, Biarritz, Gonthier, [1929], 1965.

VII. Modernisme

- BOUGAULT, Valérie, *Paris Montparnasse à l'heure de l'art moderne 1910-1940*, Paris, Terrail, 1997.
- BRADBURY, Malcolm et McFARLANE, James, *Modernism 1890-1930*, Sussex, Penguin Books, 1978.
- CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*. Genève, Droz, 1998.
- CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Nathan Université, 2000.
- LEVENSON, Michael, *Modernism and the fate of individuality, Character and novelistic from Conrad to Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- MANN, Carol, *Paris Années Folles, la Vie artistique*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1996.
- MANSANTI Céline, *La revue transition (1927-1928), le modernisme historique en*

- devenir*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2009.
- MATZ, Jesse, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
 - RAIMOND, Michel, *La crise du roman, Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
 - SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
 - VADÉ, Yves, dir., *Ce que modernité veut dire (I)*, Modernités 5, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 1998.

VIII. Autres ouvrages cités

1. Œuvres littéraires

- BAUDELAIRE, Charles, *Mon Cœur mis à nu*, Paris, Arcadia, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles, *La Fanfarlo*, Paris, Mille et Une Nuits, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Livre de Poche, 1996.
- CHATEAUBRIAND, François René, *Mémoires d'Outre-Tombe, précédés des Mémoires de ma vie*, Paris, Garnier, 2003.
- DOSTOIEVSKI, *Crime et Châtiment*, Paris, Pléiade Gallimard, 1950.
- DURELL, Lawrence, *The Black Book*, Paris, The Olympia Press, [1938], 1959.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Selected Essays*, Harrisonburg [United States], The Penguin American Library, 1984.
- ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003.
- ERNAUX, Annie, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, 2008.
- ERNAUX, Annie, *L'événement*, Paris, Gallimard, 2007.
- ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.

- ERNAUX, Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 2008.
- ERNAUX, Annie, *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001.
- GIDE, André, *Thésée*, Paris, Gallimard, 1998.
- JOUVE, Pierre Jean, *Paulina 1880*, Paris, Mercure de France, 1959.
- JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2004.
- JOYCE, James, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Paris, Gallimard, 1998.
- MEREDITH, George, *L'Égoïste, Comédie sous forme de récit, volume 1*, Paris, Gallimard, 1949.
- MILLER, Henry, *The Rosy Crucifixion, Sexus*, London, Panther Book, 1970.
- MILLER, Henry, *The Rosy Crucifixion, Plexus*, London, Panther Book, 1971.
- MILLER, Henry, *The Rosy Crucifixion, Nexus*, New York, Gove Press, 1987.
- MILLER, Henry, *Tropique du Capricorne*, Paris, Stock, 1994.
- NÉRET, Gilles, *Aubrey Beardsley*, Köln, Taschen, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain*, Paris, Livre de Poche, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gonthier, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, Paris, Pléiade Gallimard, 2000.
- PATCHEN, Kenneth, *Le Journal d'Albion Moonlight*, Flammarion, 1979.
- SARTRES, Jean-Paul, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1947.
- VIDAL, Gore, *In a Yellow Wood*, London, Heinemann, 1979.
- WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, London, Panther Book, 1976.

2. Ouvrages critiques

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Bourges, Seuil, 1975.
- BRASSAÏ, *Henry Miller grandeur nature*, Paris, Gallimard, 1975.
- BRUNEL Pierre, dir., *Le dictionnaire des mythes littéraires*, Poitiers, Édition du Rocher, 1988.
- DEARBORN, Mary V., *The Happiest Man Alive, a biography of Henry Miller*, London, Harper Collins, 1991.

- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1978.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin – de - siècle*, Grasset, 1993.
- GORDON, William A., *The Mind and Art of Henry Miller*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique Structurale*, Paris, PUF, 1986.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- JOUANNY, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles, Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

INDEX NOMINUM

A

- Aaron, 264.
Aaron's Rod, 209, 264.
Acapulco, 175.
Adam, 49.
Âge d'or (L'), 100.
Alan, 220.
À La Recherche du temps perdu, 7, 22, 137, 155, 186, 188 sv, 193, 204, 217, 225, 253, 270, 275, 286, 311, 314, 354, 356, 395, 408.
Albertine, 186, 197, 270 sv, 328.
Allemagne, 18.
ALLENDY, René (Dr.), 101, 119 sv, 122, 124, 129, 145, 299, 302, 317, 343, 347 sv.
Amant de Lady Chatterley (L'), voir *Lady Chatterley's Lover*.
Amantes, voir *Women in Love*.
Amants et fils, voir *Sons and Lovers*.
Amérique voir États-Unis.
AMIEL, Henri-Frédéric, 280 sv, 307, 330, 368 sv, 387 sv, 392.
Anais Nin, An International Journal, 290.
ANDRÉ, Jacques, 85 sv, 134.
Angleterre, 24, 163, 165.
Antiphon (The), 26, 156, 268.
APOLLINAIRE, Guillaume, 97.
Apollon, 149.
Arc-en-ciel (L'), voir *Rainbow (The)*.
Ariane (fil d'), 74, 306 sv.
ARTAUD, Antonin, 13, 21, 100 sv, 104 sv, 110, 115, 147, 298 sv, 315 sv, 319, 345.
Art et l'artiste (L'), 90, 120, 122 sv.
Astarté, 65.
Athéna, 149.
Atlantide, 51, 60 sv, 136, 258, 358, 393.

