

Lorsqu'il définissait la fonction classificatoire du nom d'auteur dans son article « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Michel Foucault avait-il à l'esprit la question du nom *d'auteure* ? Si le nom d'auteur des écrivains hommes permet de sceller leur œuvre toute entière et d'en garantir l'authenticité, le rapport entre le nom de l'auteure et son œuvre est bien souvent compliqué par sa condition de femme prise dans des structures patriarcales qui la surdéfinissent. Ainsi, pendant longtemps, il fut presque impossible pour une femme de publier sous son nom propre par souci de respectabilité, car elle prenait le risque de devenir « une femme publique », avec tout l'aspect de condamnation morale qu'impliquait cette désignation. Puis celles qui le firent durent souvent choisir un nom qui n'était pas le leur : celui du père, ou du mari. Ainsi, le nom d'auteure de Virginia Woolf met au centre de son autorité sa relation avec Leonard Woolf, dont on connaît le rôle dans la carrière créative de sa femme. Doris Lessing, pour sa part, fut contrainte de garder le nom de son deuxième mari, dont elle se sépara au bout de quelques années, car c'était lors de son second mariage qu'elle écrivit son premier roman : la continuité auctoriale était à ce prix. Le nom d'auteure, qu'il soit contraint ou choisi, révèle les tensions identitaires autour de l'auto-définition de la femme qui écrit. D'autres auteures ont ainsi recours à la pseudonymie ou à des initiales afin de gommer leur genre et l'effacer derrière une identité androgyne.

Dans le cas de Janet Frame, l'examen de la question du nom d'auteure se fait l'écho des difficultés d'ordre auctorial qu'a connues cet auteure néo-zélandaise née en 1924 avant d'accéder à la célébrité littéraire, et de se « faire un nom ». Ce nom, d'ailleurs, sera pris dans le devenir-icône qui va marquer la fin de sa carrière. Le nom d'auteure chez Janet Frame a également partie liée, on le verra, avec une éthique du métier d'écrivain comme nécessairement effacé derrière son œuvre. Une anecdote permet de mieux saisir le rapport de Janet Frame avec l'aspect public de sa condition d'auteure. En 2000, le journaliste néo-zélandais John Sellwood propose à l'émission *Holmes* une interview de cette icône des lettres néo-zélandaises, à l'occasion de la sortie de la biographie que lui a consacrée l'historien Michael King. Le journaliste ouvre son sujet par les mots suivants : « Pour de nombreuses personnes, Janet Frame représente un paradoxe. A travers son écriture, elle fait partager ses pensées et ses émotions les plus intimes, mais dans la vie, elle se cache loin du monde. C'est une personne intensément pudique, qui tolère très mal les intrusions »¹. Afin d'illustrer son propos, John Sellwood conclut son reportage par une image de Janet Frame refermant la porte de sa maison quasiment au nez du journaliste, visiblement fatiguée de sa présence. En quelques mots est ainsi résumée la représentation culturelle qui va suivre Janet Frame toute sa vie et au-delà : celle d'une auteure timide, recluse, en un mot « effacée », mais qui se donnerait néanmoins à voir dans une fiction considérée souvent comme profondément autobiographique. Le véritable paradoxe est qu'une telle aura de mystère ait pu accompagner la figure d'un écrivain qui a pourtant publié trois volumes de son autobiographie dans les années 80, et autorisé (au sens de permettre et contribuer) une biographie exhaustive quelque vingt ans plus tard. Pour Corey Scott², c'est le relatif déficit d'informations autobiographiques sur l'élément principal de la légende biographique de Frame, à savoir ses dix années passées dans différents hôpitaux psychiatriques en Nouvelle-Zélande suite à un diagnostic erroné de schizophrénie, qui va venir imprimer la marque du secret et du mystère sur l'ensemble de l'existence de Frame, et de ses représentations culturelles et médiatiques³. En effet, dans son autobiographie, Frame choisit de ne pas révéler les détails de son internement⁴, et de renvoyer ses lecteurs à son roman de 1961, *Faces in the Water*, qui suit la carrière psychiatrique en forme de plongée aux enfers de la très autobiographique Istina Mavet. Avec ce geste métafictionnel, Frame scelle la relation étroite entre la fiction et la réalité extratextuelle dont elle s'inspire, et valide une lecture rétrospectivement autobiographique de ses œuvres. Parallèlement, elle fait apparaître la distinction qu'elle établit entre deux mondes distincts, mais néanmoins liés dans une structure binaire : celui du réel et celui de la fiction. Le chemin entre bio et graphie chez Janet Frame est complexe, jalonné de chausse-trappes et de faux-semblants, et beaucoup de ses récits mettent en scène des représentations déguisées de Frame, qui joue ainsi de l'écriture comme d'un mi-

¹ « For many, Janet Frame is a paradox. Through her writing she shares her most intimate thoughts and emotions, but in life, she hides from the world. An intensely private person with little tolerance for intrusion. »

² Corey Scott, *In Camera/on Camera: The Re-Presentation of Janet Frame as a Kiwi Icon*, PhD, University of Otago, 2010, p. 30.

