



HAL
open science

Autoportrait d'un écrivain : 'Rosamond Lehmann's album', Chatto & Windus, 1985

Françoise Bort

► **To cite this version:**

Françoise Bort. Autoportrait d'un écrivain : 'Rosamond Lehmann's album', Chatto & Windus, 1985. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2001, 4, pp.111-3. hal-04405580

HAL Id: hal-04405580

<https://hal.science/hal-04405580>

Submitted on 19 Jan 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.

UNIVERSITÉ DE MARNE-LA-VALLÉE

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
SCIENCES HUMAINES

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :

Fabienne BOCK

Comité de rédaction :

Louise BENAT-TACHOT — Vladimir IAZYKOFF — Christian LUPOVICI
Anne-Marie PELLETIER — Robert SAYRE — Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Thierry BONZON

Directeur de publication : Dominique PERRIN

Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ

RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-vallée, Cité Descartes 5, Boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2. (Tel. 01.60.95.70.75 ; Télécopie : 01.60.95.70.77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMERO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

N°4 LITTÉRATURES

SOMMAIRE

Présentation du numéro	5
<hr/>	
Articles	
Madeleine FONDO-VALLETTE , Portrait de l'artiste en pieuvre	7
Madly FERGE , Ecriture traductive : De "Masters of the Dew" à "the Sourcerer" (éléments pour la traduction optimale de l'interlangue)	19
Monique PLAA , <i>Amor America</i> : un poème d'ouverture	39
Agnès LUBRANO , Le sublime romantique chez Constable et Wordsworth ..	57
Jean-Philippe MAUCUIT , Théâtre du Moi et Théâtre du Monde dans <i>The Waste Land</i>	77
Stéphany PONCET , Georges Bernanos : la "transcendance textuelle" au service de la grâce	89
Bénédicte BAZIN , Beckett le père, Auster le fils ?	101
Françoise BORT , Autoportrait d'un écrivain : <i>Rosamond Lehmann's album</i> , Chatto & Windus, 1985	111
<hr/>	
Liste commentée des mémoires de littérature française, de littérature française comparée et de littérature des pays anglophones soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée	133
<hr/>	
Actualités	139

Autoportrait d'un écrivain : Rosamond Lehmann's Album, Chatto & Windus, 1985.

Françoise Bort

Préambule

La romancière britannique Rosamond Lehmann (1901-1990) a publié sept romans et un recueil de cinq nouvelles entre 1927 et 1976. Héritière d'une tradition familiale d'artistes et d'éditeurs, elle eut une longue carrière mais ne produisit qu'une œuvre parcimonieuse, et se le vit parfois reprocher. À la fois exposée et réservée, reconnue et inconnue, elle fut tour à tour auteur à scandale, écrivain oublié, et enfin Membre de la Royal Society of Literature et vice-présidente du PEN Club International. Longtemps considérée dans l'ombre de Virginia Woolf ou dans le halo des romancières anglaises de l'entre-deux guerres, cantonnée par la critique dans le registre féministe, son œuvre s'est prêtée à tous les contresens, à tous les jugements réducteurs. La discrétion extrême, la rigueur éthique de Rosamond Lehmann pour tout ce qui touche au métier d'écrivain, son refus de l'autobiographie, ont freiné la connaissance de pans entiers de son activité. On découvre peu à peu l'ampleur même de sa carrière d'écrivain : ses engagements, ses activités éditoriales, son œuvre critique, ses traductions. Des fonds d'archives récemment constitués permettent une véritable réévaluation de l'œuvre.

On comprendra donc les raisons qui peuvent amener le lecteur curieux à ouvrir l'album de photographies réunies par Rosamond Lehmann en 1985 pour retracer sa vie : c'est un écrivain des plus exigeants et laconiques qui semble s'exhiber en images pour la première fois. Cet album, enfin, illustre à merveille un malentendu fort ancien qui a amené à percevoir comme "écrivain mineur" un écrivain qui s'exprimait sur le *mode* mineur : derrière l'anecdote, la légèreté et la subjectivité apparentes, se profile une véritable vision du monde et de la création littéraire.

La différence entre l'autobiographie et l'autoportrait est l'un des thèmes chers à la critique contemporaine, qui oppose l'autobiographie événementielle, le récit d'une vie, à la présentation du Moi. Dans l'autobiographie, l'auteur raconte ce qu'il a vécu ; dans l'autoportrait, il dit plutôt qui il est.

Dans ce domaine particulier de l'autographie, les dernières décennies ont vu l'apparition d'un genre nouveau : l'album de photographies, à distinguer nettement des compilations de photographies auxquelles de nombreux auteurs des XIX^e et XX^e siècles ont pu donner lieu. L'album le plus célèbre est sans doute celui de Roland Barthes¹ parce que l'auteur médite sur l'autoportrait en même temps qu'il se livre à cet exercice complexe.

Rosamond Lehmann's Album constitue un cas intéressant parce qu'il est l'œuvre d'un auteur - alors âgée de 84 ans - qui a eu l'occasion d'exprimer et de montrer son refus de l'autobiographie. Presque vingt ans auparavant, dans *The Swan in the Evening*², pourtant considéré comme un écrit autobiographique, elle insiste sur les défis insurmontables que représente pour elle l'entreprise autobiographique. Le livre décrit un itinéraire intérieur, un paysage mental découpé en plusieurs tableaux, chacun étant centré sur un personnage différent³. L'auteur se penche d'abord sur sa propre enfance, puis sur celle de sa fille Sally morte en 1958, et enfin sur celle de sa petite-fille Anna. La structure du volume trahit donc la réticence à paraître comme sujet central, et à donner du temps l'image d'un défilement continu. Le triptyque chronologique des générations n'oblitére jamais l'autre fil conducteur qui constitue la poignante originalité de ce texte et qui relie formellement trois moments éclatés, discontinus, d'une image intérieure de la mort. Le sous-titre, *Fragments of an Inner Life*, annonce un découpage qui invalide toute chronologie et suggère la violence qui préside à la construction d'un sentiment intime de la mort, dans le regard d'un enfant sur le monde, dans le regard d'une mère sur ses enfants, et à l'approche de l'échéance ultime, dans le regard que l'on peut porter sur sa propre mort. L'entreprise pousse l'écriture à une limite. Ce témoignage est la seule œuvre pour laquelle l'auteur désire rester dans les mémoires.

