



HAL
open science

**‘I was the only one in the family who wasn’t quite sane’:
être femme, épouse, mère et artiste dans *The Creators*
(1910) de May Sinclair**

Leslie de Bont

► **To cite this version:**

Leslie de Bont. ‘I was the only one in the family who wasn’t quite sane’: être femme, épouse, mère et artiste dans *The Creators* (1910) de May Sinclair. *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, 2014, 79 Printemps, 10.4000/cve.1127 . hal-03027789

HAL Id: hal-03027789

<https://hal.science/hal-03027789>

Submitted on 6 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

« *I was the only one of the family who wasn't quite sane* » : être femme, épouse, mère et artiste dans
The Creators (1910) de May Sinclair

'*I was the only one of the family who wasn't quite sane*': *Being a Woman, a Wife, a Mother and an Artist in May Sinclair's The Creators* (1910)

Leslie de Bont



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cve/1127>

DOI : 10.4000/cve.1127

ISSN : 2271-6149

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

ISSN : 0220-5610

Ce document vous est offert par Nantes Université



Référence électronique

Leslie de Bont, « « *I was the only one of the family who wasn't quite sane* » : être femme, épouse, mère et artiste dans *The Creators* (1910) de May Sinclair », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 79 Printemps | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 06 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/cve/1127> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.1127>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« I was the only one of the family who wasn't quite sane » : être femme, épouse, mère et artiste dans *The Creators* (1910) de May Sinclair

'I was the only one of the family who wasn't quite sane': Being a Woman, a Wife, a Mother and an Artist in May Sinclair's The Creators (1910)

Leslie de Bont

- 1 Femme, épouse, mère et artiste : telles sont les quatre facettes de l'identité de Jane Holland, le personnage principal du *Künstlerroman* de May Sinclair, *The Creators*. Écrivaine intellectuelle, auteure d'une vingtaine de romans entre 1897 et 1931, Sinclair a elle aussi joué plusieurs rôles. Qualifiée de « victorienne moderne » (Raitt) et de « moderniste anachronique » (Johnson 179), elle a participé au combat de la Women Writers' Suffrage League, fut un membre fondateur de la Medico-Psychological Clinic qui contribua au développement des psychothérapies en Angleterre, et rédigea deux longs essais et nombre d'articles de philosophie qu'elle qualifie elle-même de néo-idéaliste. Dans *The Creators*, féminisme, psychologie et philosophie dialoguent avec des discours normatifs, notamment médicaux et moraux, à travers des réseaux de micro ou macro symétries imparfaites.
- 2 Le texte a un titre au pluriel : outre l'évolution de Jane Holland, il met également en scène le parcours personnel et professionnel de plusieurs personnages secondaires, tous amis de Jane et tous créateurs, comme le romancier George Tanqueray. Cette confrontation entre créateurs et créatrices permet au texte de montrer l'influence d'évènements tels que le mariage ou la naissance d'un enfant sur la vie d'artistes de sexe opposé. *The Creators* est en effet un texte du double et de la dissymétrie. Jane Holland épouse son éditeur, Hugh Brodrick, avec qui elle a trois enfants, et George Tanqueray, lui, se marie avec sa servante, Rose. Le premier mariage entraîne pour la romancière une série

d'exigences et d'impératifs auxquels il faut répondre et réagir, alors que bien au contraire, le mariage de Tanqueray assure à celui-ci la garantie d'un confort perpétuel : Rose est toujours disponible et s'adapte à toutes les contraintes imposées par les travaux d'écriture de son époux.