³ Sur ce sujet, voir également les articles de Gina Mercer et Jean-Jacques Lecercle.

⁴ Janet Frame, *The Complete Autobiography*, London, The Women's Press, 1990, p. 194.

roir déformant présenté au réel. C'est dans ses derniers romans, et notamment *Living in the Maniototo* et *The Carpathians* que Frame poussera l'expérimentation métafictionnelle le plus loin en représentant des figures d'écrivain qui s'effacent de la scène du récit, laissant leurs personnages s'y agiter à sa place. Roman après roman, Frame pose la même question sous des formes différentes : qu'est-ce qu'être écrivain ? Cette interrogation, qui traverse ses romans de manière de plus en plus pressante, trouve sans doute sa réponse la plus définitive et la plus radicale dans son dernier roman posthume, *In the Memorial Room* : « Dans l'autorité, l'auteur n'est pas l'arbre qui essaime ses livres telles des feuilles ; les livres sont l'arbre ; l'auteur est répandu, balayé par le vent, il meurt afin de faire du compost pour d'autres feuilles et d'autres arbres »⁵. En inversant la relation entre producteur et produit, en faisant de l'auteur un simple épiphénomène de sa propre écriture, Frame formule une véritable éthique de l'écrivain, qui a ainsi le devoir de s'effacer derrière ses mots. L'autorité, dès lors, n'est plus qu'une coquille vide, le nom d'auteur un simple prête-nom.

Néanmoins, et cela est sans doute l'un des grands paradoxes de l'œuvre de Frame, le réel et la fiction, s'ils peuvent se faire écho, restent des espaces distincts, entre lesquels l'auteur va naviguer dans un effet de va-et-vient. Ceci est vrai à la fois dans ses romans et dans l'éthique d'auteur qu'elle formule dans son autobiographie, ainsi que dans un certain nombre d'essais. Afin sans doute d'inscrire à l'état-civil cette double appartenance, Janet Frame fait le choix, en 1958, au début de sa carrière d'écrivain, de changer de nom pour devenir officiellement Janet Clutha⁶. Là où de nombreux écrivains se choisissent un nom de plume, Janet Frame choisit d'écrire sous son véritable nom, et de vivre sous un pseudonyme, comme si sa véritable identité était celle d'auteur de fiction, et qu'elle choisissait de se retrancher derrière un alias dans la vie réelle. Le nom Clutha est emprunté à un fleuve néo-zélandais, nous rappelle Patrick Evans, pour qui « le nom avec lequel [Frame] est née évoque la rigidité et la fixité ; prendre le nom d'un fleuve revient à opter pour la fluidité, l'adaptabilité, et l'insaisissabilité »⁷. En choisissant ainsi de doubler son nom, Frame acte la schize entre le monde réel et la fiction, se déclare citoyenne de la seconde, et voyageuse occasionnelle dans le premier.

D'autres incidents tout aussi révélateurs sont à noter concernant l'affichage du nom d'auteur de Janet Frame. En 1955, Frame est convaincue par son mentor littéraire d'alors, Frank Sargeson, de soumettre ses poèmes au *London Magazine* non seulement sous un pseudonyme, Santie Cross, mais également sous une fausse identité, puisqu'elle tente de se faire passer pour une auteure d'origine samoane⁸. Le calcul de Frank Sargeson était de jouer la carte ethnique afin d'attirer l'attention des éditeurs du magazine. Ce stratagème, cependant, ne devait aboutir qu'à un échec, tout comme l'année suivante, lorsque Frame une fois installée à Londres allait tenter de renouveler l'expérience en se faisant passer pour antillaise⁹. Il est intéressant de noter que Frame renonce, dans les deux cas, à ses privilèges de femme blanche. Pour Tara Hawes, ces expériences peuvent être lues comme appartenant à une quête de la marginalité absolue¹⁰. Plus révélateur encore, en 1947, la revue *Landfall* publie l'une des premières nouvelles de Janet Frame, intitulée à l'origine « Alison Hendry », dans laquelle une narratrice anonyme évoque son quotidien dans une pension où elle partage une chambre avec la dénommée Alison Hendry. Alors que la narratrice ouvre peu à peu son discours à celle de sa compagne de chambre, celle-ci finit par se saisir totalement de la voix narrative, et la nouvelle se termine sur ces mots : « Je suis Alison Hendry », comme si cette dernière avait évincé la narratrice de son propre récit pour prendre sa place. Lorsque Frame avait proposé ce texte aux éditeurs de la revue, elle avait choisi de le faire sous un nom de plume, Jan Godfrey, mais les éditeurs ont confondu ce dernier avec le titre de la nouvelle qui devait ainsi rester « Jan Godfrey », et ce, même dans le recueil de nouvelles qui

⁵ « In authorship, the author is not the tree scattering his books like leaves; the books are the tree; the author is shed, blown away, dies to make compost for other leaves and other trees. » Janet Frame, *In the Memorial Room*, Melbourne, The Text Publishing Company, 2013, p. 113

⁶ Michael King, *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*, Auckland, Viking/Penguin Books, 2000, p. 191.

