

# La fiction du nom dans l'autobiographie de Jeanette Winterson

Alice Braun

► **To cite this version:**

Alice Braun. La fiction du nom dans l'autobiographie de Jeanette Winterson. Binard, Florence and Nedelec-Guyard, Alexandrine and Leduc, Guyonne. Nommer les femmes, le sexe et le genre, L'Harmattan, pp.247–259, 2015, 978-2-343-07050-6. <hal-01640415>

**HAL Id: hal-01640415**

**<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01640415>**

Submitted on 6 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« LA FICTION DU NOM  
DANS L'AUTOBIOGRAPHIE  
DE JEANETTE WINTERSON »**

**Alice BRAUN**

*Université de Paris Ouest Nanterre La Défense*

L'autobiographie de Jeanette Winterson, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011), s'ouvre sur l'une des dernières conversations téléphoniques que celle-ci aura jamais avec sa mère, à l'occasion de la publication de son premier roman, *Oranges Are Not the Only Fruit*. Bien que l'ouvrage ait été publié en tant que fiction, Mrs Winterson a bien compris qu'il convenait de faire une lecture autobiographique de ce récit d'une jeune fille, élevée par des parents pentecôtistes, qui découvre son homosexualité à l'adolescence, ce qui cause un rejet massif de la part de sa communauté et, notamment, de sa mère. Mrs Winterson, comme le reste du public, est guidée par le choix de l'auteure de donner son prénom au personnage principal et narrateur du récit<sup>1</sup>. "It's the first time I've had to order a book in a false name"<sup>2</sup>, déclare-t-elle à sa fille : comme par désir de vengeance, elle refuse d'admettre qu'elle porte le même nom, de famille cette fois, que sa fille, auteure du livre. Il s'agit là d'un des nombreux épisodes du drame qui se joue autour du nom de famille, au sein de l'autobiographie de Jeanette Winterson. Celle-ci, pourtant, minimise le contenu de vérité de son premier roman, qui, selon elle, fonctionne comme

---

<sup>1</sup> Pour Philippe Gasparini, l'homonymie entre auteur et personnage est l'un des premiers traits d'identification du roman autobiographique. Voir Gasparini, *Est-il Je ?* (Paris : Seuil, 2004) 25.

<sup>2</sup> Jeanette Winterson, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (London : Vintage Books, 2011) 3.

une sorte d'avant-projet à l'entreprise autobiographique : "And I suppose that the saddest thing for me, thinking about the cover version that is *Oranges*, is that I wrote a story I could live with. The other one was too painful. I could not survive it" (6). Cependant, pour Jeanette Winterson, le choix de la fiction n'a pas été motivé uniquement par le caractère encore indicible de la vérité ; il s'agissait également d'un choix artistique et politique :

1985 wasn't the day of the memoir – and in any case, I wasn't writing one. I was trying to get away from the received idea that women always write about 'experience' – the compass of what they know – while men write wide and bold – the big canvas, the experiment with form. [...] In any case, why could there not be experience *and* experiment? (3).

En opposant forme et contenu, Jeanette Winterson fait apparaître l'une des problématiques liées au genre de l'autobiographie féminine, dont elle a, tout d'abord, souhaité se démarquer. La tradition du récit de soi au féminin, comme l'ont montré beaucoup de critiques du genre, a souvent été jugée mineure, au regard de sa présumée tendance à enregistrer des faits plutôt qu'à les représenter. C'est, notamment, l'analyse de Domna C. Stanton qui compare dans l'introduction de *The Female Autograph* l'emploi du terme « autobiographie », appliqué à des ouvrages d'auteurs masculins et féminins : "It had been used, I realized, [...] to affirm that women could not transcend, but only record, the concerns of the private self; thus, it had effectively served to devalue their writing"<sup>3</sup>. De même, Estelle Jelinek, dans l'un des premiers ouvrages consacrés aux autobiographies de femmes, constate que celles-ci se focalisent, en général, plus sur des questions personnelles que sur des questions philosophiques ou historiques, ces dernières restant l'apanage des récits masculins<sup>4</sup>. Mais alors, est-on tenté de répondre, que dire des autobiographies de saint Augustin et de Jean-Jacques Rousseau, qui font, pourtant, office de modèles du

---

<sup>3</sup> Domna C. Stanton, éd., *The Female Autograph* (Chicago : The U of Chicago P, 1984) 4.