B

- BACHELARD, Gaston, 31, 373, 389.
BAILEY, Jeffrey, 283.
BALAKIAN, Anna, 43.
BALZAC, Honoré de, 39, 311, 314.
Barcelone, 12.
BARNES, Djuna, 9, 18 sv, 25 sv, 33, 84, 153, 155 sv, 161, 209, 213, 218 sv, 222, 225, 228, 237, 239, 241 sv, 261 sv, 268 sv, 273, 285, 355, 371, 404, 406 sv.
BARTHES, Roland, 337, 353.
BASHKIRTSEFF, Marie, 330.

BAUDELAIRE, Charles, 36, 48, 50, 54, 69, 111, 128, 139, 272.
 BEACH, Sylvia, 26.
 BEARDSLEY, Aubrey, 26.
 BECKET, Fiona, 184.
 Belgique, 18.
 Bergotte, 195, 204, 210, 273, 341.
 Berlin, 156, 218.
Bible (La), 68.
Bird Without Wings, 194.
 Bijou, 172.
 BIRKIN, Rupert, 170 sv, 232, 263, 270.
 Black Pearl, 257.
 BLAKE, William, 106.
 BLANCHOT, Maurice, 322, 330.
 BLOOM, Leopold, 354.
Bois de la nuit (Le), voir *Nightwood*.
 BONNEFOY, Yves, 21, 43, 77.
Book of Music (The), 400.
Book of Pain (The), 400.
Book of Repulsive Women (The), 26.
 BOTTICELLI, 273.
 Bovary (Madame), 311, 313.
 BRADBURY, Malcolm, 25, 156, 186, 210.
 BRANCUSI, Constantin, 100, 194.
 BRANGWEN (famille), 24.
 BRANGWEN, Anna, 183, 251.
 BRANGWEN, Gudrun, 196 sv, 232 sv.
 BRANGWEN, Ursula, 171, 209, 232, 263 sv, 270.
 BRANGWEN, William, 183, 251.
 BRAUD, Michel, 297, 303 sv, 342, 357, 383, 408.
 BRETON, André, 3, 20 sv, 38, 84, 89, 92 sv, 96 sv, 100, 102 sv, 108, 115, 127, 137, 161, 214, 247 sv, 278, 407.
 BRUNEL, Pierre, 54, 56, 86.
 Bruno, 167.
 Bruxelles, 20.
 BUÑUEL, Luis, 21, 90.
 Byzance, 65.

C

Cendrillon, 51.
 Ceylan, 81.
 Chambre à soi (Une), 379, 391.
Chambres du cœur (Les), voir *Four-Chambered Heart (The)*.
Chants de Maldoror (Les), 108.
 CHARCOT, Jean-Martin, 84.
 CHARISTMASS, Philippa, 291.

Charleville, 20, 41.
 CHATTERLEY, Clifford, 186 sv.
 CHATTERLEY, Connie, 24, 162, 177, 186 sv, 256.
 CHATEAUBRIAND, François-René de, 367.
 CHEKHOV, Anton, 314.
 Chess Player, 229 sv, 237, 240 sv, 279, 319, 338.
Chien andalou (Le), 90, 100.
Children of the Albatross (The), 7, 183, 222, 252, 391.
 Chine, 81.
 Christ moderne, voir Modern Christ.
Cinq psychanalyses, 85.
 Cipriano, 263.
Cités intérieures (Les), 7, 13 sv, 16, 33, 67, 112, 152, 154, 171, 178, 183 sv, 195, 212, 214, 224, 226 sv, 230 sv, 234, 237, 239, 242, 244 sv, 257, 261, 263, 267, 270, 274 sv, 283, 286, 305, 320, 337, 345, 357, 394, 405 sv.
Cities of the Interior voir *Cités intérieures (Les)*.
 Clara, 81, 83 sv, 131, 134, 140 sv, 147 sv, 179.
Cloche de verre (La), voir *Under a Glass Bell*.
 COCTEAU, Jean, 21, 100.
Collages, 13, 27, 48, 98, 115, 181, 224 sv, 241 sv, 244, 320, 404, 407 sv, 410.
 Combray, 188, 286.
Confessions (Les), 30, 353.
Contre Sainte-Beuve, 199.
 Cornwall-on-Hudson, 26.
 CORRADO, Danielle, 375.
Correspondance passionnée, 117.
Côté de Guermantes (Le), 286.
Creatures in an Alphabet, 27.
 CRICH, Gerald, 197, 232 sv, 235, 270.
Crime et châtement, 407.