Rosamond Lehmann's Album complète donc, d'une certaine manière, cette non-autobiographie : le portrait qui était centré sur l'intériorité se double ici d'un portrait, en apparence, tout en extériorité. Après le paysage

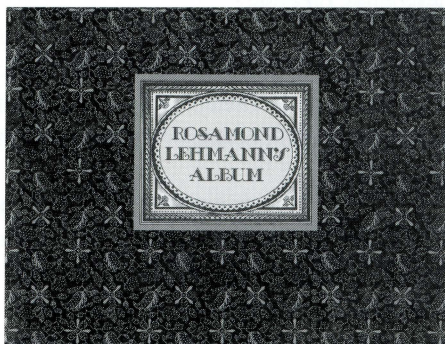
mental apparaît la figure. L'auteur semble même se mettre du côté du lecteur pour feuilleter sa propre vie en compagnie d'un semblable, d'un frère : les petits commentaires qui accompagnent les photos sont de ceux que l'on peut faire en feuilletant un album : le ton de la spontanéité se veut manifeste et permanent. L'entreprise même est due au petit-fils de l'auteur, Roland Philipps, et on reconnaît en effet la grand-mère qui revient sur ses souvenirs en quelque 140 photographies : la jaquette, le type de reliure choisie, le format oblong à l'italienne, la typographie du titre, tous les détails de la présentation et du para texte suggèrent l'album de famille démodé à souhaits. Tout cela participe de l'esthétique des années 1920 et 1930, des années de jeunesse de l'auteur, et suggère ce qui convient de nostalgie à l'évocation d'un passé bien rempli.

La figure de l'écrivain

Or, cette période de l'entre-deux guerres est aussi la période de prédilection dans laquelle Rosamond Lehmann situe tous ses romans, et c'est dans ce qui pourrait appartenir en propre au domaine privé que pointe l'univers de l'écrivain, c'est-à-dire de la personne qui nous intéresse. Le double encadrement (carré et ovale), placé au centre de la jaquette (fig. 1), rehausse le nom de plume plutôt que le nom civil ou le visage de l'auteur, et donne à ce nom la valeur symbolique d'un portrait, le propose en équivalence d'une image de la personne.

De plus, dans l'introduction de quatre pages qui précède les photographies, l'auteur baptise le volume de "sketchy record of a life", expression qui fait resurgir les réticences bien connues de l'écrivain à un retour ordonné sur le passé.

Fig. 1 : Jaquette de l'album



L'Album se présente donc comme un exercice impossible, et on peut relever ce malaise à travers une éclatante contradiction. Rosamond Lehmann tombe, en effet, dans ce qu'elle refusait lors de l'écriture de *The Swan in the Evening* : la chronologie. Le moins que l'on puisse dire est qu'à première vue, l'originalité de *l'Album* est plutôt discrète. Ce qui se perçoit immédiatement, ce sont les figures classiques du genre qui consistent à commencer par l'ascendance (les parents, la fratrie), et à terminer par la descendance (les nombreux petits-enfants, et l'art d'être grand-mère). Cependant, entre ces deux bornes conventionnelles du livre, c'est bien un écrivain qui se penche sur sa carrière littéraire, son entourage intellectuel, et qui le fait d'une façon radicalement non événementielle. Le détail dévoile un fil conducteur contraire à celui de la chronologie, les aspects les plus originaux d'un monde imaginaire, une construction personnelle du monde et de l'écriture.

Dans ce contraste entre un encadrement chronologique conventionnel et une texture radicalement non événementielle, apparaît sans doute un premier trait de l'auteur. Rosamond Lehmann déploie naturellement, "en toute innocence", dit-elle dans l'Introduction, une série de coups de poings à la chronologie et à quelques règles du genre. Elle fait, par exemple, une certaine place à l'impudeur, à des photos visiblement ratées au plan technique, et surtout à un immense désordre apparent. Certains amis apparaissent plusieurs fois à quelques photos d'intervalle, et quand on connaît un peu la biographie on ne peut que s'étonner de certaines absences de lieux et de personnes proches.

L'autoportrait est considéré comme un genre essentiellement polymorphe⁴, et le paratexte de *l'Album*, le double encadrement du nom pris dans le carré et l'ovale, nous prépare littéralement à une lecture dans laquelle il faudra dédoubler des images, décoller ou faire glisser des superpositions.

Penchons-nous tout d'abord sur le choix du titre. Par son titre, cet autoportrait s'insère discrètement dans l'œuvre. Non seulement parce que, étymologiquement, le mot suggère la surface blanche de la page, mais surtout parce que, comme tous les titres de romans choisis par l'auteur, il est emprunté à un poème. *Rosamond Lehmann'Album* renvoie au poème de

Cecil Day Lewis, intitulé " The Album ", poème cité à côté d'une photographie du poète⁵ (sur laquelle on peut plaquer un sens facile puisqu'il est vu en contre-plongée, tirant à la carabine, dans une scène de chasse). La photo reprend deux thèmes annoncés par des épigraphes qui placent le volume sous le signe d'une méditation⁶. Méditation feutrée sur la solitude et la souffrance, mais qui repose tout de même sur une image violente du destin. L'événement de l'abandon par le poète aimé est gommé au profit d'une protestation qui se glisse dans le caractère foncièrement elliptique d'un choix de citations et d'une photographie : Day Lewis est le seul poète de *l'Album* qui soit présenté de cette façon, en pleine action.