<sup>4</sup> Estelle Jelinek, *The Tradition of Women's Autobiography : From Antiquity to the Present* (Boston: Twayne Publishers, 1986) XIII.

genre ? Ces deux textes de référence se lisent telles des explorations de l'intimité du soi et des profondeurs de l'âme, d'où émerge une conception morale, politique et philosophique du sujet. C'est alors du côté de la représentation du sujet qu'il faut aller chercher le marqueur d'une différence entre tradition masculine et tradition féminine, comme le proposent, d'ailleurs, Sidonie Smith et Julie Watson, à l'origine d'une anthologie critique sur l'autobiographie au féminin. Pour Mary G. Mason, citée dans l'introduction, ce sont les modalités de la représentation du soi elles-mêmes qui séparent les deux traditions, avec, du côté masculin, une trame autobiographique qui suit la trajectoire du sujet depuis l'indistinction familiale (et la fusion avec la mère) jusqu'à un détachement progressif et à l'émergence d'un « je » indépendant, paradigme de l'individualisme bourgeois occidental<sup>5</sup>. À l'inverse du récit de soi au masculin et de sa trajectoire individualisante, l'autobiographie féminine se distinguerait, à son avis, par une définition essentiellement relationnelle du sujet : le soi ne s'envisage pas comme détaché des liens qui l'attachent aux autres, mais se définit plutôt en fonction de ceux-ci. Les premières critiques des années 1970 et 1980 se sont largement appuyées sur les travaux de la sociologue du genre Nancy Chodorow, qui s'est intéressée à la transmission de la fonction maternelle de mère à fille. Sa théorie selon laquelle les filles se construiraient selon un modèle de subjectivité plus relationnel que les garçons est devenue une référence dans les travaux sur l'autobiographie féminine :

Because of their mothering by women, girls come to experience themselves as less separate than boys, as having more permeable ego boundaries. Girls come to define themselves more in relation to others. Their internalized object-relational structure becomes more complex, with more ongoing issues. These personality features are reflected in superego development<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Sidonie Smith et Julie Watson, eds., *Women, Autobiography, Theory* (Madison : The U of Wisconsin P, 1998) 8.

<sup>6</sup> Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley : U of California P, 1978) 93.

Si la subjectivité féminine se construit toujours en relation avec un autre (père, mère, amant ou enfant), le récit de soi au féminin aurait, donc, pour sujet principal, non pas la dissolution des liens dans une quête de liberté individualiste, mais bien la complexité affective des liens eux-mêmes.

À première vue, ce modèle d'écriture de soi pourrait rendre compte de nombre des aspects de l'autobiographie de Jeanette Winterson. *Why Be Happy When You Could Be Normal?* se concentre, en effet, sur des problématiques en majorité relationnelles, puisque, dans son enfance, Jeanette fait consécutivement la découverte de son homosexualité, qui va précipiter un rejet définitif de la part de sa mère, et de son adoption peu après sa naissance. Le récit ne suit pas une trajectoire linéaire, chronologique ; il se construit, au contraire, en cercles concentriques et thématiques, centrés sur la question de l'amour, de l'abandon et de l'appartenance. Une autre lecture du texte permet de faire apparaître un chiasme entre la perte de la mère adoptive, dans une première partie, et la découverte de la mère biologique, dans une seconde, à la suite d'un long processus de déconstruction et de reconstruction de soi. Le récit se veut volontairement fragmentaire et suit une logique que l'on pourrait qualifier de « traumatique » : Jeanette Winterson fait communiquer deux événements fondateurs d'abandon intervenus à vingt-cinq d'écart, et qui ont participé à la déstructuration de son soi, à savoir la rupture avec sa mère et la rupture avec l'une de ses partenaires, qui en constituera un écho à la fois étrange et familier, et qui la mènera au bord du suicide. Cependant, l'autobiographie de Jeanette Winterson, même si elle se fonde sur des problématiques d'ordre relationnel et choisit de se focaliser sur les épisodes les plus personnels de sa vie, déborde le cadre de l'autobiographie féminine telle qu'elle a été identifiée dans les années 1970 et 1980. D'une part, parce que le traumatisme, comme l'a montré Leigh Gilmore, possède une dimension intrinsèquement collective et politique : il interpelle l'auteur, il revendique une place, une appartenance dans la catégorie des lésés<sup>7</sup>. Jeanette Winterson fait également émerger du récit de son enfance un tableau de la condition ouvrière dans le nord de l'Angleterre au milieu des années