⁷ « The name [Frame] was born with connotes rigidity and fixity; to take the name of a river is to opt for fluidity, adaptability, and elusiveness. » Patrick Evans, *Janet Frame*, Boston, Twayne, 1977, p. 55.

⁸ Michael King, *op. cit.*, p. 130.

⁹ Janet Frame, *The Complete Autobiography*, p. 308

¹⁰ Tara Hawes, « Janet Frame: The Self as Other/Othering the Self », *Deep South* 1.1 (1995), p. 6.

allait être publié en 1951, intitulé *The Lagoon and Other Stories*¹¹. Le choix du nom de famille « Godfrey » n'est pas anodin, puisqu'il s'agit du nom de jeune fille de sa mère, comme si Frame subvertissait la structure patriarcale du patronyme pour y substituer celle du matronyme.

Au-delà du choix de Frame, la confusion des éditeurs mérite qu'on s'y arrête, car elle est bien plus significative qu'il n'y paraît. « Jan Godfrey » peut en effet se lire comme une expérimentation autour du double et de la schizophrénie. Le retrait et le dédoublement du soi, qui font partie des symptômes les plus spectaculaires de la maladie ne sont pas tant illustrés par le récit qu'ils en constituent la structure même. Cette nouvelle fut en effet écrite à une époque où, comme elle nous l'apprend dans son autobiographie, Frame venait de prendre connaissance du diagnostic de schizophrénie qui avait été posé sur elle, et au lieu de le combattre comme une injustice, avait choisi de le revêtir tel un costume¹². La jeune fille grise, aux vêtements ordinaires et mal ajustés, se retrouvait dès lors affublée d'un habit de lumière qui allait rapidement l'étouffer vive, telle la tunique de Nessos. Le vêtement, et son compagnon fantasmé le costume, fonctionnent chez Frame comme autant de variations autour du nom propre car, comme lui, ils constituent un point de contact entre l'individu et le reste du monde. Il ne s'agit donc pas de savoir si Frame a bien souffert de cette maladie, mais plutôt d'examiner comment elle en a intégré les symptômes à son écriture et à son éthique d'écrivain, et ce, même au-delà de l'invalidation du diagnostic. C'est que la maladie mentale allait fournir à Frame, fille de la classe ouvrière, le sésame pour le monde de l'écriture, qu'elle allait dès lors s'autoriser à intégrer. Comme l'a montré Simone Oettli-van Delden, schizophrénie et autorité deviennent chez la jeune Janet synonymes l'un de l'autre : « Janet échange la seconde contre la première, mais la seconde conserve les attributs liés aux conceptions profanes de la première : une personnalité divisée [...], la fuite dans un monde irréel et la disparition du sujet »¹³. Pour Janet Frame, donc, devenir auteure signifie rejoindre un monde au-delà du monde réel, pénétrer dans une dimension différente du soi, qui se divise. Cette rhétorique de la schize est l'un des fondements de l'écriture de Frame, même si elle évolue au long de son œuvre : en effet, si le thème du basculement dans un autre monde fait dans un premier temps écho à une certaine représentation romantique de l'auteur¹⁴, il servira ensuite de point nodal dans l'éthique littéraire de Frame, pour qui la place de l'auteur est encore et toujours le retrait.

Cette rhétorique du passage d'un monde à l'autre procède d'une scène primitive que Frame présente comme le tournant de son existence dans un essai autobiographique écrit en 1965. Elle y raconte comment, jeune fille, elle avait tenté d'adopter une profession respectable en devenant enseignante, ce qui signifiait mettre fin à ses rêves de devenir écrivain.

Comme il me devenait impossible de réconcilier 'ce monde-ci' et 'ce monde-là', je décidai de choisir 'ce monde-là', et un jour que l'Inspecteur était venu observer ma classe à l'école, j'ai dit : 'Excusez-moi', et je suis sortie de la pièce et de l'école, quittant 'ce monde-ci' pour 'ce monde-là', où je suis restée, et où je vis désormais¹⁵.

Ce passage sera très souvent repris par la critique, qui allait en faire une sorte de clé universelle pour l'ensemble de la fiction de Frame, ce qui l'a longtemps enfermée dans une lecture binaire¹⁶. Il y a, comme l'a montré Mike Lloyd, quelque chose relevant de l'épiphanie dans ce mouvement d'une condition à une autre¹⁷, et cet épisode va ainsi devenir l'élément fondateur de la représentation médiatique de Frame comme l'auteure qui disparaît dans un monde inaccessible au commun des mortels,

¹¹ Gina Mercer, *Janet Frame: Subversive Fictions*, Dunedin, University of Otago Press, 1994, p. 19-20.

