



La vulnérabilité dans et de *Pilgrimage* de Dorothy Richardson

Florence Marie

Publié entre 1915 et 1938, les douze premiers livres du cycle *Pilgrimage*¹ de Dorothy Richardson (le treizième livre fut publié de façon posthume) font, sur 1800 pages, le récit de la lente venue à l'écriture, entre 1893 et 1907, de Miriam Henderson, double autobiographique de la romancière et seule conscience focale de l'œuvre. Richardson évoque la vie d'une jeune femme qui se retrouva dans une position sociale très hasardeuse à une époque de transition où l'indépendance financière et intellectuelle des femmes de la classe moyenne était synonyme d'exclusion et d'ostracisme. La romancière vivait elle-même dans des conditions très précaires, à une période où écrire était perçu comme un geste éminemment masculin. Prendre la plume signifiait donc pour Dorothy Richardson tout à la fois exposer un peu plus son exclusion et la réfuter, ou du moins « contester le primat du centre sur la périphérie » (Le Blanc 79). Autant d'éléments qui donnent à penser qu'une analyse de l'œuvre à l'aune de la notion de vulnérabilité pourrait lier thématique, esthétique et éthique et s'avérer particulièrement fructueuse.

Nous nous intéresserons dans un premier temps à la vulnérabilité qui est celle de Miriam, vulnérabilité socio-économique, genrée mais aussi ontologique, avant d'envisager les ambiguïtés éthiques des solutions pragmatiques et littéraires adoptées par la protagoniste pour tenter de la pallier. Enfin, nous verrons comment l'écriture elle-même non seulement dit la vulnérabilité, mais en fait son moteur essentiel pour que s'instaure une relation nouvelle, une relation éthique avec le lecteur.

Une vulnérabilité sociale, genrée et ontologique

Le cycle, *Pilgrimage*, s'ouvre sur le départ de Miriam Henderson pour l'Allemagne où elle va, à l'âge de dix-sept ans et sans expérience, occuper un poste d'élève-enseignante dans un

¹ Le cycle romanesque de Dorothy Richardson compte 13 livres : *Pointed Roofs* (1915), *Backwater* (1916), *Honeycomb* (1917), *The Tunnel* (1919), *Interim* (1919), *Deadlock* (1921), *Revolving Lights* (1923), *The Trap* (1925), *Oberland* (1927), *Dawn's Left Hand* (1931), *Clear Horizon* (1935), *Dimple Hills* (1938), *March Moonlight* (paru en 1967, dix ans après la mort de la romancière). Virago Press republia les treize livres en 1979 en quatre volumes : le premier volume incluant les trois premiers livres ; le deuxième volume regroupant les livres 4 et 5 ; le troisième volume les livres 6, 7 et 8 et les livres suivants furent réunis dans le quatrième volume. Dans le corps de l'article, il sera fait référence aux volumes I, II, III, IV et le numéro de la page sera celui de l'édition Virago Press. Les italiques retranscrits dans les citations sont ceux du texte initial sauf si mention spéciale ; les caractères gras et les soulèvements sont de mon fait.