---

<sup>7</sup> Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography : Trauma, Testimony, Theory* (Ithaca : Cornell UP, 2001) 4-7.

1970 : la pauvreté, la violence et l'évangélisme comme « opium du peuple ». Par ailleurs, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* est avant tout une autobiographie d'écrivain et s'intéresse, par le biais de l'expérience vécue, à sa transformation alchimique en matériau de fiction, au-delà du cliché de la naissance de la vocation d'artiste. Ce texte s'inscrit dans les problématiques habituelles de l'œuvre de Jeanette Winterson, notamment dans la mesure où la fiction y est une figure centrale, à la fois comme métaphore du mensonge au cœur du drame de l'adoption, mais aussi comme tension fondatrice de l'identité du personnage qui se décide écrivain.

Bien que *Why Be Happy When You Could Be Normal?* puisse être associé en tant que texte au genre de l'autobiographie, le récit de Jeanette Winterson ne cesse de jouer avec les codes du genre et d'en repousser les limites : tant du point de vue, tout d'abord, de la structure, dont on a vu qu'elle était non-chronologique, que du point de vue du respect du pacte autobiographique. En effet, Leigh Gilmore montre comment l'approche de Philippe Lejeune a construit une pratique de lecture de l'autobiographie comme document authentique et comme garantie de véracité à travers la métaphore du contrat, en faisant, notamment, du nom propre le sceau de l'identité entre sujet réel et représentation autobiographique du sujet<sup>8</sup>. Or, montre-t-elle, dans l'autobiographie de femme, le rapport au nom propre est bien souvent compliqué par le système patriarcal, qui la place dans une position d'objet d'échange, faisant fluctuer son identité et, par ricochet, son nom propre : “ [The name] signifies ownership, to be sure, but not of ourselves as our property”<sup>9</sup>. La femme auteure hérite en premier lieu du nom du père avant de troquer celui-ci contre le nom de son mari, le cas échéant, ce qui la condamne à une subjectivité construite comme essentiellement relationnelle. Au-delà de la question du genre, la question du nom propre participe d'une autre fiction critique : celle de l'unicité du sujet, pourtant mise à mal par Freud, puis par Lacan. Chez Jeanette Winterson, le « je » s'écrit comme

---

<sup>8</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975) 22.

<sup>9</sup> Gilmore, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation* (Ithaca : Cornell UP, 1994) 81.

profondément divisé par la mélancolie, on le verra, mais tout d'abord par la fiction qui obscurcit le véritable nom propre, par-dessus lequel a été écrit pendant des années celui de la mère adoptive. Le drame de l'adoption fait, en effet, éclater la relation identificatoire qui existe entre le sujet et son nom. Très jeune, Jeanette Winterson découvre un certificat de naissance où figure le nom de ses parents biologiques, mis sous rature (155). Cet événement vient précipiter la métamorphose du récit en enquête, alors que l'écrivain, devenue adulte et se relevant à peine d'une profonde dépression, décide de fouiller le passé pour en extraire son autre nom propre. La dernière partie du récit suit alors les rebondissements qui vont se succéder jusqu'à la découverte du véritable nom de famille : après une première fausse piste, Jeanette Winterson se perd dans le labyrinthe administratif dont elle finit par extraire un dossier. Son contenu lui paraît un temps illisible, car excédant le cadre du réel : "The names read like runes" (185). Toute cette partie du récit se lit comme un véritable roman policier, dont les rebondissements, inscrits dans une temporalité double, tiennent en haleine le lecteur, qui attend la résolution du mystère.