L'Album, comme tout autoportrait, revêt un caractère de méditation qui se manifeste également à travers un thème emprunté aux Vanités : le passage éphémère d'une vie, l'œuvre du temps qui rapproche de la mort. L'auteur rassemble, dans un même volume, le souvenir de sa beauté⁷ - elle en rapporte l'éloge signé par Stephen Spender⁸ - et plusieurs images de la transformation de ce visage par le temps, jusqu'au portrait final contemporain de la publication du volume, qui le montre remodelé par l'âge (Fig. 2 et 3). L'absence de complaisance qui éclate dans le choix de ce dernier portrait modifie considérablement la lecture des portraits qui le précèdent, et classe *l'Album* non pas du côté d'un reflet platement narcissique, mais plutôt du côté d'un usage monastique du miroir pris comme instrument de méditation.



Fig. 2 : Portrait de jeunesse



Fig. 3 : Portrait contemporain de la parution

Le thème annoncé en épigraphe entend aussi se rattacher à l'œuvre romanesque : *l'Album* présente, entre autres choses, une reproduction de coupure de journal consacrée à l'un des premiers romans de l'auteur et intitulée : "Futility of Life Asserted with Skill"⁹. Les dons et l'habileté de la jeune romancière se trouvent ici mis au diapason de la sagesse de l'octogénaire. Le passage du temps succombe à la permanence d'une lucidité obstinée.

L'autoportrait manifeste ainsi un désir d'abolir la distance entre le corps et l'œuvre. *L'Album* est, certes, le seul livre de l'auteur qui la montre physiquement, mais les romans y deviennent, de plus, des présences physiques : les livres sont là, dans l'image de leur matérialité, agencés dans une vision implicite de l'ensemble de l'œuvre. L'auteur ne retient que les deux bornes de son parcours d'écrivain. Les débuts mémorables, le scandale du premier roman, *Dusty Answer*¹⁰, paru en 1927 : la vision dérisoire d'une moralité frioleuse offensée par l'insoutenable sincérité d'une génération désenchantée ; et ce qu'elle considère comme l'achèvement de son art romanesque, *The Echoing Grove*, paru en 1953¹¹. Là encore, nulle complaisance. L'œuvre se trouve réduite à l'essentiel : la fougue et l'authenticité du premier roman, le sentiment d'accomplissement de l'avant dernier. Auto-jugement impitoyable qui repose sur le critère unique d'une conception de l'écriture réduite à une expérience des limites : limites d'une exploration technique et esthétique soumise à une extrême sincérité envers soi-même. *L'Album* ne constitue donc en aucune façon un résumé ou une rétrospective de la carrière : il ne retient rien des activités éditoriales de Rosamond Lehmann, de sa coopération à diverses revues, de son rôle de critique, de son engagement dans la lutte des intellectuels contre le fascisme dans les années 1930, rien des quatre autres romans ni de ses tentatives dans d'autres genres littéraires comme le théâtre ou la nouvelle, rien des volumes qu'elle a publiés en collaboration avec des proches. Ce que l'auteur a appelé "a sketchy record" va très loin dans le sens de l'épure, et fait donc apparaître avec d'autant plus de force cet autre lien entre le corps et l'œuvre qu'est l'écriture manuscrite. La même photographie que celle qui est jointe à la réédition de *The Swan in the Evening* en 1982 se trouve ici reproduite. Le manuscrit photographié est celui de l'épilogue ajouté à la réédition de *The Swan*. Il commence par ces mots : "This is my last testament"¹². Voilà, assurément, le mot-clé qui

relie les deux volumes et exprime le mieux l'esprit qui a présidé à leur conception.

À cet aspect testamentaire de *l'Album* s'ajoute ce qui pourrait autrement apparaître comme une excroissance mystérieuse : le texte du dernier roman à peine ébauché et qui ne sera jamais écrit. Texte placé en fin de volume, et qui donc le clôt sur une sorte de point de départ indéfini. Lien plus solide encore entre *l'Album* et l'œuvre, cette dernière partie fait ressortir un autre aspect du volume.

Un portrait de l'artiste.

L'autoportrait contient un portrait de l'artiste inséparable de son œuvre et porteur de l'image que l'auteur se fait de l'artiste en général.

L'Album fait une part considérable aux amis poètes et écrivains et les présente d'une manière extrêmement caractéristique de la vision lehmannienne de l'artiste. Le lecteur de Rosamond Lehmann retrouve ici une figure familière de l'univers romanesque, ce que l'on pourrait appeler "un portrait de l'artiste en Madone". Même profil pur, attitude penchée et traits innocents pour l'auteur de *Dusty Answer* sur la photo ci-contre et pour son héroïne apprenti-écrivain¹³. Cette référence à l'iconographie religieuse, - parfaitement explicite dans certains romans, et dans l'hommage nécrologique à Virginia Woolf, par exemple -, se perçoit ici à travers les attitudes choisies pour un certain nombre d'amis poètes et d'écrivains. La photographie permet même une prouesse que les mots rendraient ridicule : la prouesse qui consiste à importer cette référence (que les écrits réservaient aux personnages de femmes) dans la présentation de figures masculines.

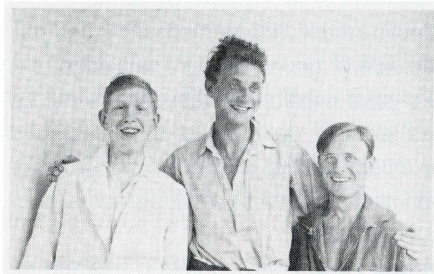


Fig. 4 : Portrait du poète Stephen Spender, en compagnie de W. H. Auden et Christopher Isherwood.