institut pour jeunes filles de bonne famille. Ce départ fait suite à la banqueroute de son père et au déclassé social qui s'ensuit. La coupure, même temporaire, d'avec son milieu familial et son voyage vers l'Allemagne sont révélateurs de la rupture entre un avant et un après, de la « tranchée profonde ouverte dans la biographie » (Malabou in Le Blanc 36), qui va de manière finalement définitive scinder la vie de Miriam. En effet, trois livres plus loin, la jeune femme, issue d'une famille bourgeoise relativement aisée, occupe un poste de secrétaire dans un cabinet de dentistes pour un salaire d'une livre par semaine, après avoir désespérément cherché un travail (III, 181) qui ne soit pas une sempiternelle place de gouvernante, rôle qu'elle exécra mais qui est le seul auquel son éducation l'a plus ou moins préparée. Le mot qui qualifie désormais sa position sociale comme secrétaire est l'adjectif « resourceless » utilisé à plusieurs reprises. Elle se retrouve de fait dans une situation de précarité illustrée de diverses manières. Elle ne mange pas tous les jours à sa faim ; les patients de ses employeurs sont souvent méprisants à son égard (« The insolence of it. Her social position had been identical with theirs and his. Her early circumstances a good deal more ambitious and generous » [II, 196]) ; ses relations avec ses employeurs sont certes cordiales, les dentistes ayant conscience que Miriam vient du même milieu que le leur, mais néanmoins fragiles. Le jour où, influencée par ses lectures socialistes, Miriam ose se rebeller lors d'une diatribe maladroitement mais mémorable (III, 178-179) contre certaines des tâches qui lui sont imposées et qu'elle juge injustes, elle prend conscience de la réalité de son statut d'employée jetable, et donc vulnérable (« "I've got the sack" » [III, 179]). Les dentistes pour lesquels elle travaille ont sur elle l'avantage d'une stabilité sociale et d'une aisance matérielle qui leur permet d'avoir le choix, ce qui n'est pas son cas : « "But I'm not going to leave. I can't. What else could I do?" » (III, 180). Elle n'a d'autre alternative que de faire amende honorable et de se plier, de mauvaise grâce certes, sur cela elle ne tergiversera pas (III, 185), à ce qui lui est demandé. L'épisode illustre tout à la fois la vulnérabilité sociale de Miriam, le risque que constitue dans de telles circonstances la prise de parole et la nécessité pourtant de cette dernière, pour retrouver dans une situation de non-choix l'affirmation de sa propre voix, comme le suggère Guillaume Le Blanc : « la prise de parole comme fait vital ne peut être portée que par un corps aux limites de ses possibilités, un corps exposé à la vulnérabilité, au risque de dissolution mais aussi, dans le même temps, à la possibilité d'un pouvoir propre que nul ne peut représenter à sa place » (Le Blanc 135). Le statut social précaire de Miriam trouve d'ailleurs un écho dans celui des prostituées qui hantent le soir certains quartiers de Londres et avec lesquelles des hommes la confondent parfois (II, 96). C'était un des risques réels que couraient ces *New Women* qui, dans les dernières années du dix-neuvième siècle, osèrent franchir les frontières instituées par la doxa et se retrouvèrent de fait flottant entre deux mondes, exposées donc dans des situations souvent dangereuses pour leur propre vie. La fragilité sociale de Miriam se reflète aussi dans celle des gens qu'elle côtoie dans la

pension de famille de Tansley Street où elle loge : immigrés russes ou polonais sans le sou et anarchistes, « femmes déchues » (Eleanor Dear), juifs de toutes les nationalités mais principalement des pays d'Europe de l'Est, et quelques autres *New Women* comme elle. À l'opposé du monde stable des employeurs de Miriam sur Wimpole Street, la pension de famille ressemble à une arche de Noé de miséreux et de marginaux, éjectés de leur monde d'origine : « the small isolated Tansley Street world, full of secretive people drifting about on the edge of catastrophe, that would leave, when it engulfed them, no ripple on the surface of the tide of London life » (III, 233). Insignifiante sociale de ces vies de démunis qui ont tous en commun un sentiment d'exclusion et semblent vivre en dehors de la cité (« the small isolated [...] world »), dans ce que Guillaume Le Blanc nomme des « zones de haute fragilité sociale » (26). Il faudra du temps à Miriam pour parvenir à suturer sans amertume la blessure de l'éjection sociale et à faire de cette dernière un choix, cesser d'en être la victime et en exalter la liberté, car le prix à payer est lourd en effet : « The price to be paid for freedom is loss of status, emotional and financial security, and a sense of belonging » (Hanscombe 106).