- 3 Cette construction, reposant sur une dissymétrie du statut social de l'homme et de la femme, permet également au texte de mettre ainsi en scène les écarts de comportement des romancières, perçus comme des transgressions par les personnages secondaires. Ces écarts créent autant d'obstacles sur leurs parcours d'artiste et de femme : folie, hystérie et faiblesse des nerfs sont d'ailleurs diagnostiquées chez elles par les deux personnages de médecins du roman. Dans *The Creators*, écrire semble alors difficilement compatible avec la féminité édouardienne et implique pour les personnages féminins une systématique remise en cause du *statu quo* social et domestique, de ses codes et de ses normes. Ainsi, à cause de ses quatre identités, Jane apparaît d'emblée comme un personnage hors-norme, son identité composite est en soi une transgression, qui l'entraîne vers nombre d'autres interdits. Outre le double et la dichotomie, le roman se structure aussi selon la symétrie partielle et le pluriel, déjà contenu dans le titre et permettant de mieux appréhender la complexité des personnages et des situations qu'ils rencontrent. En effet, il y a dans le roman plusieurs types d'interdits, de transgressions ou de normes, et ces dernières sont simultanément influentes et critiquées. Que révèle cette présence ambiguë, à la fois centrale et périphérique, de la norme ? Comment se construit le rapport à la norme chez les personnages principaux ? Et surtout, comment lire les nombreuses et multiples transgressions des personnages féminins ? Nous allons ainsi d'abord nous interroger sur le fonctionnement, la représentation et la critique des normes gouvernant le féminin dans le texte. Ceci nous conduira à examiner les réactions des créatrices face aux normes sexuelles, celle de l'androgynie assumée de Nina Lempriere, ou la très moderne tentative de conciliation de la vie familiale et professionnelle de l'héroïne qui en voulant assimiler toutes les normes, se retrouve face à d'irréductibles contradictions.
- 4 Dans *The Creators*, le principal porte-parole de la norme est le docteur Henry Brodrick. Jane Holland, sa belle-sœur, sa patiente et son sujet d'étude, n'est pas dupe de son rôle de faire-valoir de la norme et de l'art médical de ce dernier : « To Henry I'm nothing but a highly interesting neurotic. He watches me as if he were on the look-out for some abnormal manifestation, with that delightful air he has of never being surprised at anything, as if he could calculate the very moment » (293). Cherchant le symptôme et la pathologie, Henry conçoit les bizarreries de Jane comme des anomalies comportementales qu'il peut parfaitement anticiper et donc maîtriser. Dans le roman, apparaît ainsi un enjeu politique des normes : réduire Jane à un discours normé revient à nier le caractère exceptionnel de son identité, faite selon Henry d'anormalités, et par voie de conséquence, à faire taire ce qui chez elle transgresse et pose problème. Cependant, Jane défie bel et bien toutes les normes véhiculées par Henry tout au long du roman. En effet, même lorsqu'il déclare avoir saisi les mécanismes transgressifs chez Jane, Henry se trompe à son propos : malgré son assurance et son air ravi (« *delightful air* », 293), il fait des erreurs de calcul, pour reprendre la formulation du texte. Sa prétention à pouvoir décrire et prévoir les comportements de l'héroïne est systématiquement tournée en ridicule tout au long du roman. Il manque au docteur un élément central qui lui permettrait d'adapter sa méthode au cas Jane : une capacité à transgresser les normes sexuelles, sociales et statistiques. Chez Sinclair, les figures de médecins sont d'ailleurs souvent dans l'erreur (comme dans *The Three Sisters* [1914] notamment) et peinent à

adapter leurs connaissances théoriques du symptôme en une réelle lecture et interprétation de signes particuliers, propres à la condition de leurs patients. Dans *The Creators*, la représentation de l'identité féminine comme phénomène composite dépassant les normes essentialistes (notamment à travers des expressions de type « *a you that* » que Sinclair utilise abondamment dans ses romans plus tardifs comme *Mary Olivier: A Life* [1919]), apparaît comme un moyen de dénoncer cette normativité médicale, thématique centrale des écrits féministes théoriques et militants de Sinclair. En effet, dans une lettre au *Times* du 4 avril 1912, Sinclair s'oppose au médecin Sir Almroth Wright, qui avait, dans le même journal, associé le combat des Suffragettes à un trouble hystérique. Dans sa réponse, Sinclair montre que dans un tel contexte, le féminin sera toujours cantonné à la transgression, et qu'il constitue face à la norme masculine un champ vierge décrit par aucun discours scientifique véritablement transférable ou généralisable.