¹² Janet Frame, *The Complete Autobiography*, p. 203.

¹³ « Janet exchanges the former for the latter, but the latter retains characteristics of lay conceptions of the former: a split personality [...], escape into an unreal world, and the disappearance of the subject. » Simone Oettli-van Delden, *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*, Wellington, Victoria University Press, 2003, p. 87.

¹⁴ Voir sur ce sujet les réflexions de Paul de Man et de Raymond Williams.

¹⁵ « As it was becoming impossible for me to reconcile 'this' and 'that' world, I decided to choose 'that' world, and one day when the Inspector was visiting my class at school I said, –Excuse me, and walked from the room and the school, from 'this' world to 'that' world where I have stayed and where I live now. » Janet Frame, *Janet Frame in Her Own Words*, ed. P. Gordon and D. Harold, Auckland, Penguin NZ, 2011, p. 47.

¹⁶ On pense notamment aux travaux de Carol MacLennan ou Jeanne Delbaere-Garant.

¹⁷ Mike Lloyd, « Frame Walks Out », *Kotare* 5.1 (2004), p. 4.

une naufragée de l'imaginaire perdue dans le réel, cherchant par tous les moyens à retrouver son espace d'appartenance. Frame elle-même a participé à la fondation de sa légende en laissant cette épi-phanie résonner dans toute son œuvre, et en particulier dans son autobiographie. En effet, celle-ci a beau avoir été publiée dans les années 80, elle ne couvre pourtant qu'une période allant jusqu'aux années 60, laissant à nouveau une rupture dans le récit de son existence. Afin de justifier cette interruption, la narratrice de l'autobiographie explique dans les toutes dernières pages qu'elle est rappelée à l'ordre par son *daimon* personnel, le Messenger (*the Envoy*), qui l'exhorte à quitter une nouvelle fois le monde du réel pour retourner dans les contrées de l'imaginaire où elle pourra transformer le reste de ses souvenirs grâce au filtre alchimique de la fiction¹⁸. Encore une fois, l'auteure se retire de la scène, disparaît derrière le rideau, accompagnée par son *alter ego*.

Janet Frame est son nom de naissance et il deviendra donc son nom d'artiste, tandis que Janet Clutha sera le nom sous lequel elle sera connue dans le monde réel. Mais Janet Frame est également un signifiant correspondant à une réalité culturelle et médiatique complexe, faite de couches de représentation superposées les unes aux autres. C'est ce que propose Vanessa Finney, dont l'article s'intitule « What does 'Janet Frame' mean? ». Elle y interroge ce que l'appellation « Janet Frame » recouvre réellement : un corps, une légende, un agencement culturel ? Finney s'intéresse spécifiquement aux représentations médiatiques de Janet Frame, avant et après la parution de son autobiographie. Elle cite particulièrement deux articles publiés dans les années 70, qui dessinent le portrait d'une auteure en retrait : physiquement présente, mais pourtant opaque, toujours déjà sur le départ. La journaliste auteure de l'article cité évoque une cérémonie donnée en l'honneur de Frame peu avant son départ pour la France, dans le cadre de la bourse Katherine Mansfield:

Enveloppée dans une robe aux tons marron et jaunes, aux manches évasées, des chaussures marron délabrées aux pieds, un sac en velours d'un vert terne au bras, elle se tenait là en se balançant d'un pied sur l'autre, tandis que les gens la félicitaient et prononçaient des discours. Ses cheveux se dressaient en une masse frisée au-dessus de sa tête, son visage était totalement dénué de maquillage. Durant les discours, la faiseuse de rêves a gardé les mains autour de son verre de whisky, dont le contenu est resté intact, souriant comme une enfant. A la fin, elle s'est retrouvée assise sur une chaise derrière un homme en costume — elle n'était pas là¹⁹.

On est frappé ici par le contraste entre l'apparente absence physique de Frame et la vivacité des détails qui attirent l'œil de la journaliste. La plupart des portraits médiatiques de Frame, remarque Vanessa Finney, insistent de la sorte sur l'aspect ordinaire, banal des vêtements d'un écrivain perçue pourtant comme éthérée, pas tout à fait de ce monde. La question que semblent se poser les journalistes qui la rencontrent est de savoir s'ils ont affaire à Janet Clutha ou à Janet Frame. Comment se fait-il qu'un tel génie puisse à ce point ressembler à Madame Tout-le-monde ? Dans son roman *In the Memorial Room*, Frame dépeint une soirée similaire, donnée en l'honneur de Harry Gill qui, comme Frame, est accueilli en France dans le cadre d'une bourse honorant la mémoire d'une auteure célèbre. Le maire de la ville venu présenter ses félicitations devant les journalistes, se dirige alors non pas vers Harry, mais vers Michael Watercress, le fils de ses mécènes qui, contrairement à lui, a l'apparence d'un écrivain, à défaut d'en être véritablement un. Barbu, viril, confiant, Michael a tout du « stéréotype de l'auteur »²⁰, tandis que Harry, le véritable écrivain des deux, s'efface dans le décor. En cela, Harry Gill est une figure d'auteur typiquement framienne, puisque, suite à cet incident, il va peu à peu s'effacer de son propre récit. Pour Vanessa Finney, l'écriture de l'autobiographie est une manière pour Frame de réécrire son propre nom à l'encontre, justement, des représentations publiques de sa personne comme absente, désincarnée. Ou alors, si l'on suit la logique de Frame elle-même²¹, il s'agit plutôt de reprendre le contrôle sur son propre effacement, rendre son retrait significatif et l'arracher

¹⁸ Janet Frame, *The Complete Autobiography*, p. 434.