Le portrait du poète Stephen Spender (Fig. 4) en véritable Vierge de la Miséricorde constitue un cas limite ; mais on peut voir également un portrait de Noel Coward enfant¹⁴, dont le choix paraîtrait curieux si on ne le comprenait pas dans la logique de ce thème de l'innocence. D'autres amis, peintres cette fois, sont montrés jouant près d'une statue, dans un jardin. De l'enfant qui joue à l'enfant qui enfante, se dessine une figure de l'artiste détenteur et gardien de la virginité du regard.

À l'opposé de cette représentation, *l'Album* étale aussi des portraits d'écrivains, et d'écrivains uniquement, figés dans des attitudes qui pourraient rappeler les poses officielles de la peinture académique¹⁵. Autre écho de l'univers romanesque, et là encore, ce sont les romans qui peuvent nous aider à établir le lien de continuité entre les deux styles opposés de représentation, entre Stephen Spender tel que nous l'avons vu plus haut, par exemple, et Stephen Spender au travail¹⁶ ; entre les scènes de jeu et les poses immobiles et sans décor. L'écrivain, pour Rosamond Lehmann, puise sa vocation d'un certain don d'innocence, mais possède aussi la faculté (ou plutôt le courage) de tourner son regard innocent vers ce qu'elle appelle le "centre immobile". Ce terme, inspiré de l'image de la roue dont le centre demeure fixe en dépit du mouvement de rotation de l'ensemble, désigne la partie de l'être que Rosamond Lehmann considère comme la source même de l'écriture. Elle emprunte ce terme à Heidegger dès le début des années 1930 et l'utilisera avec une remarquable constance tout au long de sa carrière. Le centre immobile, au-delà de ce que sollicitent l'agitation sociale et le commerce des autres, apparaît comme le lieu intérieur d'un jaillissement d'images à interpréter, une source où se joue la compréhension du monde. Le poète seul peut aller puiser directement à ce mystère où le monde se pense en lui, et il transpose dans l'écriture cet affleurement d'images fragiles à recueillir. L'écriture, quel que soit le genre littéraire envisagé, est d'essence poétique en cela qu'elle a pour mission de recueillir ce qui se manifeste à cette source. Tous les articles de critique de Rosamond Lehmann s'organisent autour de ce critère central qui consiste à déterminer si un écrivain a ou non trouvé son centre immobile, s'il a ou non le courage d'aller y puiser avec une rigueur suffisante.

C'est là toute la part de sacralité que Rosamond Lehmann assigne au

métier d'écrivain et qui explique non seulement l'immobilité réservée aux poètes dans les portraits retenus par *l'Album*, mais aussi le caractère quelque peu académique de certains. Dès son premier roman, Rosamond Lehmann exprime à travers le personnage de Judith Earle, sa fascination pour les grands auteurs du XIXe siècle et la description qu'elle donne de la bibliothèque du père de Judith renvoie directement à la description du père de l'auteur dans le chapitre de *The Swan* correspondant à l'enfance : les volumes rangés dans les rayonnages sont inséparables des portraits accrochés aux murs et qui représentent ce qu'elle appelle les "Deities". Divinités amies de ses grands-parents, éditeurs de l'époque victorienne, et donc divinités dotées de ce double caractère d'amis proches et de géants de la littérature, héros de cette exploration intérieure qui mène l'humain au seuil du mystère.

Il est aisé de reconnaître dans *l'Album* cette survivance d'une conception désuète de l'écrivain selon laquelle il se distingue de ses congénères par l'immobilité et la solennité que lui confère sa mission. Compton Mackenzie, John Lehmann, William Plomer, T. S. Eliot, Rose Macaulay¹⁷, tous proches et admirés dans l'ordre de l'écriture, apparaissent concentrés sur ce centre immobile ; tandis que les amis proches dans l'ordre social se trouvent représentés dans des situations plus mobiles et anecdotiques¹⁸.

Enfin, dernier élément d'un portrait de l'artiste selon Rosamond Lehmann : l'artiste appartient à une communauté d'esprits dédiés à la recherche de la vérité. Dans le cas des écrivains, elle utilise (dans *The Swan*) l'expression de "Sacred Web", de "Réseau Sacré", pour désigner une sorte de regroupement implicite de modèles - plus que de maîtres - et de disciples, véritable famille de pensée, indispensable stimulation dans l'âpre discipline de l'écriture. Et en effet, dans *l'Album*, une communauté de pensée et de sensibilité se dessine. *L'Album* se fait même la trace des liens de cette communauté avec le groupe plus connu, plus étudié, de Bloomsbury. La présence de Lytton Strachey, Duncan Grant, Vanessa Bell, Ralph et Frances Partridge, montre le contexte commun de Cambridge entre les deux familles d'artistes. John Lehmann, le jeune frère de l'auteur, et Julian Bell, le neveu de Virginia Woolf, se sont connus à Cambridge comme leurs aînés Lytton Strachey, Toby Stephen, Clive Bell et Leonard Woolf. Mais au-delà

d'une différence de générations, et bien que John Lehmann ait dirigé la Hogarth Press sous l'autorité de Leonard Woolf pendant une bonne partie des années 1930, un groupe véritablement autonome et peu étudié jusqu'à présent se dessine et donne à *l'Album* un intérêt historique certain. Les photographies permettent de situer Rosamond Lehmann dans une constellation d'auteurs et d'artistes de l'entre-deux guerres, que l'on pourrait historiquement regrouper autour de la revue *New Writing* fondée par John Lehmann après son départ de la Hogarth. John Lehmann avait rompu avec la Hogarth justement pour réaliser ce que Leonard Woolf ne lui avait pas permis de faire : publier les écrivains de sa génération, trop jeunes et trop inconnus pour trouver un chemin d'accès rapide vers la publication. Ce groupe cadet se distingue de Bloomsbury par sa composition mais aussi par la valeur même qu'il donne au groupe. Pour Rosamond Lehmann, le réseau ne repose pas sur une célébration première de l'amitié, ni sur l'art nécessaire de la conversation. Il est en tant que tel ce qui donne à l'écrivain une part considérable de son statut. Et *l'Album*, exprime par l'image cette manière de se situer soi-même comme un élément pris dans une fraternité idéale, un ensemble d'affinités poétiques et esthétiques.