- 5 Ainsi, le diagnostic du docteur Henry à propos de la faible constitution du second fils de Jane et de Hugh semble curieux : « *I consider her last book responsible for that child's delicacy* » (401). Pour Henry, Jane a échoué dans son rôle de mère en s'impliquant à corps perdu dans la rédaction de son dernier roman : elle est donc responsable de la dégénérescence de son fils. L'hypothèse est évidemment invalidée par la voix narrative quelques pages plus loin, qui suggère plusieurs autres causes possibles à la santé défaillante du fils cadet. Le discours du docteur Brodrick et de ceux de son clan tient en une phrase : le génie féminin est une anomalie. À propos de Jane, il conclut en effet : « *I think her so very exceptional as to be quite abnormal* » (263). Le docteur propose ici une interprétation très personnelle de l'anormalité du génie selon Schopenhauer, que Sinclair a commenté dans ses essais et articles et duquel elle tire la distinction entre talent et génie qui structure le roman¹. Notons aussi que dans un premier temps, l'héroïne s'approprie elle-même ce discours de causalité puisque pour justifier une de ses crises, elle déclare à George Tanqueray : « *I was the only one in the family, don't you know, who wasn't quite sane* » (293). Plus tard, consciente de l'exceptionnalité de son investissement dans ses travaux d'écriture, Jane s'imagine perçue comme un monstre : « *She knew how monstrous her conduct must appear to them* » (450), mais parvient à distinguer ses propres conceptions du regard des autres et des normes sociales, contrairement au docteur Brodrick qui répète sans recul les discours normatifs dominants.
- 6 À l'art médical peu efficace répond le transgressif génie artistique qui s'est, quant à lui, libéré des normes morales et sociales en faisant preuve de la perspicacité, de la subjectivité et de l'adaptation nécessaires à l'interprétation de cas de figures plus complexes. D'une manière symbolique, typique de l'écriture de Sinclair, le texte développe un réseau métaphorique à propos de Jane, décrite comme « *a double and divided flame* » (318). Élément anormal, potentiellement inquiétant, cette double flamme représente l'identité de Jane comme une transgression des règles de la nature. Les commentaires et critiques de la majorité des personnages secondaires (par exemple « *a consuming fire* », 318) semblent bien tendre vers la même direction : dangereuse pour tous, l'écriture féminine est incompatible avec les règles du comportement féminin. Par contraste, les créateurs masculins ne sont jamais l'objet de telles critiques et le roman dénonce ainsi un double système : il y a des anomalies acceptées, comme le génie masculin, et des anomalies transgressives, et donc dangereuses et condamnables – constat amer lui aussi hérité des écrits féministes de Sinclair².
- 7 L'influence des discours normatifs permet à Jane d'affiner son auto-analyse, de se rendre compte de la complexité et la précarité de son identité : « *In any settlement of affairs*

between Jane Holland and Jane Brodrick it would be the younger, the unwedded woman who would demand of the other her account. It was she who was aware, already, of the imminent disaster. It was she who suffered when they talked about the genius of Jane Holland » (286). Ici, la réflexion sur la norme que Jane entreprend lui permet des analyses fructueuses, venant étayer et renforcer sa force créatrice. En creux, le texte nous dit ainsi que la normativité est une perspective inadaptée pour réguler le féminin, *a fortiori* le féminin artiste. Le texte renverse ainsi la situation de départ proposée par le docteur Brodrick : la norme imposante devient alors le faire-valoir de la complexité et de la subtilité du personnage principal.

- 8 Dans le roman, un personnage féminin semble cependant incarner la norme : il s'agit de Gertrude, la gouvernante de la maison Brodrick qui fait régner à la perfection l'ordre et la loi domestique. Si Gertrude évolue bien dans l'intimité du cercle Brodrick, son pouvoir, hérité de la norme, est un leurre et le texte la montre s'automutilant et souffrant en silence de devoir se tenir à l'écart des échanges principaux et fondamentaux de la maison. Le roman dénonce ainsi la proximité entre les statuts idéaux d'épouse et de servante, comme dans ce commentaire de la voix narrative, à propos de Hugh Brodrick : « *His sister had urged him to keep [Gertrude] on until he married* » (253, Nous soulignons). Sophy Brodrick juge ici la présence d'une gouvernante nécessaire chez un célibataire et superflue ou dangereuse, chez un homme marié. Le message est extrêmement ambigu : il ne faut pas confondre épouse et gouvernante, mais il faut bien avouer que la première remplace aisément la seconde.
- 9 Ainsi, le texte critique fortement cette assimilation à travers un réseau de personnages secondaires, se répondant en symétries imparfaites et en dissymétries multiformes, montrant bien que les dichotomies norme/transgression, mais aussi féminin/masculin ne conviennent pas toujours pour lire les particularités de chaque personnage. Le point de vue est alors différent : l'accent est sur le composite et la pluralité de la subjectivité. Cela est encore manifeste dans le rapport au temps conçu comme une dimension subjective, dense et complexe par Jane. Plusieurs textes philosophiques et fictionnels de Sinclair intègrent des commentaires sur la notion de durée de Bergson ; *The Creators* met en scène différentes expériences du temps linéaire. Ainsi, Gertrude prend soin de remonter tous les jours la pendule du salon qui sonne tous les quarts d'heure, au désespoir croissant de la romancière qui fait de cet objet une instance maléfique et menaçante. Le texte se sert alors de la norme pour en montrer ses limites et nous livre à la place de tout discours monolithique, une représentation de la diversité extrême des situations féminines. Il met également en avant la relativité et l'évolution des notions de norme et de pathologie à travers la représentation de multiplicités de situations. Dans le roman, qui transgresse ? Qui suit la norme ? La réponse n'est pas aisée. L'ensemble des personnages secondaires est d'ailleurs aussi envisagé à travers une perspective clinique, Gertrude notamment, dont les manies, les regards et tout ce qu'elle ne dit pas sont davantage porteurs de sens que ses talents de comptable. Ainsi, le personnage n'est pas représenté par rapport à la norme, qui est reléguée en arrière-plan, mais est davantage perçu dans son intériorisation voire dans son interprétation personnelle de la norme, c'est-à-dire dans sa singularité. La pensée par cas, inspirée de la psychologie et de la psychanalyse prend le dessus sur celle de norme morale, physiologique ou statistique. Sinclair semble ainsi s'intéresser davantage au fonctionnement de l'exception, plutôt qu'à la distance séparant le normal de l'anormal. Le génie et l'identité composite de Jane, et de la plupart des personnages secondaires, bien que cela s'opère à des degrés différents, sont ainsi