D

Dada, 21, 110, 211.
 DALI, Salvador, 21, 97.
 DARWIN, Charles, 172, 210 sv.
 DEBUSSY, Claude, 51, 182, 194.
 Dédale, 306.
 DEDALUS, Stephen, 354, 364.
 DELAUME, Chloé, 384 sv, 410.
 DELEUZE, Gilles, 253.
 Delouit (Monsieur), 84 sv.
Delta of Venus, 7, 179.
 DEMENY, Paul, 43, 54, 64, 75.
 DESNOS, Robert, 109.
 Détecteur de Mensonge, voir Lie Detector.
D.H. Lawrence, An Unprofessional Study, 7, 12, 155, 185.

D.H. Lawrence, Une étude non professionnelle, voir *D.H. Lawrence, An Unprofessional Study*,
Diary of Anaïs Nin (The) voir *Journal*.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, 97.
 DIDIER, Béatrice, 91, 293, 328, 330, 343, 346, 351, 357, 362, 372, 378, 390, 393.
 Djuna, 154, 181, 183, 191, 195, 212, 215, 220, 222 sv, 252, 255 sv, 265, 267, 269, 271, 273, 276, 337 sv, 342, 391, 405.
Docteur Caligari (Le), 315.
Doctor Caligari, 315.
 Donald, 222 sv.
 Doña Juana, 234.
 Doncière, 286.
Don Juan, 120.
 Don Juan, 234 sv, 380.
Don Juan Gestalt (Die), voir *Don Juan*.
Doppelgänger (Der), voir *Double (Le)*.
 DOSTOIEVSKI, 18, 25, 247, 311, 314, 407.
 DOTTIN-ORSINI, Mireille, 67.
 Douanier Rousseau, 269.
Double (Le), 120.
 DOUBROVSKY, Serge, 384 sv.
 DRUKS, Renate, 410.
 DUBOIS-BOUCHERAUD, Simon, 288, 411.
 DUCHAMP, Marcel, 195, 212, 343.
Du Côté de chez Swann, 191.
 DURRELL, Lawrence, 327, 355, 370.

E

Éden, 148.
 Éditions des Femmes, 66.
 Électre, 64.
 Elstir, 195, 197, 204, 273.
 ÉLUARD, Paul, 97.
 EMERSON, Ralph Waldo, 39, 162, 175.
Enfants de l'Albatros (Les), voir *Children of the Albatross (The)*.
 ERGAL, Yves-Michel, 1, 5, 22, 145 sv, 297, 345, 354, 362, 366.
 ERNAUX, Annie, 381, 385 sv, 410.
 Espagne, 12, 18, 302, 310.
Espionne dans la maison de l'amour (Une), voir *Spy in the House of Love (A)*.
 États-Unis, 12, 14, 26, 154, 156, 181, 183, 186, 215, 240, 257, 324, 375.
 ÉTIEMBLE, René, 47, 96.
 Europe, 12, 18, 20, 79, 81, 375.
 EVANS, Oliver, 14.
 Ève, 49, 68, 70, 78, 81.

F

Fanfarlo (La), 69.
Fantasia of the unconscious, 184.
Fatima, 66.
Faustin, 222.
FELLINI, Frederico, 18.
Femme gelée (La), 386.
Fez, 66, 74, 180, 256 sv, 392 sv, 397.
FIELD, Andrew, 27.
Fils, 384.
Figure III, 217.
FINCK, Michèle, 1, 5, 59.
FLAUBERT, Gustave, 311.
FLOOD, Nora, 27, 85, 218 sv, 239 sv, 242, 262, 268 sv.
FORDHAM, Frieda, 112.
FOUCRIER, Chantal, 136.
Four-Chambered Heart (The), 7, 181, 224, 255 sv, 265.
FRAISSE, Luc, 195, 204, 395.
France, 12 sv, 18, 23, 93, 119, 121 sv, 283, 288
FRANCE, Anatole, 214.
Françoise, 189.
FRANCK, Anne, 346.
FRANK, Waldo, 312.
FRANKLIN, Benjamin V., 14 sv, 142, 180, 201, 214, 304, 409.
FREUD, Sigmund, 21, 38, 65, 79, 84 sv, 90, 93, 111 sv, 115, 118 sv, 121 sv, 126 sv, 129, 133, 139, 184, 210 sv, 239 sv, 249, 318, 404.
FRIEDMANN, Ellen G., 150.
Fugitive (La), 189, 272.

G

Gemor Press, 154.
Genèse (La), 68.
GENETTE, Gérard, 156, 217, 228 sv, 232, 249, 296, 301, 326, 383.
GIDE, André, 306.
GIRAUDOUX, Jean, 156.
Golconda, 175, 181, 183 sv, 240 sv, 250, 257 sv, 394.
Gonzalo, 314, 317, 410.
Greenwich Village, 26.
GREIMAS, Algirdas Julien, 28, 30 sv, 357.
GUERMANTES, 61, 190, 197, 286.
GUILER, Hugh, 280, 375.
GUSDORF, Georges, 157, 344, 350, 353, 364 sv, 394, 399.

H

Harlem, 204, 322.
Harriet, 263.