Cette part de sacralité qui caractérise la figure de l'écrivain, et l'inscrit dans un ensemble quelque peu coupé du reste des mortels, affecte un certain nombre de photographies qu'un regard étranger à l'univers mental de Rosamond Lehmann pourrait classer sous l'étiquette du souvenir anecdotique. Des scènes banales, comme les scènes de baignades¹⁹, curieusement réservées elles aussi aux écrivains parmi les amis, revêtent un caractère allégorique. Elles montrent l'écrivain revêtu de ce que l'on pourrait appeler son costume de travail, proche de la nudité, symboliquement dépouillé de ses vêtements sociaux, dans des poses d'apprivoisement, face à ce qui représente l'essence du mystère : l'étendue aquatique, la pellicule réfléchissante qui empêche le regard de sonder les abîmes. Les scènes de baignade, toujours dotées de ce même sens allégorique, abondent dans l'univers de Rosamond Lehmann. Les paysages de rivages perdent pareillement leur identité géographique pour devenir le lieu de l'écriture, pour figurer la frontière entre le visible et l'invisible que l'écriture a pour vocation d'abolir.

La présence confuse de l'univers romanesque

A travers la présence diffuse de l'univers romanesque dans ce qui pourrait sembler ressortir du domaine le plus privé qui soit, *l'Album* abolit donc aussi la distance entre la vie et l'œuvre. Il restitue à son contexte originel l'expérience humaine singulière qui a donné naissance à une œuvre singulière.

La photographie se fait miroir de l'œuvre romanesque au point que la présence de certaines photographies sélectionnées par l'auteur ne peut réellement trouver d'explication que dans une référence directe à l'œuvre. Une photographie de pique-nique illustre parfaitement cela parce que tout, dans cette photographie, la désigne comme l'élément à éliminer d'emblée d'une quelconque sélection (Fig. 5). Il s'agit d'un cliché raté, flou, mal cadré, difficile à identifier, sans intérêt aucun.

Fig. 5 : Pique-nique.



La légende qui l'accompagne ne fait que souligner le caractère inexplicable de son choix au lieu de l'éclairer. Or, on peut penser que si l'auteur l'a retenue dans un ensemble aussi restreint que *l'Album*, et si elle l'a fait sans vraiment l'expliquer, c'est que l'image concerne les strates les plus inaccessibles de l'écriture et de l'œuvre accomplie. Et en effet, on peut reconnaître dans cette photographie énigmatique, une image du monde tel que Judith Earle le découvre à l'aube de son entreprise d'apprenti-écrivain. Un monde carnavalesque, habité et même ravagé par la présence fantomatique de la mort jamais désignée. Le monde des années 1920 que la guerre a transformé en "Waste Land" se trouve ici photographié, c'est à dire doté d'un statut de réalité supplémentaire par rapport à la peinture ou à la poésie: il est montré tel que l'œil non humain d'un appareil photographique a pu aussi le refléter - et le refléter d'une manière d'autant plus implacable qu'il s'agit d'une scène généralement associée à une idée de bonheur. Un pique-nique entre amis, un moment de détente champêtre, c'est justement cela qui se met à ressembler "objectivement" (si l'on s'autorise un jeu de mot) à une scène de bataille et de désolation. Le tour de force méritait bien de figurer dans la plus sévère sélection des photographies d'une vie, si l'on garde à l'esprit la marque profonde que la Grande Guerre a laissée dans tous les romans de Rosamond Lehmann sans exception, et jusqu'au dernier, écrit dans les années 1970.

L'Album comporte donc, comme tous les autoportraits, une part de théâtre. Les personnages de la vie réelle se trouvent pris dans l'intrigue d'une vie, dans les rets d'un imaginaire. On voit se succéder une véritable galerie de personnages, qui semblent parfois costumés et dressés face à un public imaginaire. Le portrait de Julia Strachey²⁰, celui de l'auteur en costume japonais²¹ donnent l'impression d'une vie objectivée sur la scène du souvenir. Le thème affleure explicitement autour de la présence de Beatrix Lehmann, sœur de l'auteur et comédienne de renom²². Ce que le théâtre retient d'une opposition entre surface et profondeur, entre visible et invisible, et la possibilité qu'offre le masque d'abolir la séparation entre les vivants et les morts - tous ces thèmes qui sous-tendent l'univers romanesque - apparaissent ici sous un jour particulier. Les vraies scènes de théâtre et celles de la vie réelle s'amalgament dans un montage nouveau,

une suite de tableaux qui leur confère une unité. Et on peut ajouter que, par le choix affirmé du noir et blanc, à une époque où prévaut la couleur, ce théâtre s'affirme comme un théâtre de fantômes.

On sait la fascination qu'ont pu exercer la photographie et "le certificat de présence"²³ qu'elle donne à l'objet, sur les générations qui ont dû faire face à l'hécatombe de la Première Guerre. Les romans de Rosamond Lehmann se font tous l'écho d'une méditation discrète et significative menée devant les photographies de disparus, sur cette forme de présence fantomatique qu'est la photographie. Dans les romans, la photographie participe, comme le thème carnavalesque, d'une véritable enclave de la mort dans la vie, d'une forme de présence des morts parmi les vivants. D'où l'abondance - dans *l'Album* qui permet une économie extrême de mots dans les domaines de l'imaginaire où l'écriture se heurte vite à une limite - de cette présence voilée du royaume des morts. Présence voilée mais reconnaissable d'un système de représentation typiquement lehmannien de la mort, et de l'exploration de la frontière entre le visible et l'invisible.