révélateurs de l'ambiguïté et de l'insuffisance de tout discours normatif. Le propos du texte n'est pas la mise en avant de la norme infranchissable et de l'ordre qu'elle impose, mais bien davantage d'en montrer des variations et appropriations possibles. Ces identités composites sont aussi le signe d'un paradigme nouveau : le roman se concentre sur l'exception, le singulier et le cas particulier, à l'image des cas freudiens qui permettent à la même époque à la psychanalyse de développer ses nouvelles théories. Certains romans plus tardifs, tels que *Mary Olivier : A Life* (1919), *The Romantic* (1920) ou *The Life and Death of Harriet Frean* (1922), semblent en effet réécrire certains des cas fondateurs de Freud, entérinant la mutation de l'œuvre sinclairienne amorcée dans *The Creators*.

- 10 Pour Jane, dépasser la norme sociale devient un défi : « *that's what I want to prove, [...] that there isn't any handicap. That's why I want to win* » (376). Pour pouvoir créer, Jane tente d'articuler ses différents rôles et de résoudre la double dialectique, celle de l'activité maternelle face à l'activité créatrice, et celle de la création face au chaos qui la menace. Plusieurs auteurs, comme Heilmann dans *New Woman Fiction*, montrent le glissement entre procréation et création propres aux textes de l'époque (« *between the mothering of children and the mothering of texts* », Heilmann 154). Le roman semble, quant à lui, mettre en scène non pas le transfert, mais plutôt l'hésitation constante de Jane entre ces deux pôles, comme le montrent les contradictions perpétuelles de ses propos, ici adressés à Hugh :

'There are women-angels naturally—who become devils if they can't have children. [...] I'm an angel ... but I shall be a devil if I can't have this [...]. It would all be very well [...] if it were simpler; if either you or I could deal with the thing, if we could just wring its neck and destroy it'. (327).

- 11 Reprenant à son compte la métaphore de l'ange au foyer, elle montre cependant que l'image ne peut s'appliquer à son propre cas puisque son génie, « *it* » ou « *the thing* » la rend à la fois ange et démon. La formulation, évoquant le neutre, n'est pas sans rappeler le ça freudien, que Sinclair fait figurer dans plusieurs de ses romans à travers des jeux similaires de pronoms et d'expressions trompeuses. Ni normal, ni transgressif, le génie est représenté par le neutre et l'indéfini, ce qui en fait un pouvoir inquiétant semblant confirmer la dimension incontrôlable de son art, et par extension, de son identité. De même, dans l'ensemble du texte, la langue de Jane repose largement sur des conditionnels, sur l'émission d'hypothèses souvent accompagnées de comparatifs montrant à quel point l'héroïne défie les schémas normatifs pour s'orienter vers des perspectives moins balisées.
- 12 Le conflit interne de Jane Holland est déjà présent dans la formule ironique « *your confounded Jinniness* » (270), employée par Tanqueray, et met ainsi en lumière à la fois la singularité spécifique de la romancière et la malédiction que sa propre identité composite lui apporte. Le participe « *confounded* » peut être lu de deux manières : il peut s'agir d'un juron, comme de l'expression de la perplexité de la romancière face à sa propre situation. En plus d'être maudite par sa propre identité, Jane est confuse, ce qui accentue sa malédiction.
- 13 Là où la double flamme créatrice de Jane incarnait la contradiction de sa condition, le génie de Nina est décrit quelques pages plus loin comme : « *the flame, unmistakably the pure flame of the high, undivided passion* » (451-2). Nina offre en effet un contrepoint à la difficile situation de Jane. Libre de toute contrainte domestique elle adopte la piste de l'androgynie, déclinée sur différents aspects de son personnage. Alors que Jane est un

personnage d'analyse et cherche à articuler des pôles divergents, Nina utilise une langue dure et revendicatrice :