¹⁹ « Enveloped in a yellow-brown dress with dolman sleeves, her feet in dilapidated brown shoes, a dull green velvet bag over her arm she stood, moving from one foot to another, while people congratulated her and made speeches. Her hair shot up in a frizzy mass from her head, her face was completely devoid of make-up... During the speeches the fantasy-weaver folded her hands around her whisky glass, the contents untasted, and smiled like a child. In the end she sat on a chair behind a man in a suit—she wasn't there. » Vanessa Finney, « What Does 'Janet Frame' Mean? », *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), p. 193.

²⁰ Janet Frame, *In the Memorial Room*, p. 34.

²¹ Dans un entretien donné à la radio néo-zélandais, Frame explique en effet avoir écrit son autobiographie afin de reprendre le contrôle sur les faits de son existence, avoir « son mot à dire » [*my say*]. Janet Frame, *Janet Frame in Her Own Words*, p. 114.

aux fantasmes de ceux qui voudraient faire d'elle la « folle du grenier » des lettres néo-zélandaises. Ceci explique sans doute pourquoi autant de représentations médiatiques de Frame s'attachent à l'aspect tellement ordinaire de ses vêtements, qui fait partie de la même stratégie d'auto-effacement de l'auteur de la scène publique. Un autre journaliste cité par Vanessa Finney se montre également fasciné par l'aspect vestimentaire de Frame, dans un article publié cette fois-ci après la parution de l'autobiographie :

Ses vêtements — un imper bleu, des chaussures sans lacet marron — étaient tellement ordinaires qu'ils avaient une présence bien à eux. Elle a regardé sa montre, a murmuré quelque chose à propos de l'heure. Je me suis sérieusement inquiété de ce qu'elle puisse s'évaporer. Elle a une façon de disparaître, de rentrer et de sortir discrètement de son corps massif, de le laisser curieusement inhabité, lorsqu'elle rit, elle est présente²².

Encore une fois, le contraste est total entre un corps ancré dans le réel le plus trivial et la présence éthérée de l'artiste, qui semble se camoufler derrière la banalité de Janet Clutha pour mieux exister, ailleurs, en tant que Janet Frame. Il y a dans le choix vestimentaire de Frame, quelque chose de son éthique d'auteur : en donnant des gages d'appartenance au monde du commun, elle poursuit son existence loin des regards dans « ce monde-là », celui de l'imagination. L'auteure en tant qu'individu, en tant que présence corporelle, doit donner le moins possible prise aux regards et aux fantasmes. Son soi n'est lui-même qu'un lieu de passage, une chambre d'échos dans laquelle résonnent les mots.

Néanmoins, l'adaptation filmique de l'autobiographie de Janet Frame par Jane Campion, avec le film *Un ange à ma table*, va venir ajouter une couche supplémentaire de représentation à la construction de son image médiatique. Le nom « Janet Frame » ne fait plus simplement référence à une œuvre, mais à une histoire, et bientôt un visage. Ce film, qui respecte l'essentiel des codes du biopic en tant que genre, à savoir le mimétisme des acteurs et l'organisation du scénario autour d'un traumatisme fondateur, supplée ainsi au relatif déficit d'informations disponibles dans l'autobiographie sur l'épisode psychiatrique en en faisant son pivot narratif, ainsi que le fait remarquer Jean-Jacques Lecercle : « Car l'épisode central, celui de l'internement, n'est pas relaté dans l'Autobiographie, où il fait trou, même s'il l'est, indirectement et par avance, dans les romans, même si le film, et c'est là une différence majeure avec le texte, comble ce trou »²³. C'est selon la même logique de comblement d'un déficit que le corps et le visage de l'actrice de Kerry Fox, qui interprète Frame dans le film, vont participer d'un effet d'incarnation très puissant qui se superpose peu à peu à la présence physique de la véritable auteure. Peu à peu, le nom Janet Frame viendra se confondre avec le visage de l'interprète, qui devient l'avatar public de l'auteure auto-effacée. Ainsi, comme l'a fait apparaître Corey Scott dans son étude, un certain nombre d'éditions, notamment étrangères de l'autobiographie de Frame utilisent en couverture une représentation de l'auteure empruntée au film de Jane Campion pour signifier son autorité. Il s'agit sans doute là d'une stratégie marketing pour attirer les lecteurs qui auront découvert l'écrivain par le biais du film, mais on peut également y voir le symptôme de la confusion entre le personnage réel et sa représentation. Tout se passe comme si l'effacement volontaire de Frame était compensé jusqu'à l'excès par la présence à l'écran de l'actrice, dont les traits deviennent indissociables des siens.