Quant à la structure, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* s'éloigne, là encore, de la loi du genre autobiographique en proposant une figure de l'autobiographie comme retour aux sources : "Freud, one of the grand masters of narrative, knew that the past is not fixed in the way that linear time suggests. We can return. We can pick up what we dropped. We can mend what others broke. We can talk with the dead" (58). Le projet autobiographique est, dès le départ, conçu comme non-linéaire, dans une figuration circulaire qui n'est pas celle du ressassement mélancolique, mais bien celle de la remédiation psychanalytique, dont Freud constitue ici la figure tutélaire. L'autobiographie se construit, en effet, comme rétablissement du sens contre le vide, qui est le propre de la dépression mélancolique chez Julia Kristeva<sup>10</sup>. Le récit s'organise selon plusieurs axes et, notamment, en chapitres distincts qui peignent des touches d'expérience, mais permettent à l'auteure de sortir de l'écueil révisionniste de l'histoire officielle : "When we tell a story we exercise control,

---

<sup>10</sup> Voir Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie* (Paris : Gallimard, 1987) 54.

but in such a way as to leave a gap, an opening. It is a version, but never the final one” (8). Jeanette Winterson ne se conforme pas à la logique linéaire – pourtant, l’un des fondements du genre de l’autobiographie – mais suit une logique thématique dont l’enchaînement semble, *a priori*, aléatoire. La question de l’amour, et de son pendant négatif, le rejet, constituent néanmoins le fil directeur qui va relier entre eux les différents éléments du récit. Il s’agit là de l’horizon commun des différents tableaux autobiographiques, dont la fiction du nom vient constituer l’intrigue. Car, derrière la structure thématique de surface, une autre logique se construit de manière souterraine, cette fois-ci, autour du traumatisme de l’abandon, qui vient régulièrement faire retour dans le récit. Là aussi, l’entreprise autobiographique se veut comme une remédiation à la puissance de souffle du trauma, qui, selon Leigh Gilmore, se manifeste essentiellement comme rupture du sens<sup>11</sup>. Le premier traumatisme est celui de l’abandon maternel, qui vient troubler la continuité de l’identité : “Adopted children are self-invented because we have to be; there is an absence, a void, a question mark at the very beginning of our lives. A crucial part of our story is gone, and violently, like a bomb in the womb” (5). L’image de la bombe fait ensuite retour dans ce qui constitue l’un des événements centraux de l’autobiographie, à savoir la découverte, par Mrs Winterson, de l’homosexualité de sa fille. La mère, qui cache son dégoût du corps et du sexe sous une pratique de la religion rigoriste et intolérante, décide alors de renier leurs liens. “You’re no daughter of mine” (112), décrète-t-elle, ce qui *stricto sensu* est vrai, mais complique encore un peu plus la fiction du nom, et réactive la souffrance de l’abandon : “I didn’t ask her why she no longer loved me. Love was not a word that could be used between us any more. It was not a simple, do you?/don’t you? Love was not an emotion; it was the bomb site between us” (112). Ce lieu où reposent les vestiges du bombardement, Jeanette Winterson finira par y retourner vingt-cinq ans plus tard, alors qu’une rupture la plonge dans une profonde dépression, vécue comme un effondrement du sens et du langage : “But often I could not talk. Language left me. I was in the place before I had any language. The abandoned place” (163). Dans un effet de circularité, qui

---

<sup>11</sup> Gilmore, *The Limits of Autobiography* 7.



remplace la continuité temporelle par une continuité spatiale, Jeanette Winterson nous ramène dans le lieu de départ (celui de l'abandon primordial) où elle tente de se supprimer en organisant son suicide. Ce n'est qu'au prix d'une véritable schize que Jeanette Winterson parviendra à trouver le chemin de la guérison et de l'écriture, en opposition radicale, encore une fois, avec la tradition autobiographique qui pose l'unité du sujet comme l'un de ses fondements :

I had been twice born already, hadn't I – my lost mother and my new mother, Mrs Winterson – that double identity, itself a kind of schizophrenia – my sense of myself as being a girl who's a boy who's a boy who's a girl. A doubleness at the heart of things (168).