'Doesn't it look, Jinny, as if genius were the biggest curse a woman can be saddled with? *It's giving you another sex inside you*, and a stronger one, to plague you. When we want a thing *we can't sit still like a woman* and wait till it comes to us, or doesn't come. *We go after it like a man*; and if we can't get it peaceably we fight for it, as a man fights when he isn't a coward or a fool. And because we fight we're done for. And then, when we're down, *the woman in us turns and rends us.*' (105. Nous soulignons)

- 14 Nina semble d'abord rejoindre l'expérience de Jane puisqu'elle décrit les artistes féminines comme des énigmes, mi-femme, mi-homme (« *like a man* »), ou encore mi-cavalier, mi-monture. Ses mots et ses images sont cependant bien plus radicaux que les propos de Jane (« *curse* », « *plague* », « *fight* » ou « *down* » ici). Pour Nina, « *the woman in us isn't meant to matter* » (105) : pour créer, il faut se défaire du féminin. Cependant, Nina est à la fois représentée sous des traits féminins et masculins, qu'elle utilise afin d'adapter sa position d'artiste aux codes de la société. Cette androgynie, héritée de conceptions victoriennes, semble être une posture consciente et choisie : elle lui permet de se distancier des contraintes sociales imposées aux femmes, d'écrire en toute liberté et, dans le roman, de trouver le succès.
- 15 Contrairement à Jane qui souhaite articuler sa maternité à son écriture, le personnage de Nina semble nous dire qu'il n'y a pas de réussite possible pour les femmes sans un abandon de toutes les normes féminines, telle qu'elles sont définies par la société. Nina parle ainsi de mettre à mal sa féminité et de bannir en elle tout désir sexuel :
- 'There must be no more George Tanquerays,' Nina tells Jane, 'If I see one coming, I'll put a knife into myself. Not hard enough to kill, but hard enough to hurt. So that I mayn't forget [...]. [I]f any woman is to do anything stupendous, it means virginity' (106).
- 16 Cette virginité qu'elle envisage signifie avant tout un célibat excluant tout lien amoureux et sexuel avec un homme : ce coup de couteau lui servirait de rappel douloureux. Nina incarne ici la sublimation telle que Sinclair, d'après Jung, la définira quelques années plus tard : il faut tuer le désir afin de trouver le génie (« *The Way of Sublimation* »). Notons cependant qu'il s'agit d'une violence orientée non pas vers le masculin mais plutôt vers le féminin, puisqu'elle a pour objet la créatrice elle-même. Cette déclaration est probablement héritée des positions politiques de Sinclair, qui se distancie des mouvances féministes, dès lors que celles-ci se radicalisent. Elle mettra d'ailleurs en scène la véhémence et l'agressivité des Suffragettes dans *The Tree of Heaven* (1917). La violence féministe semble, pour Sinclair, être la transgression de trop.
- 17 Dans un aparté de son essai « *On Feminism* », Sinclair se fait le chantre du célibat comme mode de vie pour les penseurs et les poètes, ainsi que de solutions épiciènes (« *unsexual solutions* » [17]) concernant le devenir professionnel des femmes. Dans ses romans, il semble en effet que les personnages d'artistes échappent partiellement à une définition sexuée de leur être : tous les autres héros-artistes ont une part de masculin et une part de féminin qui s'articulent et entrent en conflit dès lors qu'ils se mettent à écrire ou à peindre. L'artiste chez Sinclair soulève la question de la limite et la porosité du genre sexuel, exprimée par les craintes des écrits fin-de-siècle, reprises par la psychologie et la psychanalyse freudienne. En ancrant cette problématique dans la représentation de personnages créateurs, Sinclair semble procéder à la manière de la psychanalyse de son temps en offrant un ensemble de cas particuliers venant répondre en situation aux

discours théoriques normatifs, existants et insatisfaisants sur le sujet. Prolongeant voire élargissant la réflexion de Schopenhauer sur l'artiste masculin, Sinclair représente l'artiste comme un être humain qui ne semble pas régi par les mêmes règles que l'ensemble de la société. Sinclair mettra d'ailleurs en scène un renversement des rôles sexués dans la sphère domestique dans un roman ultérieur, *Far End*, où c'est le père romancier, Christopher Vivart, qui est représenté ayant des difficultés à appréhender sa paternité et à l'articuler à son acte de création.