Toutes les photographies de voyage prises aux Caraïbes, ces scènes de danses en costumes de carnaval sur un rivage désert²⁴, s'apparentent davantage au thème carnavalesque qu'aux souvenirs de vacances. Et il en va de même pour les photographies de fêtes foraines²⁵ : l'expression des visages, loin de manifester la liesse ordinaire, oriente vers une lecture de l'image en rapport avec ce que le monde forain exprime, dans les romans, d'une présence carnavalesque de la mort au cœur même de la vie. Aucune des photographies de *l'Album*, même parmi les plus anecdotiques, qui ne se rattache directement aux thèmes les plus métaphysiques de l'œuvre romanesque.

Les thèmes les plus secrets attachés à la sphère de l'écriture sont là sans être jamais lourdement signalés. Ils hantent ces photographies comme ils hantent la totalité de l'œuvre, d'une manière tellement diffuse que la critique a pu longtemps les ignorer. Citons comme exemple cette photo d'une visite du couple Lindbergh²⁶, dont les personnages vus de face regardent vers un même point situé hors champ. La légende indique seulement la nature de ce point : un essaim d'abeilles dissimulé dans l'anfractuosité d'une muraille. Silence absolu sur l'importance de cette anecdote au plan de

l'écriture. Seuls les lecteurs fidèles de l'œuvre reconnaîtront la toile de fond d'une nouvelle intitulée "A Dream of Winter", publiée en 1944. Ils feront aussi le parallèle entre la méditation sur la disparition, qui traverse la totalité des nouvelles, et le cadrage particulier de cette photographie qui représente des personnages disparus au moment de la publication de *l'Album*, fixant leur regard sur un objet invisible.

Le jeu sur la présence-absence se manifeste également, dans cette collection de photographies, à travers l'identité de ce que Barthes appelle "l'operator". Certains personnages, absents de la représentation visuelle, sont quand même présents de façon invisible en tant qu'operators, c'est-à-dire par le regard qu'ils ont eux-mêmes porté sur d'autres : Leonard Woolf, toujours abondamment représenté dans tous les albums de souvenirs de Bloomsbury, absent de ce volume, se trouve mentionné comme operator d'une photo de Rosamond Lehmann²⁷. Nul n'avait jamais songé à représenter, précisément par le seul angle de son regard propre, par l'intériorité, l'éminent témoin qu'il a pu être. Le même procédé est réservé plus loin²⁸ à un ami photographe de génie.

Il faut enfin s'arrêter quelques instants sur l'une des plus belles photographies de *l'Album*, et l'une des plus significatives de l'univers lehmmanien : le très beau portrait de Lees-Milne (Fig. 6) placé à la fin du volume, comme une sorte de conclusion à cette longue méditation en images sur la mémoire, la mort et l'écriture.



Fig. 6 : James Lees-Milne.

Le mémorialiste se tient debout près d'une cheminée surmontée d'un miroir et d'une pendule. Les métaphores les plus obsédantes se rassemblent ici en un seul agencement. Voici, pour une fois libéré des mots, le défi que l'écriture, miroir de l'invisible, lance à l'oubli et à la disparition, son acharnement à changer la poussière en cendres, à faire renaître la présence d'un monde disparu par le tremblement intact de l'émotion.

Dans la logique de cette méditation, *l'Album* donne bien sûr une place aux expériences parapsychiques poursuivies par Rosamond Lehmann après la mort de sa fille en 1958. Le portrait de Wellesley Tudor Pole, qui a guidé l'auteur dans cette voie, atteste de l'importance de ces expériences et de leur rapport avec le monde de l'écriture. Le personnage de Pole frappe par l'immobilité et la solennité de la pose, par sa parenté avec les portraits d'auteurs. Rosamond Lehmann a déjà montré, dans sa préface à un volume de lettres que Pole lui a adressées, son admiration pour le visionnaire. On note par ailleurs qu'elle exclut de *l'Album* la présence de Cynthia Hill-Sandys avec qui elle a pourtant partagé l'expérience du deuil et l'échange de lettres post-mortem avec l'enfant disparue. Des deux compagnons de cette partie controversée de son rapport à l'écriture elle retient le moins proche au plan privé et le plus proche du point de vue de l'écriture. Cynthia Hill-Sandys n'est pas écrivain.

Une méditation sur l'écriture et sur la mort.

Comment rendre compte de l'impensable, de l'inreprésentable? *L'Album* propose une véritable mise en scène du regard: le sujet se montre regardant ailleurs (Fig. 7), regardant ce que personne ne voit, ce que les autres refusent de regarder.

Le refus de la couleur suggère le deuil, anticipé par l'auteur, de sa propre vie et exprime le deuil qu'est déjà la vie. Deuil à la fois permanent et impossible, toujours différé, comme indéfiniment suspendu.

L'ancrage dans le lieu - cet aspect habituel de tout autoportrait - se fait bien sensible, mais avec une prédilection pour le lieu perdu : c'est Tidmarsh et le souvenir de Carrington²⁹ ; c'est la question de ce qu'il reste des



Fig. 7 : Portrait de l'auteur.

thème figure dès l'Introduction³² : "I have never felt altogether at home in the world", et fait donc apparaître la totalité de *l'Album* comme un témoignage d'exil.