La dualité de l'identité, expérientielle et sexuelle, n'est pas simplement une conséquence du traumatisme et de ses nombreuses déflagrations, mais finit par être apprivoisée et acceptée ; revendiquée, même.

La dépression, dans l'autobiographie de Jeanette Winterson, naît de la réactivation du traumatisme, qui, cette fois-ci, balaye tout de son souffle. Pour Julia Kristeva, le mélancolique, justement, revit sans cesse le trauma de la perte de l'objet maternel, qu'il finit par introjecter et haïr à l'intérieur de soi :

La plus ou moins grande violence de la pulsion matricide selon les individus et selon la tolérance des milieux entraîne, lorsqu'elle est entravée, son inversion sur le moi : l'objet maternel étant introjecté, la mise à mort dépressive ou mélancolique du moi s'ensuit à la place du matricide. Pour protéger maman, je me tue – tout en sachant – savoir fantasmatique et protecteur – que c'est d'elle que ça vient, d'elle-géhenne mortifère. Ainsi ma haine est sauve et ma culpabilité matricide est effacée. Je fais d'Elle une image de la Mort pour m'empêcher de me briser en morceaux par la haine que je me porte quand je m'identifie à Elle, car cette aversion lui est en principe adressée en tant que barrage individuant contre l'amour confusionnel<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Kristeva 39.

La structure circulaire du récit autobiographique suit également une logique obsessionnelle avec, en son centre, le même signe indéchiffrable et inaccessible, à savoir la mère de Jeanette Winterson, Mrs Winterson, comparée à un trou noir, attirant toute l'énergie du monde vers elle pour la détruire (119). Alors que la tradition du genre veut que le sujet autobiographique soit au centre de son récit, ici, c'est la relation entre la mère et la fille qui constitue véritablement le sujet et le construit autour du deuil de l'objet maternel. Ainsi, le titre même de *Why Be Happy When You Could Be Normal?* est une phrase prononcée par Mrs Winterson lors de la rupture entre les deux femmes, de même que Jeanette Winterson consacre à sa mère les toutes premières pages de son autobiographie, avant même de se présenter sur la scène du récit, comme si la mère était une partie essentielle de la fille, et devait nécessairement la précéder :

She was a flamboyant depressive; a woman who kept a revolver in the duster drawer, and the bullets in a tin of Pledge. A woman who stayed up all night baking cakes to avoid sleeping in the same bed as my father. A woman with a prolapse, a thyroid condition, an enlarged heart, an ulcerated leg that never healed, and two sets of false teeth – matt for everyday, and a pearlised set for 'best'. (1)

Ici, la répétition de "a woman" sert à mettre en lien des aspects de la personnalité de Mrs Winterson, qui n'ont apparemment rien à voir, mais qui, mis bout à bout, dressent le portrait d'une féminité dépressive, d'une corporalité problématique et artificielle, et d'une violence sous-jacente. Au-delà de la quête de la mère biologique, le récit autobiographique sert également à révéler, au sens photographique du terme, la présence de la mère adoptive à l'intérieur du sujet – comme un état des lieux de la colonisation du soi par la figure maternelle : "She hated the small and the mean, and yet that is all she had. I bought a few big houses myself along the way, simply because I was trying out something for her. In fact, my tastes are more modest – but you don't know that until you have bought and sold for the ghost of your mother" (62). La présence de la figure de Mrs Winterson dans le récit s'effectue ainsi sur le mode de la hantise, avec des paroles, des images qui surgissent à la surface, mais échouent à faire sens. Le lien entre la mère et la fille est d'autant plus obsessionnel qu'il est compliqué par le drame de