Hatcher, 259 sv.
H.D. (Hilda Doolittle), 240.
Hedja, 180.
HEISENBERG, Werner, 210.
Helba, 314 sv, 317, 319.
Héliogabale (L'), 100 sv.
HENKE, Suzette, 14
Henry and June, 7, 15, 289.
HÉRACLITE, 112, 169.
Hercule, 83.
Hernandez (Dr.), 240, 242.
HINZ, Evelyn J., 14 sv, 28, 247 sv, 290, 337, 340, 376.
Hiver d'artifice (Une), voir *Winter of artifice*.
HOLMES, Doloris, 380.
Homme aux rats (L'), 80 sv, 126.
House of Incest voir *Maison de l'inceste (La)*.
HOY, Nancy Jo, 330.
HUGO, Ian, 230.
HUTCHINS, Maude, 26.

I

Incest, 7, 15.
Illuminations, 36.
Inger (Miss), 270.
Introduction à la psychanalyse, 93, 121.
Italie, 174.

J

JAKOBSON, Roman, 382.
Japon, 397 sv.
Jardin des supplices (Le), 79 sv, 81, 87, 126, 137, 140, 148, 179, 411.
JASON, Philip K., 14 sv, 37, 227, 370.
Jay, 221 sv, 229, 231, 234 sv, 257, 264 sv, 276.
Jeanne, 38, 55 sv, 58, 64, 77, 80, 119, 132, 134 sv, 137 sv, 141 sv, 149, 159, 201.
Jean Santeuil, 23, 228, 345.
JOLAS, Eugène, 21, 90, 106.
JOUANNY, Sylvie, 1, 5, 32, 69.
Joueur d'Échec, voir Chess Player.
Journal, 7, 9, 12 sv, 15 sv, 19, 21, 25, 28, 33, 37, 66, 95, 100, 103, 117, 151, 161, 180, 193, 197, 274, 280, 283, 285, 287 sv, 293, 295 sv, 300 sv, 304 sv, 307 sv, 317, 319 sv, 322, 324, 326 sv, 331, 333, 335 sv, 341, 344, 346 sv, 350, 354 sv, 362, 364 sv, 369 sv, 375 sv, 384 sv, 389 sv, 396, 400 sv, 404 sv, 408 sv, 413 sv, 425 sv, 429 sv, 433, 436, 438
Journal of Love, voir *Journal de l'amour*.
Journal de l'amour, 7, 288 sv, 298, 319, 324.
JOUVE, Pierre-Jean, 156.
JOYCE, James, 26 sv, 156, 354, 362, 364, 366.

Judas, 373.
JUNG, C.G., 112 sv, 119, 127, 129, 133, 142, 370.

K

KAFKA, Franz, 18.
Kangaroo, 24, 209, 263.
Kate, 258, 263.
Ki-Paï, 83.
Kitty, 346.

L

Labyrinthe (Le), 305.
Ladders to Fire, 7, 171, 179, 197, 224, 229, 234, 240, 257, 264, 319, 336 sv, 346.
Lady Chatterley's Lover, 7, 24, 162 sv, 186, 232, 256, 262, 271, 275.
Ladies Almanack, 26, 155.
LANSER, 238.
Larry, voir DURRELL, Lawrence.
LAUTRÉAMONT (Comte de), 108.
LAWRENCE, D.H., 7, 9, 12, 17 sv, 23 sv, 33, 41, 77, 112, 151, 153, 155 sv, 159, 161 sv, 180 sv, 194, 196 sv, 205 sv, 209 sv, 225, 227, 232 sv, 235 sv, 241, 244, 249 sv, 253 sv, 256, 258, 261 sv, 266 sv, 270 sv, 274 sv, 279, 285, 310 sv, 326 sv, 330 sv, 342 sv, 348, 374, 394, 402, 404, 406 sv, 413 sv, 422, 424, 429.
LEIRIS, Michel, 97.
LEJEUNE, Philippe, 157, 288 sv, 296 sv, 301, 325, 327, 329, 371, 375, 382 sv, 408.
LEUWERS, Daniel, 59, 75.
Léviathan, 52.
Liberté et l'amour (La), 109.
Lie Detector, 220 sv, 241, 279.
Lilith, 65, 68, 70.
Lillian, 154, 171, 175 sv, 183, 185 sv, 195, 197, 212, 220, 222 sv, 229, 231, 234 sv, 240, 244, 256 sv, 263 sv, 267 sv, 271, 276, 305, 307, 337 sv, 341, 394.
LIS, Jerzy, 333, 351 sv.
Livre à venir (Le), 322.
Livre des répulsives (Le), voir *Book of Repulsive (The)*.
Londres, 20, 156.
LOSSEAU, Léon, 89.
Louveciennes, 311 sv, 323, 391 sv.