- 18 Personnage extrême, Nina apparaît comme une créature incontrôlable (là où la force extraordinaire du génie de Jane s'exprimait davantage dans ses réflexions subjectives et sa capacité d'analyse) :

There had always been something a little murky about Nina. [...] Nina had a certain beauty, a tempestuous, [...] kind of beauty. She looked the thing she was, a creature of high courage and prodigious energy. Besides, she had a devil. [...] It was to Nina that he [George Tanqueray] looked when he wanted the highest excitement in his intellectual seraglio. He could not conceive any man being in love with her, to the extent, that is to say, of trying to marry her. Nina had the thing called temperament, more temperament and murkier than he altogether cared for; but, as for marrying, you might as well try to marry some bird of storm on the wing, or a flash of lightning [...]. Nina, career and all, was pre-eminently unfit. She had shown, more than once, this ironic antagonism, as if she knew what he thought of her, and owed him a grudge. (60)

- 19 Outre la singularité et l'androgynie de son physique (« *a tempestuous kind of beauty* »), Nina apparaît davantage comme une stimulante collaboratrice (« *the highest excitement in [Tanqueray's] intellectual seraglio* ») que comme une figure domestique. Cependant, sa perspicacité (« *as if she knew* ») et sa violence font d'elle une créature menaçante (« *a storm* », « *a flash* ») que Tanqueray juge inadaptée pour le mariage (« *unfit* »). Il y a chez Nina une force qui ne rentre pas dans le cadre des représentations traditionnelles de l'épouse et elle sera la seule femme du roman à ne pas se marier, et à continuer à écrire.
- 20 Ainsi, de manière symbolique, (et contrairement à l'espace oppressif de la maison de Jane Brodrick), l'espace occupé par Nina semble tout à fait à son image :

The place was incontestably and inalterably Nina's. There were things in it cared for by Nina with a superstitious tenderness [...] and in their company were things that Nina had worn out and done with; things overturned, crushed, flung from her in a fury of rejection; things on which Nina had inflicted personal violence, provoked, you felt, by their too long and intimate association with her; signs everywhere of the pace at which she went through things. It was as if Nina had torn off shreds, fringes, whole layers of herself and left them there. You inferred behind her a long, half-savage ancestry of the open air. There were antlers about and the skins of animals. A hunting-crop hung by the chimney-piece. Foils, fishing-rods, golf-clubs staggered together in a corner. Nina herself, long-limbed, tawny, aquiline, had the look of wild and nervous adolescence prisoned within walls. Beyond this confusion and disorder, her windows opened wide to London, to the constellated fires, the grey enchantment and silence of the river. (102. Nous soulignons)

- 21 Le parallèle entre son histoire personnelle et son espace chaotique repose sur la présence d'objets qu'elle a elle-même utilisés et abîmés. Le désordre, représenté par les phrases nominales, la fenêtre ouverte, la superposition d'équipement de chasse ou encore la prestance de Nina (« *long-limbed* », « *tawny* », « *long, half-savage* », « *wild and nervous adolescence prisoned within walls* ») montrent à quel point la chambre en ville ne peut contenir la force de son personnage. En effet, Nina s'exile de Londres pour pouvoir écrire, et elle rédige ses meilleurs ouvrages (« *her sinless masterpiece* » [286]) dans les Welsh

Marches, où le texte nous précise qu'elle opère une véritable déconstruction de son identité : « *It was there that her undoing was accomplished* » (236), faisant écho à l'expression « *whole layers of herself* », issue de la citation précédente. Nina est à l'image des bêtes sauvages qu'elle chasse et dont elle garde certaines parties en trophées. L'écriture est un combat qui nécessite une mise à mort de son propre être afin de faire advenir le texte. Avec l'expression « *undoing* », la singularité de Nina nous semble ainsi prendre sens. Là où Jane déconstruisait ses représentations, le texte semble construire Nina comme un être du retour vers le primitif, l'associant étroitement à la nature et à un espace gouverné par des forces non-civilisées, échappant aux normes sociales. La nature de Nina n'est pas un lieu de fécondité et le temps dans lequel elle évolue est également un temps sauvage (« *She lived in an order of time that was all her own, solitary, interminable, not to be measured by any clock or sun* » (236) qui contraste fortement avec la pendule de la maison Brodrick encadrant les tentatives d'écriture de Jane et la plongeant dans une fatigue et un questionnement perpétuel venant lui dérober l'énergie nécessaire à son écriture.