l'adoption et par la fiction du nom : en effaçant l'existence de la mère biologique (Mrs Winterson raconte à sa fille que sa mère est morte), en raturant son nom sur l'acte de naissance, la mère s'assure que sa fille ne retrouvera jamais la trace de son nom d'origine, afin qu'elle n'ait d'autre nom que le sien. Même si Winterson est le nom du père, c'est bien le nom-de-la-mère qui est transmis sur le plan symbolique, car le père a été véritablement éjecté de la filiation : exclu du processus reproducteur (sa femme refuse de coucher avec lui), sa présence est éclipsée par la taille formidable de sa femme. La réalité administrative et biologique de l'adoption se transforme, dans le récit, en une perception clivée de la relation à l'objet maternel : "She was my mother. She wasn't my mother" (99). Le récit autobiographique a le pouvoir, chez Jeanette Winterson, de mettre côte à côte deux réalités pourtant irréconciliables, en retissant les différents fils du paradoxe maternel. Ainsi, lorsque Jeanette Winterson retrouve sa mère biologique, elle découvre qu'elle se refuse, pourtant, à être déloyale à sa mère adoptive : "I notice that I hate Ann criticising Mrs Winterson. She was a monster but she was my monster" (229). En basculant du paradigme "mother" à celui de "monster", Jeanette Winterson parvient enfin à dire ce lien, contenu dans le possessif "my", dans des mots qui font sens. La réconciliation est donc possible, au prix du glissement sémantique final, de "mother" à "monster".

La relation mortifère à la mère s'écrit dans l'autobiographie sous la forme d'un récit monstrueux, dont Jeanette Winterson cherche à s'échapper en décidant de s'enfuir de chez elle : "The night I left home I felt that I had been tricked or trapped into going – and not even by Mrs Winterson, but by the dark narrative of our life together" (119). Le récit autobiographique devient alors une nécessaire réécriture de ce récit maternel dans lequel elle n'avait été qu'un simple personnage. La vocation littéraire est ainsi intimement liée à la relation avec la mère. Il s'agit d'écrire contre, de récupérer une forme de parole individuelle, d'échapper aux mailles du filet : "It's why I am a writer – I don't say 'decided' to be, or 'became'. It was not an act of will or even a conscious choice. To avoid the narrow mesh of Mrs Winterson's story I had to be able to tell my own" (5). La fiction est donc une arme puissante de résistance à la dépression maternelle, ce dont Mrs Winterson a bien

conscience, puisqu'elle interdit à sa fille de posséder le moindre livre en dehors de la Bible. Mais, sans le savoir, c'est toujours elle qui va fournir à sa fille les outils à la construction de son arme fictionnelle, car c'est elle qui lui transmet le pouvoir des mots à travers ses lectures de la Bible. C'est donc la mère qui prend en charge l'apprentissage du langage et prend, là aussi, la place symbolique du père : "My mother was in charge of language. My father had never really learned to read" (27). En cela, le rôle de Mrs Winterson est comparable à celui de la mère de Janet Frame dans son autobiographie<sup>13</sup>, puisque toutes deux appartenaient à des communautés évangéliques et partageaient une lecture littérale des Écritures. Cependant, alors que la mère de Janet Frame a doté sa fille d'une perception immédiate de la poésie du verbe, Mrs Winterson a transmis, à la sienne, le pouvoir performatif, voire dangereux des mots. Ainsi, Mrs Winterson est capable, par ses lectures, d'insuffler force et vie aux mots de la Bible, dont on comprend qu'elle sera en partie à l'origine de la vocation littéraire de sa fille : "My mother was a good reader, confident and dramatic. She read the Bible as though it had just been written – and perhaps it was like that for her. I got a sense early on that the power of a text is not time-bound. The words go on doing their work" (27). Cependant, la relation de Mrs Winterson aux mots n'échappe pas à sa personnalité paradoxale, puisque celle-ci se montre d'une profonde méfiance vis-à-vis de la littérature (qu'elle consomme, pourtant, honteusement, à l'image de la plupart des plaisirs secrets qu'elle s'accorde). Dans un épisode qui anticipe celui de la découverte de l'homosexualité et qui reprend l'imagerie de la déflagration et de la destruction, Mrs Winterson découvre l'un des premiers secrets de sa fille, à savoir son amour pour les livres, et se livre à un véritable autodafé. Là aussi, c'est dans le souvenir de cet événement destructeur que s'écrit une esthétique de la discontinuité, alors que Jeanette Winterson se rappelle avoir ramassé les morceaux de livres qui avaient échappé au bûcher : "It is probably why I write as I do – collecting the scraps, uncertain of continuous narrative" (41). Pour comprendre sa mère, Jeanette Winterson a donc besoin d'un cadre adapté à sa mesure, car elle déborde de la réalité,