Jane Campion et sa scénariste Laura Jones se servent des différentes ruptures dans la vie de Frame comme d'autant de jalons narratifs, et prêtent donc une attention toute particulière à la scène du départ de l'école, qui est représentée dans le film comme l'un des éléments déterminants de sa trajectoire existentielle. On y voit une jeune fille, visiblement mal à l'aise dans ses vêtements de maîtresse d'école, accueillir l'inspecteur dans sa classe. Alors qu'elle se tourne vers le tableau pour commencer à y écrire la leçon du jour, le personnage de Janet Frame s'arrête, comme foudroyée par une épiphanie, et finit par sortir précipitamment de sa salle de classe. On la retrouve alors à l'extérieur sur un sentier boisé, désespérée par la portée de son geste. Mais très rapidement, elle ressent le besoin de retirer le costume qui l'emprisonnait, laissant alors glisser son triste cardigan gris de ses épaules, avant d'ôter ses chaussures qui semblent l'entraver dans sa fuite vers une nouvelle vie, vers « ce monde-là ». Cette scène ne figure pas ainsi dans le texte de Frame, mais propose un effet d'interprétation de la part de Jane Campion, qui saisit là toute l'importance du vêtement comme métaphore de l'identité dans l'autobiographie. Jeune fille, Janet Frame se sent emprisonnée dans des vêtements in-

²² « Her clothes—blue mac, brown slip-on shoes—were so ordinary they had a presence of their own. She looked at her watch, murmured something about time. I was seriously concerned she might vanish. She has a way of disappearing, of slipping in and out of her stocky body, leaving it curiously untenanted, when she laughs, she is there. » Vanessa Finney, *op. cit.*, p. 200.

²³ Jean-Jacques Lecercle, « Folie et littérature : De Foucault à Frame » *La Licorne* 55 (2000), p. 303.

confortables et trop petits pour elle, tandis qu'arrivée à l'âge adulte, elle prend conscience de son incapacité à s'habiller (au sens de choisir des vêtements qui lui siéent) en même temps qu'elle découvre les difficultés de trouver sa place dans le monde. C'est afin de remédier à cette crise d'identité, suite à sa sortie fracassante de sa carrière d'institutrice, qu'elle finira par adopter son « costume de schizophrène »²⁴, comme un oiseau gris qui déploierait tout à coup des plumes radieuses et colorées²⁵. Ce n'est que des années plus tard, en 1957, que Frame se fera littéralement « dépouiller » de sa maladie mentale, ce qui l'obligera à redevenir la simple Janet Frame, sans atours ni colifichets²⁶. C'est d'ailleurs un an plus tard, en 1958, que Frame opérera son changement d'état-civil, comme pour réaffirmer sa bi-appartenance après le deuil de la schizophrénie.

Mais c'est sans compter sur un autre aspect tout à fait remarquable de l'aspect physique de Frame qui ne cesse de faire retour dans ses représentations médiatiques, à savoir sa chevelure. En effet, nombreux sont les observateurs qui s'arrêtent sur l'impressionnante masse de cheveux roux qui se dresse sur sa tête. Dans l'autobiographie, l'imposante chevelure de Frame fonctionne là aussi comme une métaphore de la différence et du malajustement. Comme l'explique Claire Bazin, la jeune fille timide qui s'efforce de disparaître du regard des autres est comme condamnée par sa chevelure à la visibilité²⁷. « J'avais généralement honte de mes vêtements. J'étais dépassée par mes cheveux frisés, et par l'attention qu'ils attiraient, ainsi que par l'urgence avec laquelle les gens me conseillaient de les faire 'lisser', comme s'ils représentaient une menace »²⁸. Criminalité du cheveu, qui doit impérativement être remis dans le droit chemin. Mais comme l'a montré Corey Scott, c'est avec la représentation filmique qu'a proposée Jane Campion que les cheveux de Frame vont devenir un symbole non plus seulement de sa marginalité, mais également de sa singularité en tant qu'auteure. C'est le prisme du cinéma et de l'incarnation par les actrices qui transformeront Janet Frame en icône, et c'est sa chevelure qui va opérer la cristallisation de son image²⁹. On peut le constater avec la surprenante photo souvenir qui fut prise sur le tournage du film. On y voit Janet Frame poser fièrement derrière les trois actrices qui jouent son rôle à différents moments de sa vie. Toutes trois sont affublées d'une imposante perruque rousse et frisée qui signifie leur incarnation du personnage de Janet Frame, telle une sorte de masque. On pourrait croire, au premier regard, à une étrange photo de famille avec, à l'arrière-plan, une grand-mère affable et souriante, derrière ses filles et petites-filles. Si, comme Marianne Hirsch le développe dans son essai sur les photos de famille, celles-ci révèlent et illustrent le roman familial, que nous dit cette photo en particulier ? Tout se passe comme si Janet Frame avait donné naissance à son propre personnage, et que, devenue Janet Clutha à la ville, elle s'effaçait désormais derrière ses propres avatars. On assiste ici à une sorte de parthénogenèse dans laquelle l'auteure, qui ne s'est jamais mariée et a choisi de ne pas avoir d'enfants, laisse métaphoriquement son nom devenu matronyme par le biais de la représentation fictionnelle. Sur le strict plan visuel, c'est la chevelure qui va sceller l'appartenance familiale³⁰. Ainsi, sur de nombreuses couvertures d'ouvrages de Frame, c'est sa chevelure qui va devenir sa signature, et qui va jouer le même rôle que le nom propre de l'auteur tel que le définit Foucault : elle devient une synecdoque de la présence autobiographique de l'auteur. La chevelure de Frame, c'est ce qui résiste à l'éthique de l'effacement de l'auteur, ce qui l'empêche de disparaître tout à fait ; c'est ce qui reste lorsque l'auteur s'est effacée, comme le sourire du chat dans *Alice au pays des merveilles*.