M

MACFARLANE, James, voir BRADBURY, Malcolm.
MADELÉNAT, Daniel, 30 sv, 111, 136, 248, 279, 389 sv, 394.
MAETERLINCK, Maurice, 51.
Maison de l'inceste (La), 7, 9, 13, 16, 21, 33, 35 sv, 49, 53 sv, 59, 62 sv, 71 sv, 74, 76 sv, 79 sv, 85 sv, 89, 92, 94 sv, 97, 99, 101, 106, 108 sv, 111, 114 sv, 118, 121, 125 sv, 130, 132, 134, 136 sv, 140, 142, 144 sv, 150 sv, 155, 159 sv, 165 sv, 171, 176, 185, 191 sv, 212, 215, 223, 225 sv, 228, 236, 239, 244 sv, 252 sv, 256, 258, 261 sv, 267 sv, 271, 277, 285, 289, 302

sv, 328, 335, 339, 344, 349, 358 sv, 369 sv, 377, 385, 390 sv, 396, 404 sv, 408.
Mambo, 181 sv, 215.
Manifestes du surréalisme, 7, 21, 89, 93, 97, 100, 103, 247, 278, 407.
Mann (Dr.), 241 sv.
MANSANTI, Céline, 106 sv.
Marcel (narrateur d'*À la recherche du temps perdu*), 273, 328, 354, 410.
MARCUS, Jane, 239.
Marguerite, 347.
Maroc, 198, 397.
Marsyas, 149.
Maruca, 376.
MARX, Karl, 210.
MAUPASSANT, Guy de, 39, 311.
Mélisande, 50.
Mellors, 164, 177, 187, 256.
Mémoires d'Outre-Tombe (Les), 367.
MEREDITH, George, 162.
Mexique, 180, 186, 256 sv, 397.
Michael, 222 sv.
MILLER, Denis R., 397.
MILLER, Henry, 7, 12 sv, 15, 37, 64, 102, 109 sv, 117, 120, 122, 124, 154, 163 sv, 185 sv, 271 sv, 288 sv, 303, 310, 312, 317, 327, 343, 355, 359, 367, 369, 376 sv, 380.
MILLER, June, 7, 15, 27, 37, 64, 70, 271 sv, 275, 288 sv, 312, 321, 367, 377.
Minotaure, 7, 112, 306.
Miranda, 268.
MIRBEAU, Octave, 79 sv, 85 sv, 90, 118, 126, 131, 133 sv, 137 sv, 142, 146 sv, 151.
MIRÓ, Joan, 18.
Miroirs dans le jardin (Les), voir *Ladders to Fire*.
Mirror and The Garden, Realism and Reality in the Writings of Anaïs Nin (The), 337.
Mischa, 168.
Modern Christ, 38, 44, 59, 73, 80, 101, 119, 145 sv, 159.
Moi des demoiselles (Le), 288.
MONTAIGNE, 344.
MONTANDON, Alain, 346, 382.
MONTÉMONT, Véronique, 29, 178.
MONTGOMERY, Robert E., 165, 169.
MOREAU, Gustave, 68.
Moscou, 319.

N

Nadja, 84 sv, 137.
NALBANTIAN, Suzanne, 335.
Narcisse, 344, 348, 387.
New England, 173.
New York, 12, 57, 61 sv, 156, 183, 204, 215, 295, 322 sv, 375, 385, 394.
New Yorker, 154.

NIETZSCHE, Friedrich, 165 sv.

Nightwood, 19, 26 sv, 84, 156, 218 sv, 237, 239, 262, 267 sv, 272, 274.

NIN, Anaïs, 1,7, 9, 12 sv, 31 sv, 36 sv, 39, 47 sv, 62 sv, 70 sv, 73, 75 sv, 84 sv, 89 sv, 97 sv, 100 sv, 105, 111 sv, 117 sv, 145 sv, 149 sv, 154 sv, 160 sv, 191 sv, 203 sv, 211 sv, 231 sv, 234 sv, 241 sv, 247 sv, 260 sv, 288 sv, 293 sv, 300 sv, 333, 335 sv, 339 sv, 362 sv, 399 sv, 404 sv.

NIN, Joaquin, 375.

Nobuko, 181 sv.

Norpois (M. de), 210.

Nottinghamshire, 23.

NOVALIS, 366.

Novel of the Future (The) voir Roman de l'avenir (Le).

Nu descendant l'escalier (Le), 195, 212, 342.

O

O'CONNOR, Matthiew, (Dr.), 27, 218 sv, 239 sv, 262.

Odette, 272 sv.

Oncle Philip, 223.

Opéra Comique, 50.

OVIDE, 149.

P

PALANCY, M. de, 61.

Paris, 1, 12, 18 sv, 24, 26, 106, 154 sv, 162 sv, 181, 194, 197, 201 sv, 215 sv, 218, 257, 271, 273, 310 sv, 324, 394.

Pastiches et Mélanges, 311.

Patchin Place, 26 sv, 243.

Paul, 252.

Pelléas et Mélisande, 51.

Penguin Books, 163.

PETHERBRIDGE, Jenny, 218 sv.

Petits poèmes en prose, 54.

Pierre (« Je suis le plus malade des surréalistes »), 101.

Place (La), 381, 386.

Plaisirs et les jours (Les), 145.

PLATON, 136.

Plumed Serpent (The), 24, 183, 256, 258, 263.

POLE, Rupert, 288, 400.

Prisonnière (La), 22, 40, 155, 186, 197.

Prométhée, 95, 381.

PROPP, Vladimir, 28, 45, 304.