---

<sup>13</sup> Janet Frame, *The Complete Autobiography*. (London : Women's Press, 1990).

elle est littéralement « plus grande que la vie » : “In my novel *Sexing the Cherry* (1989) I invented a character called the Dog Woman ; a giantess who lives on the River Thames. She suffers because she is too big for her world. She was another reading of my mother” (36). La fiction en héritage : c’est ce qu’offre Mrs Winterson à sa fille, qui devient écrivain pour réécrire sa propre histoire, mais également l’histoire de sa mère adoptive, exilée dans un monde trop petit pour elle. Jeanette Winterson n’écrit pas uniquement contre sa mère, mais également pour elle, afin de lui offrir un monde à sa dimension.

Car au fond, Jeanette Winterson montre que c’est à la fois malgré et grâce à l’interdit énoncé par la mère contre la fiction qu’elle trouvera d’abord du réconfort dans la littérature, puis une véritable inspiration pour sa propre écriture. Obligée de se cacher à la bibliothèque pour avoir accès aux livres, Jeanette Winterson découvre la littérature par ordre alphabétique, et c’est par le biais de cette approche naïve qu’elle va se forger un goût esthétique personnel, mais également une ascendance littéraire. Deux ouvrages, notamment, se détachent du récit de ses découvertes littéraires : *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein et *Orlando* de Virginia Woolf. Ces deux ouvrages sont réexaminés à la lumière du projet autobiographique mis en place dans *Why Be Happy When You Could Be Normal?* :

Woolf called her novel a biography, and Stein wrote somebody else’s autobiography. Both women were collapsing the space between fact and fiction – *Orlando* used the real-life Vita Sackville-West as its heroine, and Stein used her lover, Alice B. Toklas (118).

Ces deux ouvrages se lisent effectivement comme des variations autour du nom propre, et de l’identité dédoublée autour d’une specularité amoureuse, et forment une tradition alternative dans laquelle Jeanette Winterson peut s’insérer en tant qu’écrivain femme et lesbienne<sup>14</sup>. En inscrivant *Why Be*

---

<sup>14</sup> On pense ici, par exemple, à Sandra Gilbert et Susan Gubar qui, dans *The Madwoman in the Attic* appelaient de leurs vœux une transmission littéraire au féminin, qui ferait écho à “the anxiety of influence” masculine. Cf. Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*. (New Haven : Yale UP, [1979] 2000) 3-44.

*Happy When You Could Be Normal?* dans la lignée littéraire de ces deux écrivains modernistes, symboles d'une innovation artistique au féminin, mais également porteuses d'une véritable vision politique, elle participe à la création d'une tradition autobiographique majeure, sortie de l'ornière de la sous-littérature, montrant qu'il est possible d'y remettre au centre le drame relationnel constitutif de l'individu, à savoir la relation avec la mère<sup>15</sup>, et de s'inscrire dans une communauté (lesbienne, prolétaire) tout en suivant l'émergence d'une individualité. De faire apparaître derrière le nom propre toutes les fictions qui le construisent.

---

<sup>15</sup> Marianne Hirsch montre qu'il s'agit d'une intrigue pourtant centrale de la production littéraire, qui a systématiquement été refoulée dans le canon (voir "Mothers and Daughters", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7.1 [1981] : 200-22).