²⁴ « My schizophrenic fancy dress ». Janet Frame, *An Autobiography*, p. 203.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ « Perhaps I remember so vividly Dr Miller's layers of clothes worn against the winter season because I myself had suddenly been stripped of a garment I had worn for twelve or thirteen years – my schizophrenia ». *Ibid.*, p. 375.

²⁷ Claire Bazin, « From the Rim of the Farthest Circle », *Journal of New Zealand Literature* (2006), p. 119.

²⁸ « I was usually ashamed of my clothing. I was baffled by my fuzzy hair and the attention it drew, and the urgency with which people advised me that I have it 'straightened', as if it posed a threat. » Janet Frame, *An Autobiography*, p. 203.

²⁹ Corey Scott, *op. cit.*, p. 225.

³⁰ Bridget Ikin, « An Assemblage of Janets », in Elizabeth Alley (ed.) *The Inward Sun: Celebrating the Life and Work of Janet Frame*, Wellington, Daphne Brasell, 1994, p. 144.

Force est de constater que peu d'auteurs masculins sont ainsi désignés par des aspects concrets de leur présence physique, tels que leurs cheveux et leurs vêtements, voire leur apparence générale. La présence de l'auteur homme se décrit plutôt en termes d'aura, tandis que l'autorité de l'écrivain femme s'ancre dans son corps et souvent dans sa sexualité. En effet, dans les représentations médiatiques de nombreuses auteures femmes, le corps et la sexualité sont des éléments incontournables et figurent également au centre du discours autobiographique. Est-ce parce que, et c'est l'hypothèse essentialiste, il existerait une conscience corporelle spécifique et plus aiguë chez les femmes ? Ou est-ce l'effet du regard genré qui est posé sur les écrivains femmes comme autres de la différence sexuelle, matière plutôt qu'esprit, à la sexualité jamais sublimée ou symbolisée ? Comme se le demande Sidonie Smith : « Comment [la femme écrivain] autorise-t-elle sa prétention à écrire ? Comment négocie-t-elle les fictions genrées de l'auto-représentation ? Comment son autorité littéraire est-elle marquée par la présence ou l'absence de sa sexualité en tant que sujet de son histoire ? »³¹. Dans une interview que Janet Frame donna en 1975, où ses cheveux et sa robe de plage bleue crèvent l'écran, celle-ci avoue :

Lorsque j'ai écrit *Owls Do Cry* par exemple, je n'étais jamais sortie de Nouvelle-Zélande, je n'avais que très peu de connaissances, je n'avais jamais couché avec un homme, je n'avais jamais vécu toutes ces expériences que j'ai vécues depuis, et bien qu'il soit possible de faire toutes ces choses en imagination, on apprend énormément en vivant toutes ces choses³².

Il est frappant de noter que Frame conditionne ici une partie de son autorité à sa découverte de la sexualité. De même, une partie importante du troisième volume de l'autobiographie est consacrée à sa première expérience sexuelle, lors d'un séjour sur l'île d'Ibiza. Même si les romans de Frame n'abordent que très rarement la question de la sexualité, la représentation que Frame donne d'elle-même, mais également l'image culturelle et médiatique qui se construit d'elle avec les années font de sa sexualité, et des mystères qui l'entourent, un élément central de son autorité. Le critique biographe Patrick Evans ira jusqu'à formuler l'hypothèse d'un traumatisme sexuel à l'origine de l'écriture de Frame dans un article qui s'intitule « L'affaire de l'auteur qui disparaît³³ » — hypothèse qui sera d'ailleurs vigoureusement niée par l'auteure elle-même. N'a-t-on pas largement glosé sur la sexualité d'autres auteures femmes telles qu'Emily Dickinson, Virginia Woolf ou encore Sylvia Plath ?