PROUST, Marcel, 1, 5, 9, 17 sv, 22 sv, 25, 33, 61, 145 sv, 155 sv, 161, 186 sv, 190 sv, 198 sv, 204 sv, 210, 213, 216, 219 sv, 222, 225, 227 sv, 241, 244, 248 sv, 261 sv, 267, 270 sv, 275 sv, 285 sv, 294, 307, 311, 327, 329 sv, 341, 345, 354 sv, 362 sv, 366, 389, 395, 402, 404 sv.

Provincetown, 220.

Psychopathologie de la vie quotidienne, 93, 249.

Pythie, 76.

Q

Quartet Books, 42, 58.

R

Rachel, 271.

Ragtime, 176, 201, 203 sv, 320, 407.

RAIMOND, Michel, 305..

Rainbow (The), 24, 163, 170 sv, 183, 209, 251, 264, 270.

Rananim, 186.

Rango, 181, 183, 222, 255 sv, 315, 410.

RANK, Otto (Dr.), 13, 38, 48, 75, 85 sv, 90, 117 sv, 120, 122 sv, 129, 142, 145, 154, 215 sv, 224, 281, 300 sv, 317 sv, 322, 354, 359 sv, 369, 376, 380.

REICHEL, Hans, 98.

Renate, 181 sv, 224 sv, 244.

REVERDY, Pierre, 96.

RICHARD-ALLERDYCE, Diane, 14.

RIMBAUD, Arthur, 9, 16, 18 sv, 35 sv, 39, 51 sv, 56, 59, 61 sv, 64 sv, 69 sv, 75 sv, 79, 82, 86 sv, 89 sv, 95 sv, 99, 101, 106, 109, 111, 114 sv, 120, 126, 128, 139, 150 sv, 156, 161, 173 sv, 183, 213, 236, 285, 311, 348, 350, 371, 385, 393, 404, 408.

Rivebelle, 286.

RIVIÈRE, Jacques, 20, 36, 47, 53, 55, 393.

Roman de l'avenir (Le), 7, 17, 19, 94, 111, 117, 127, 156, 203, 206, 236, 325, 382, 395.

Rosy Crucifixion (The), 273.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 30, 301, 353.

ROUSSET, Jean, 344, 375.

Ryder, 26 sv, 156, 268.

RYDER, Julie, 268.

RYDER, Wendell, 268.

S

Sabina, 14, 37, 49 sv, 52, 58 sv, 62, 64 sv, 81, 87, 106, 140, 142, 151, 154, 165, 178, 182 sv, 192, 195, 212, 215, 220 sv, 224, 234 sv, 241, 268, 271, 274 sv, 339, 342, 369, 377, 405.

SADE, Donatien Alphonse François (Marquis de), 85.

Saint-Marc (baptistère de), 190.

Saint-Mawr, 173.

SAINT-LOUP, Robert (Marquis de), 271 sv, 286.

Saint Thomas, 214.

Sainte-Euverte, 61.

Saison en enfer (Une), 7, 20 sv, 33, 36 sv, 40 sv, 47, 50, 54 sv, 64, 69 sv, 71, 74, 77, 86 sv, 89, 91, 93, 95, 139, 143, 150 sv, 174, 245, 268, 393, 404.

Salomé, 68.

Salpêtrière (La), 84.

SALVATORE, Anne T., 14, 237 sv, 242.

SANCHEZ, Edouardo, (cousin d'Anaïs Nin), 36, 368.
 SAND, Georges, 25.
 SANDS, Judith, 27, 225, 241 sv, 245.
 San Tomaso, 253.
 SARTRE, Jean-Paul, 140.
 Satan, 42, 50, 70.
 SAUSSURE, Ferdinand de, 39, 60.
 SCHNEIDER, Duane, voir FRANKLIN, Benjamin V.
 SCHOLAR, Nancy, 14 sv, 376.
 SCHOPENHAUER, Arthur, 165, 199.
Season in Hell (A), voir *Saison en enfer (Une)*.
Second manifeste du surréalisme voir *Manifestes du surréalisme*.
Seduction of the Minotaur, 7, 171, 175, 181, 183, 224, 240, 250, 257, 263 sv, 268, 271, 276, 305.
Séduction du Minotaure (La), voir *Seduction of the Minotaur*.
 Seine, 215, 311.
Serpent à plume (Le), voir *Plumed Serpent (The)*.
Sexe et caractère, 67.
 SIMONET-TENANT, Françoise, 1, 5, 29, 32, 329, 381, 396.
 Somers, 164, 209, 263.
Sons and Lovers, 23, 270.
 Sorbonne (La), 101, 147.
 SPENCER, Sharon, 14 sv, 28, 195, 290, 408.
Spy in the House of Love (A), 7, 14, 178, 181, 183, 215, 220 sv, 224, 241, 275.
 STEIN, Gertrude, 25.
 Stella, 167.
 STIMPSON, Catharine, 268.
Studies in Classic American Literature, 155, 266.
Sur le rêve, 113.
 SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, 342.
 Swallow Press, 230.
 SWANN, Charles, 61, 191, 199, 272 sv, 330, 354.