- 22 Le roman donne ainsi à voir deux cas particuliers, l'un contradictoire l'autre extrême, qu'aucune norme ne peut encadrer. Y a-t-il eu des échecs ou des réussites ? Y a-t-il eu une quelconque évolution de la manière d'agir et de créer des personnages ? Jane va-t-elle réussir à articuler ses quatre rôles ? Aucune réponse n'est suggérée. En revanche, la conscience du monde de Jane s'est enrichie grâce à ses temps d'analyse. Devenue plus lucide, Jane semble mieux équipée face à son identité composite.
- 23 Le questionnement du texte sur la norme atteint ainsi également l'écriture : Sinclair crée un roman d'apprentissage de la conscience féminine, voire féminine artiste, qui se distancie des notions centrales du *Bildungsroman* ou *Künstlerroman* telles que le parcours et l'expérience, pour pouvoir davantage prendre en compte les volontés et contextes personnels ainsi que les antécédents, figurés ou supposés, de ses personnages. L'enjeu est double : les héroïnes doivent trouver leur place dans le monde, mais elles doivent aussi et surtout construire leurs propres représentations en se distanciant des discours normatifs (qui passent leur être ou les spécificités de leur sexe sous silence) pour pouvoir intégrer la singularité de leurs expériences féminines. Cette opération de synthèse, que Sinclair va, d'après Jung, nommer individuation (Boll 180) sera la clef de voûte de ses récits postérieurs, toujours portés par le projet de raconter des expériences féminines, non pas dialectiques, mais singulières et hors normes, absentes des textes théoriques et critiques, mais qui fonctionnent pour Sinclair comme de véritables repères pour les sociétés et les individus.

BIBLIOGRAPHIE

BOLL, Theophilus. *Miss May Sinclair: Novelist*. Cranbury: Associated UP, 1973.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley & Los Angeles: U of California P, 1999.

GILBERT, Sandra, and Susan GUBAR. « The Madwoman in the Attic ». *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie RIVKIN and Michael RYAN. Oxford: Blackwell, 1979. 596-611.

- HARRIS, Janice. « Challenging the Script of the Heterosexual Couple: Three Marriage Novels by May Sinclair ». *Papers on Language and Literature* 29.4 (1993): 436-58.
- HEILMANN, Ann. « The Portrait of the Artist as a Young Writer ». *New Woman Fiction: Women Writing First-Wave Feminism*. Basingstoke: Macmillan, 2000. 155-94.
- HUMM, Maggie. « Psychoanalytical Criticism on May Sinclair and Doris Lessing ». *Practising Feminist Criticism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1995. 72-81.
- JOHNSON, George. « May Sinclair: From Psychological Analyst to Anachronistic Modernist ». *Journal of Evolutionary Psychology* 25.3-4 (2004) : 179-88.
- PYKETT, Lyn, « Writing and Gender at the Turn of the Century ». *Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*. London: Edward Arnold, 1995. 54-76.
- RAITT, Suzanne. *May Sinclair: A Modern Victorian*. Oxford: OUP, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur, « Du Génie » in *Le monde comme volonté et comme représentation* T. 3. 1819. Trad. A. Burdeau. Paris: F. Alcan, 1913. 188-200.
- SINCLAIR, May, « How It Strikes a Mere Novelist » in *Votes for Women* 24 (24 décembre 1908): 211.
- , *The Creators*. 1910. Leipzig: Forgotten Books, 2009.
- , « Letter to the Editor » *Times*, (4 avril 1912), publié sous le titre « On Feminism ». *Women Writers' Suffrage League*. Londres: 1912. 7.
- , « A Defence of Men ». *English Review* 11 (5 juillet 1912): 556-66.
- , *The Three Sisters*. 1914. Whitewing: Kessinger, 2010.
- , « The Way of Sublimation ». c.1915. U. Penn, Box 33, Folder 433.
- , *The Tree of Heaven*. 1917. Whitewing: Kessinger, 2009.
- , *Defence of Idealism*. 1917. Charleston: Bibliolife, 2010.
- , *Mary Olivier*. 1919. Londres: Virago, 1980.
- , *Far End*. Londres: Hutchinson, 1926.
- WRIGHT, Sir Almroth. « Suffrage Fallacies ». *Times* 28 mars 1912: 7-8.