C'est que les auteures sont, au même titre que les femmes dans le patriarcat, prises dans des processus sexuels qui les définissent et les nomment : filles de, femme de, mère de... Ainsi, le nom de l'auteur femme est très souvent multiple, une réalité que Frame parvient à intégrer son éthique d'écrivain. Dans son roman *Living in the Maniototo*, Frame joue ainsi autour des changements d'état-civil de son personnage principal, également figure d'artiste. Celle-ci, grâce à ses différents noms, parvient à diluer son identité, à la rendre plus fluide afin de se laisser effacer par les personnages de son roman. La volatilité du nom d'auteure donnerait dès lors à l'écrivain la possibilité d'expérimenter avec son moi, de le dilater au-delà de ses confins, et d'aller explorer d'autres identités, d'autres moi. Le travail de l'écrivain, en somme.

Alice BRAUN
Université Paris Ouest Nanterre la Défense

³¹ « How does she authorize her claim to writing? How does she negotiate the gender fictions of self-representation? how is her literary authority marked by the presence or absence of her sexuality as subject of her story. » Sidonie Smith and Julia Watson, *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Milwaukee, Univ of Wisconsin Press, 1998, p. 12.

³² « When I wrote *Owls Do Cry* for example, I'd never been outside of New Zealand, I knew very little, I'd never been to bed with a man, I'd never had all these experiences that I've since had, and although one can do all these things in imagination, one learns a tremendous lot by living all these things. » Tony Isaac, *Three New Zealanders: Janet Frame*, Endeavour Television, 1975.

³³ Patrick Evans, « The Case of the Disappearing Author », *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), 11-20.

Bibliographie

- ALLEY, Elizabeth (ed.), *The Inward Sun: Celebrating the Life and Work of Janet Frame*, Wellington, Daphne Brasell, 1994.
- BAZIN, Claire, « From the Rim of the Farthest Circle », *Journal of New Zealand Literature* (2006), 115-29.
- CAMPION, Jane, *An Angel at My Table*, ABC/Television New Zealand/Channel Four/Hibiscus Films, 1990.
- DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism* [1984], New York, Columbia University Press, 2013.
- DELBAERE-GARANT, Jeanne, « The Divided Worlds of Emily Bronte, Virginia Woolf and Janet Frame », *English Studies* 60.6 (1979), 699-711.
- EVANS, Patrick, « The Case of the Disappearing Author », *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), 11-20.
- , *Janet Frame*, Boston, Twayne, 1977.
- FINNEY, Vanessa, « What Does 'Janet Frame' Mean? », *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), 193-205.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1970], *Dits et écrits I, 1945-1975*, Paris, Gallimard, 2001. 817-49.
- FRAME, Janet, *The Carpathians* [1988], Auckland, RAndom House, 2005.
- , *The Complete Autobiography*, London, The Women's Press, 1990.
- , *Faces in the Water*, London, The Women's Press, 1961.
- , *In the Memorial Room*, Melbourne, The Text Publishing Company, 2013.
- , *Janet Frame in Her Own Words*, ed. P. Gordon and D. Harold, Auckland, Penguin NZ, 2011.
- , *Janet Frame: The Complete Autobiography*, London, The Women's Press, 1990.
- , *The Lagoon and Other Stories* [1951], London, Bloomsbury, 1997.
- , *Living in the Maniototo* [1979], Auckland, Random House, 2006.
- HAWES, Tara, « Janet Frame: The Self as Other/Othering the Self », *Deep South* 1.1 (1995).
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- ISAAC, Tony, *Three New Zealanders: Janet Frame*, Endeavour Television, 1975.
- KING, Michael, *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*, Auckland, Viking/Penguin Books, 2000.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « Folie et littérature : De Foucault à Frame » *La Licorne* 55 (2000), 293-304.
- LLOYD, Mike, « Frame Walks Out », *Kotare* 5.1 (2004).
- MACLENNAN, Carol, « Conformity and Deviance in the Fiction of Janet Frame », *Journal of New Zealand Literature* 6 (1988), 190-201.
- , « Dichotomous Values in the Novels of Janet Frame », *The Journal of Commonwealth Literature* 22.1 (1987), 179-89.
- MERCER, Gina, *Janet Frame: Subversive Fictions*, Dunedin, University of Otago Press, 1994.
- , « 'A Simple Everyday Glass': The Autobiographies of Janet Frame », *Journal of New Zealand Literature* 11 (1993), 41-48.
- OETTLI-VAN DELDEN, Simone, *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*, Wellington, Victoria University Press, 2003.

SCOTT, Corey, *In Camera/on Camera: The Re-Presentation of Janet Frame as a Kiwi Icon* », PhD, University of Otago, 2010.

SMITH, Sidonie, and WATSON, Julia, *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Milwaukee, Univ of Wisconsin Press, 1998.

WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society*, London, Chatto & Windus, 1959.