T

TCHÉKHOV, Anton voir CHEKHOV, Anton.
Temps retrouvé (Le), 146, 188, 330 sv.
Ténébreuse affaire (Une), 314.
Théâtre de la cruauté (Le), 100 sv.
Thésée, 306.
This Quarter, 104.
 TOOKEY, Helen, 14, 290.
transition, 20 sv, 89 sv, 92, 104 sv.
Traumatisme de la naissance (Le), 120.
Trauma der Geburt (Das), voir *Traumatisme de la naissance (Le)*.
Tropique du Capricorne, 273.
Twilight in Italy, 254.

TZARA, Tristan, 109.

U

Ulysse, voir *Ulysses*.

Ulysses, 26, 354.

Under a Glass Bell, 7, 13, 33, 154, 201, 228, 305, 327, 407.

V

VALÉRY, Paul, 305.

Valescure, 379.

VARDA, Jean, 48, 98, 115, 224, 410.

Vence, 12.

Venise, 190.

Vénus Érotica, voir *Delta of Venus*.

VERLAINE, Paul, 20, 70, 89, 111.

Vesta, 389.

Victoria (reine), 163, 165.

VIDAL, Gore, 373.

Vienna, voir Vienne.

Vienne, 224 sv.

Vierge et le Gitan (La), voir *Virgin and the Gypsy (The)*.

Vinteuil, 137, 195, 199 sv, 204.

Virgin and the Gypsy (The), 271.

Voix (La), 13, 145, 168, 191, 193, 214, 239 sv, 242, 407.

VOLKBEIN, Felix, 218 sv.

VOTE, Robin, 26 sv, 84, 156, 218 sv, 239, 262, 268, 272.

W

WEININGER, Otto, 67.

WEST, Rebecca, 25, 380.

WHARTON, Edith, 39.

WILSON, Edmond, 154.

Winter of artifice, 7, 33, 37, 154, 167, 193, 200 sv, 228, 251, 267, 336, 352, 404.

WITT, Lou, 173.

Women in Love, 24, 162 sv, 170 sv, 232, 235, 264, 270.

WOOD, Thelma, 19, 26,.

WOOLF, Virginia, 25, 379, 391.

Y

YOUNG, Marguerite, 26.

Z

Zara, 315.

Zentralblatt für Psychoanalyse, 85.

Zéphora, 273.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. 5
Listes des abréviations	p. 7
Sommaire	p. 9
INTRODUCTION	p. 12
 Partie 1 : <i>HOUSE OF INCEST</i>, « A LABORATORY OF THE SOUL » : INFLUENCES DE RIMBAUD, DES SURREALISTES ET DE LA PSYCHANALYSE	
Introduction	p. 36
 Chapitre 1 : « Trouver une langue » : de Rimbaud à Anaïs Nin p. 39	
<u>A. La langue rimbaldienne, la voix des damnés</u> p. 41	
1. Rêve d'innocence, origine de la damnation	p. 42
1. a. Sous l'égide de l'écriture intime	p. 42
1. b. La quête esthétique guidée par la notion d'innocence	p. 45
1. c. De l'enfance à l'Orient	p. 49
2. La voix des damnés	p. 53
2. a. Rythmes brisés : typographie de la rupture	p. 55
2. b. Le son et le sens : de l'innocence à la damnation	p. 59
 <u>B. L'enfer d'une femme : le monstre féminin et la personnalité créatrice</u> p. 64	
1. Sabina, femme de l'enfer	p. 65
1. a. Femme fatale, la « Grande Prostituée »	p. 65
1. b. Danseuse et vampire	p. 68
2. Écrire une « <i>Saison en enfer</i> d'une femme »	p. 71
2. a. L'inconscient au féminin	p. 72
2. b. Celle qui écrit	p. 76

<u>C. La réécriture du <i>Jardin des Supplices</i> d'Octave Mirbeau : tortures et damnations psychologiques</u>	p. 79
Chapitre 2 : Écrire l'inconscient comme les surréalistes	p. 89
<u>A. Exploration de l'âme et image poétique</u>	p. 91
1. Le choix du surréalisme	p. 92
2. L'image poétique redéfinie	p. 95
<u>B. Une influence en demi-teinte</u>	p. 100
1. Antonin Artaud ou le chaos de l'inconscient	p. 101
2. L'échec des rencontres avec André Breton	p. 102
<u>C. Le discours double d'Anaïs Nin</u>	p. 105
1. Le « fecund chaos »	p. 107
2. La conciliation des deux discours à travers la notion de symbole	p. 111
Chapitre 3 : L'artiste entre rêve et réalité : l'influence de la psychanalyse	p. 117
<u>A. La personnalité créatrice vue par la psychanalyse</u>	p. 119
1. De l'art à la psychanalyse	p. 121
1. a. <i>L'Art et l'artiste</i> , la vision d'Otto Rank	p. 122
1. b. L'artiste et le névrosé	p. 123
2. Le rêve et la réalité en cohabitation	p. 126
<u>B. La réécriture du supplice de la cloche d'Octave Mirbeau</u>	p. 131
1. Du positif au négatif : perversion d'un symbole	p. 133
2. Passivité, isolement, auto-torture	p. 137
3. La cloche comme métaphore du rêve	p. 140