NOTES

1. Voir notamment Arthur SCHOPENHAUER, « Du Génie » in *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819), Paris : Gallimard, 2009, Livre II, p. 1 761, et May SINCLAIR, *Defence of Idealism* (1917) Charleston : Bibliolife, 2010, p. 143.
2. Voir notamment May SINCLAIR, « How It Strikes a Mere Novelist » in *Votes for Women*, 24 Décembre 1908, p. 211 et May SINCLAIR, « A Defence of Men ». *English Review*, Juillet 1912.

RÉSUMÉS

Le *Künstlerroman* de May Sinclair *The Creators* (1910) donne à voir le parcours de Jane Holland, romancière à succès, et d'un cénacle de personnages d'artistes, masculins et féminins. Dans le roman, la création artistique au féminin implique systématiquement une transgression des normes sociales, sexuelles, statistiques ou médicales. Cependant, le texte représente l'éventail des réactions atypiques des personnages d'artistes féminines, confrontées à la conflictuelle dialectique de l'art et des normes sociales : à la très moderne tentative de conciliation entre vie familiale et vie professionnelle de Jane Holland s'oppose l'androgynie radicale de Nina Lempriere, impliquant sur une relation inédite à la notion de norme, au temps et à la nature. Cet article examine comment le roman met en place des discours novateurs, plutôt que des nouvelles normes, permettant de représenter ce qui est en jeu dans ces expériences créatrices féminines de l'époque édouardienne.

This paper focuses on May Sinclair's 1910 *Künstlerroman The Creators*, which revolves around the life and experience of Jane Holland, a successful writer, as well as of several other artist figures, both male and female. In the novel, female creation involves transgression as it is shown to be incompatible with most social, sexual and even statistical or medical norms. Yet, *The Creators* provides us with rather atypical reactions to the dialectics of feminine art and social norms: Jane Holland's very modern conciliation between professional and family life and Nina Lempriere's extreme androgynous attitudes, implying a new relation to norms, time and nature. We aim at analyzing the novel's need to set up new discourses, instead of new norms, that try to encapsulate the feminine consciousness and experience of creation in Edwardian times.

INDEX

Mots-clés : Sinclair (May), Bildungsroman, Künstlerroman, études de cas, écriture féminine, littérature et psychanalyse, féminisme, normes sociales, art et transgression

Keywords : case-histories, feminine writing, literature and psychoanalysis, feminism, social norms, art and transgression

AUTEUR

LESLIE DE BONT

Leslie de Bont est agrégée (PrAg) et enseigne l'anglais à la faculté de psychologie de l'université de Nantes. Elle est également doctorante à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, où elle travaille sous la direction d'André Topia et de Catherine Lanone. Sa thèse est intitulée : « 'Like anecdotes from a case-book' : dialogues entre discours théoriques et représentations du singulier dans les romans de May Sinclair ». Elle a notamment publié « From the Priest to the Therapist: Secrecy, Language and Technique in Ford's *A Call* and May Sinclair's *Anne Severn and the Fieldings* » dans *The Edwardian Ford Madox Ford* (Rodopi, 2013) et « Ford, Sinclair and War Heroism » in *War*

and the Mind: Ford Madox Ford, Parade's End and Psychology (Edinburgh UP, 2014). Elle est membre de la May Sinclair Society.

Leslie de Bont is a professeure agrégée (tenured lecturer) who teaches English at the faculty of psychology in the University of Nantes, France. She is also a PhD candidate from the Paris 3 - Sorbonne Nouvelle University and her dissertation is entitled “‘Like Anecdotes from a case-book’: dialogues entre discours théoriques et représentations du singulier dans les romans de May Sinclair’ and is supervised by Catherine Lanone and André Topia. She has given talks and published articles about Sinclair, such as ‘From the Priest to the Therapist: Secrecy, Language and Technique in Ford’s *A Call* and May Sinclair’s *Anne Severn and the Fieldings*’ in *The Edwardian Ford Madox Ford* (Rodopi, 2013), and ‘Ford, Sinclair and War Heroism’ in *War and the Mind: Ford Madox Ford, Parade’s End and Psychology* (Edinburgh UP, 2014). She is a member of the May Sinclair Society.