À cela s'ajoute assurément une affinité particulière, soulignée par Roland Barthes dans *La Chambre Claire*, entre la photographie, le théâtre, et notre représentation de la mort. Lorsque Rosamond Lehmann déclare, dans l'Introduction³³, "I feel almost transparent nowadays", il est difficile de ne pas voir là une façon qu'a l'auteur de s'inclure dans le théâtre de fantômes évoqué plus haut.

On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme corps, comme un corps à la fois vivant et mort [...]. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à "faire vivant" ne peut être que la dénégation mythique

fresques de Carrington dans une maison abandonnée par l'auteur³⁰ ; c'est la cour vide et cadrée de loin de la belle maison d'Ipsden désertée par l'être aimé³¹. Les lieux apparaissent comme les gardiens d'une présence, mais d'une présence effaçable. L'ancrage dans le lieu se métamorphose en une preuve redondante de la fragilité des choses, en une forme de vanité. On retrouve là un écho à la notion de "homelessness", ce thème fondamental de l'exil, qui traverse tous les écrits de Rosamond Lehmann sur le métier de l'écriture. L'écrivain est celui qui s'exile en permanence, celui dont la terre n'est pas la patrie. Le

d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts³⁴.

On passe donc des images de métamorphoses et de résurrections³⁵, qui font partie du genre de l'autoportrait, à l'adieu et à l'absence anticipée. Ce volume contient une part de prosopopée. L'auteur se montre pour s'effacer. La place choisie, dans la linéarité du volume, pour les paroles d'adieu, pour la phrase tranchante : "Reader, farewell.", est extrêmement révélatrice. La phrase clôt l'Introduction. Ce sont les mots sur lesquels l'auteur laisse le lecteur pour commencer à regarder les photos : leur résonance va imprégner la "lecture" des photos.

Ce volume est un adieu à l'écriture - l'esquisse du roman inachevé et même à peine commencé affirme un renoncement, la décision d'interrompre le cours de la création - et un adieu au lecteur, un "Je-suis-venue-vous-dire-que-je-m'en-vais", et "je m'en vais dans la mort". On peut même ajouter à ces paroles implicites : "je suis un peu déjà partie pour faire cet album", car Rosamond Lehmann semble y adopter le point de vue qu'elle a toujours défini comme celui de l'écrivain, et qui consiste à regarder la vie depuis la mort³⁶. Présence de la mort dans l'entreprise même, et dans la

texture de *l'Album*. L'auteur rassemble et agence ce dont elle refuse la disparition. La photo du Testament donne assurément une image exacerbée de cette lutte contre la disparition qui traverse le livre dans son entier. On sait, par l'œuvre, le refus de la disparition du corps chez Rosamond Lehmann. Le portrait des trois Lehmann est exemplaire.

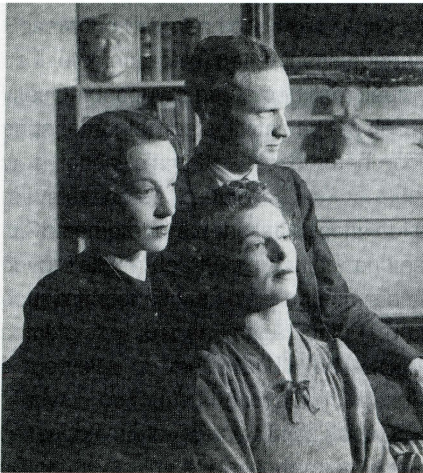


Fig. 8 : John, Beatrix et Rosamond Lehmann.

Les personnages apparaissent assimilables au masque de Dante, ce sont des personnages-statues (Fig. 8). D'autres clichés montrent des personnages mêlés à des statues, confondant le fixe et le transitoire, reprenant une fascination déjà exprimée dans les romans pour le vivant figé dans la pierre.

L'Album retient quelque chose du tombeau, à la façon des sépultures de l'Égypte ancienne : le livre renferme tout ce qui a accompagné la vie de l'auteur, tout ce qu'elle veut emporter avec elle dans sa vie posthume que sera la mémoire du lecteur. Sur la page blanche que suggère le titre, se dessine ce que l'auteur refuse de voir disparaître. L'une des photos les plus morbides - celle qui montre Rosamond Lehmann comme embaumée, allongée, le regard fixe, sur un lit capitonné³⁷ - est contemporaine du voyage en Égypte effectué en 1962 en compagnie de Hester Chapman.

Rosamond Lehmann a placé en fin de volume le synopsis du roman à peine conçu, qui aurait été la suite du dernier roman publié en 1976. Elle trace aux personnages de *A Sea-Grape Tree* une sorte d'itinéraire posthume à son écriture. Elle choisit donc de finir non pas sur l'adieu mais sur l'advenir de ses personnages ainsi mêlé à son propre advenir, et conclut par un court paragraphe :

Most of this is taken straight from life, sad life. I knew the original of [this character] quite well during the War. She left me her only trinket, a little brooch. It has disappeared.

Les obsessions de l'auteur que sont la disparition et l'inexistence, le mystérieux mélange que l'imagination opère, dans le roman, entre l'expérience personnelle de l'écrivain voué à la mort et les êtres de fiction qui vivront à travers les mots, tout cela, ici compacté en quelques mots, renvoie à l'une des formules les plus puissantes que l'on retienne de l'œuvre de Rosamond Lehmann, son credo d'écrivain : "WORDS NEVER QUITE DISAPPEAR"³⁸. La méditation qui a commencé dans l'Introduction encadre le volume. "The trinket", l'objet de pacotille dont il est question, est d'abord confié à l'écrivain, gardien de la mémoire et des choses disparues. Il ne restera de l'objet que cette trace écrite de son passage. L'objet réel disparu s'amalgame par les mots aux personnages qui ne verront jamais le jour complètement dans un vrai roman mais dont il restera aussi la trace du

synopsis. Des objets et des pensées, de tout cela, il ne restera que les mots.