<u>C. L'art en échec : la fin de <i>La Maison de l'inceste</i></u>	p. 143
1. L'échec de Jeanne	p. 144
2. Le paralytique et le Christ moderne	p. 145
Conclusion de la partie 1	p. 151

Partie 2 : LA TENTATION ROMANESQUE : SUR LES PAS DE D.H. LAWRENCE, MARCEL PROUST ET DJUNA BARNES

Introduction	p. 154
Chapitre 1 : L'écriture du corps : l'influence majeure de Lawrence	p. 159
<u>A. Le retour au corps d'après D.H. Lawrence</u>	p. 162
1. La résolution des opposés : le rêve d'unité dans l'art	p. 163
1. a. La dualité corps et esprit	p. 164
1. b. Retrouver une unité cosmique	p. 168
2. Le primitif et le sexe : le corps dans l'écriture intime	p. 172
2. a. « The Return to the primitive »	p. 172
2. b. L'écriture du sexe	p. 177
3. Anaïs Nin et la prise de distance avec l'idéal primitif	p. 180
<u>B. Le rapport à Proust</u>	p. 186
1. La mémoire involontaire et les sens	p. 188
2. Le dialogue avec les arts	p. 194
2. a. L'influence de la peinture	p. 194
2. b. La musique et le jazz	p. 198

Chapitre 2 : Fragmentation et unité dans la chronologie et la narration : entre Marcel Proust et Djuna Barnes	p. 209
<u>A. Écriture fragmentée et recherche d'unité</u>	p. 212
1. Fragments chronologiques	p. 214
1. a. Refus du réalisme et chronologie de l'émotion	p. 214
1. b. Proust et l'anachronie	p. 216
1. c. Djuna Barnes, la chronologie symbolique	p. 218
2. Répétition et temps cyclique, tentatives d'unité	p. 222
<u>B. Le refus de la voix masculine et psychanalytique : « writing as a woman »</u>	p. 227
1. Narration neutre et focalisation multiple	p. 228
1. a. Le narrateur et la figure du « Chess Player »	p. 229
1. b. L'androgynéité de la narration ?	p. 232
2. La narration et le jeu psychanalytique	p. 237
Chapitre 3 : La recherche de soi inspiratrice ou monstrueuse : sur les pas de Marcel Proust	p. 247
<u>A. L'extérieur en écho de soi</u>	p. 249
1. L'objet comme symbole du drame intérieur	p. 250
2. L'exemple de Golconda, une cité intérieure	p. 257
<u>B. La relation amoureuse</u>	p. 262
1. Relation amoureuse et recherche personnelle	p. 263
2. L'amour en signe d'art	p. 267
2. a. Amours narcissiques	p. 267
2. b. Regard sur le journal intime	p. 270
<u>C. Les dérives de la recherche de soi et la création : les dangers de l'abstraction</u>	p. 276
1. La critique de Proust	p. 277
2. La place du journal	p. 280

Conclusion de la partie 2 p. 285

Partie 3 : LE JOURNAL COMME ŒUVRE D'ART : LITTÉRATURE INTIME ET FICTION DE SOI

Introduction p. 288

Chapitre 1 : Un journal à la frontière de l'autobiographie et du roman p. 293

A. Un journal hybride p. 295

1. Vers l'autobiographie p. 297

2. Vers le roman p. 303

B. Les transformations romanesques dans la version expurgée du journal p. 309

1. Regard particulier sur l'incipit du *Diary of Anaïs Nin* p. 310

2. Des personnages romanesques p. 315

C. Le rapport au temps p. 320

1. Le travail sur la chronologie p. 322

2. « the dual aspect of truth » p. 325

3. Temps réel et temps romanesque p. 329

Chapitre 2 : Le journal est œuvre d'art p. 335

A. Le désir de transformer p. 336

1. Le journal, le miroir et la représentation de soi p. 337

2. « I am like a shattered mirror » p. 342

3. La diariste se démultiplie p. 346

<u>B. Fiction de soi en portrait de l'artiste</u>	p. 349
1. Écriture et fiction de soi	p. 351
2. L'œuvre d'art en construction	p. 354
3. La naissance de l'artiste	p. 357
Chapitre 3 : La création du mythe	p. 365
<u>A. Écriture et culpabilité</u>	p. 366
1. La diariste parfaite	p. 367
2. L'entreprise de séduction	p. 371
3. La culpabilité de la femme écrivain	p. 378
<u>B. Du « je » aux Autres</u>	p. 381
1. La diariste en narratrice : la question du « je »	p. 382
1. a. Distance et narration au sein du journal	p. 382
1. b. La question de l' « autofiction »	p. 383
1. c. Sortir de l'introspection.	p. 387
2. Espaces clos, espaces ouverts	p. 389
2. a. L'espace du journal...	p. 390
2. b.s'ouvre progressivement	p. 394
3. Les dangers de l'universalité	p. 397
Conclusion de la partie 3	p. 401
CONCLUSION GÉNÉRALE	p. 404
Bibliographie	p. 413
Index	p. 433
Table des matières	p. 445