L'autoportrait naît d'un refus de disparaître qui est aussi à l'origine de l'œuvre : l'écriture romanesque sauve un monde de l'oubli, selon Rosamond Lehmann, et sauve aussi le regard de celui qui écrit. *L'Album* pose une question ultime, sans cesse à reposer et qui admet des réponses contraires : celle de la place de l'auteur dans la littérature, celle qu'il se donne en tant qu'individu, et celle qu'il revendique en tant qu'écrivain.

Françoise Bort

Notes

- 1 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- 2 Rosamond Lehmann, *The swan in the evening*, London, Collins, 1967. Réédité et remanié en 1982, Virago Press.
- 3 "The pattern of this book took shape after I had told Laurens van der Post that I had got to write it and couldn't see its shape. Something he suggested about dividing it into three youth-times - my own, Sally's, Anna's - triggered off one of those unaccountable inner flashes: presently, the words began almost to write themselves." *The Swan in the Evening*, London, Virago Press, p.160. (Sally est la fille de l'auteur, morte en 1958, à l'âge de vingt-quatre ans, d'une poliomyélite foudroyante ; Anna est l'aînée des petits-enfants de l'auteur, et la nièce de Sally).
- 4 Voir à ce sujet : Michel Beaujour, *Miroirs d'Encre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980 ; et Louis Marin, *L'Écriture de Soi*, Paris, P.U.F., 1999.
- 5 R. Lehmann, *Rosamond Lehmann's Album*, London, Chatto & Windus, 1985, p. 80.
- 6 *Ibid.*, p. 8 : l'introduction est précédée d'une page où sont disposées six épigraphes extraites des œuvres de C. J. Jung, Baudelaire, Cecil Day Lewis, Anita Brookner, et William Sharp.
- 7 Les exemples les plus significatifs se trouvent p. 51 : le visage de l'auteur apparaît sur un fond de partition musicale, et on pense à la perception du temps que Rosamond Lehmann place en épigraphe de son roman *A Note in Music* ("The present, like a note in music, is nothing but as it appertains to what is past and what is to come", W. S. Landor) ; et p.64 : le visage de l'auteur se trouve entouré de fleurs, emblèmes classiques de l'éphémère.
- 8 R. Lehmann, *Rosamond Lehmann's Album*, *op. cit.*, p.51.
- 9 *Ibid.*, p. 42 : photographie d'un article de presse écrit en 1927, lors de la parution de *Dusty Answer*.
- 10 *Ibid.*, p. 26-28. Scandale relayé par les critiques du second roman, *A Note in Music*, brièvement évoquées p. 42.
- 11 *Ibid.*, p. 81.
- 12 *Ibid.*, p. 105.
- 13 *Dusty Answer*, (Part Two, Chapter 4, p. 80) : "She could sit in this room, especially now with hair brushed smooth and coiled low across the nape, defining the lines of head and neck and the clear curve of the jaw, - she could sit alone here in her wine-red frock and feel part of the room in darkness and richness and simplicity of line [...]."
Ce qui se trouve là simplement suggéré ne tarde pas à devenir explicite. Dans *A Note in Music* (1930), le personnage central, Grace, se remémore son adolescence ainsi, au moment où elle s'isole à la campagne pour tenter d'écrire : " 'I am a poet almost-a suppressed creator-' [...] 'I should have been beautiful, had love fulfilled me' (surely it had been about to be beautiful, her mysterious seventeen-year-old face in the glass, one day long ago ; about to take on the symmetry, the harmonious stillness of a madonna, dreaming on things to come [...])". (p. 225).
Le portrait de Virginia Woolf écrit en hommage peu après son suicide, en 1941, montre la constance de ce thème chez Rosamond Lehmann : "She was extremely beautiful, with an austere intellectual beauty of bone and outline, with large melancholy eyes under carved lids, and the nose and lips, the long narrow cheek of a Gothic Madonna." (*Penguin New Writing*, vol. 7, 1941, p. 53).
- 14 R. Lehmann, *Rosamond Lehmann's Album*, *op. cit.*, p. 76.
- 15 *Ibid.*, p. 75 et 81.
- 16 *Ibid.*, p. 35.
- 17 *Ibid.*, p. 29, 56, 72, 92, 96.

- 18 *Ibid.*, p. 47-48, par exemple.
- 19 *Ibid.*, p. 25, 66 et 67.
- 20 *Ibid.*, p. 47.
- 21 *Ibid.*, p. 21.
- 22 *Ibid.*, p. 20, 70 et 82.
- 23 Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p.133.
- 24 R. Lehmann, *Rosamond Lehmann's Album*, *op. cit.*, p.64-66.
- 25 *Ibid.*, p. 33.
- 26 *Ibid.*, p. 50.
- 27 *Ibid.*, p. 44.
- 28 *Ibid.*, p. 57.
- 29 *Ibid.*, p. 31.
- 30 *Ibid.*, p. 36.
- 31 *Ibid.*, p. 34.
- 32 *Ibid.*, p. 11.
- 33 *Ibid.*, p. 10.
- 34 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma, Gallimard- Le Seuil, 1980, p. 56
- 35 L'auteur utilise le terme de "résurrection" pour parler de la réédition de ses œuvres par Virago Press, dans les années 1980, (p.105-106).
- 36 Voir le prologue de la nouvelle intitulée "The Red-Haired Miss Daintreys" (1940), *The Gipsy's Baby*, London, Virago Press, 1982, p.57.
- 37 R. Lehmann, *Rosamond Lehmann's Album*, *op. cit.*, p.79.
- 38 La formule est mise dans la bouche de Rickie, dans *The Echoing Grove*, un personnage de poète sans oeuvre, dont la vie est la seule forme d'écriture.