Parce que femme, Miriam dispose d'une échappatoire qui pourrait la réintégrer dans la vie protégée (« the sheltered life » [II, 90, 91]) qui a été la sienne jusqu'à son déclassement et qui est celle de toutes les jeunes femmes de sa classe d'origine : le mariage avec l'un de ces dentistes qu'elle côtoie tous les jours dans le monde des inclus. Ce n'est qu'à la fin du huitième livre et du volume trois, qu'elle rejettera de façon explicite et définitive cette tentation latente qui a perduré toutes ces années (10 ans), tant est difficile à vivre l'exclusion sociale : « Farewell to Densley is farewell to my one chance of launching into life as my people have lived it » (III, 495).

Si Miriam finit par faire le choix de la vulnérabilité sociale, c'est que le prix à payer pour un mariage bourgeois serait un affaiblissement psychique et moral pire encore, conséquence de son statut de femme. L'attitude du Dr Densley n'est pas en effet très différente de celle de tous ces hommes de science qui considèrent avec condescendance les femmes (III, 493). La vulnérabilité de genre au quotidien apparaît à Miriam comme la plus redoutable. Lorsqu'au quatrième livre, elle découvre les écrits scientifiques de l'époque sur la femme (ceux de Huxley en particulier), il lui semble que ce sont autant de coups portés à son identité, de blessures infligées à son être : les aposiopèses qui trouent le texte sur deux pages (II, 219-220), le bégaiement du questionnement obstiné suggèrent le trauma subi, sa détresse de se sentir dévaluée et sa rage d'être celle sur laquelle on écrit mais qui n'a pas voix au chapitre², d'être en position passive d'un point de vue scientifique et politique. Les termes choisis

² Tout comme elle n'a pas voix au chapitre en tant que membre d'une classe sociale subalterne.

peuvent paraître violents (« No future life could heal the degradation of having been a woman. » [II, 222]) et les solutions envisagées excessives (« The only answer to them is suicide; all women ought to agree to commit suicide » [II, 221]), mais ne s'agit-il pas de secouer les mécanismes qui perpétuent la société telle qu'elle s'est constituée autour de la notion de sexe (Onega et Ganteau 9 – à l'époque on ne pense pas encore en termes de genre) ? Le genre qui est celui de Miriam la marque du sceau de la vulnérabilité et la réduit au statut de victime dans un monde dominé par l'autre masculin, celui qui écrit justement (« Books were poisoned » [II, 222]) et ne prend pas en compte ce qu'ont à dire les femmes : « neither gender nor sexuality is precisely a possession, but rather, is a mode of being dispossessed, a way of being for another or by virtue of another » écrit Judith Butler (24). C'est donc cela que refuse Miriam lorsqu'elle décide de ne pas épouser Densley, se condamnant par là-même à une vulnérabilité sociale, conséquence du refus d'une forme de prostitution socialement acceptée (qui, dans son cas, n'aurait pas juste été corporelle mais aussi psychique), se donnant ainsi ce faisant, et nous y reviendrons, la possibilité de retrouver une voix.

Cette perte sociale et cette blessure genrée sont aussi liées à une vulnérabilité plus tragique encore, ontologique cette fois : la blessure absolue que constitue, à la fin du troisième livre de l'œuvre, le suicide maternel. Cette mort est vécue par Miriam comme la suite logique de la banqueroute du père (« Money. That was why nothing had been done. "The doctor" had to be afforded as she was so ill, but nothing had been done » [I, 476]) et de la position ancillaire de la mère, enfermée dans ce rôle même contre lequel regimbe la jeune femme. Âgée de vingt-deux ans, Miriam s'est vu confier la tâche d'emmener sa mère au bord de la mer, de l'occuper et de la surveiller afin qu'il ne lui arrive rien. Elle n'a toutefois pas été en mesure d'empêcher que cette dernière ne commette l'irréparable. L'événement traumatique n'apparaît que de façon indirecte, signalé par une brèche dans le texte : blanc entre l'avant-dernier paragraphe, où sont retranscrites des phrases qui s'avèreront être les dernières paroles maternelles, et le dernier paragraphe du chapitre, qui achève aussi brutalement le livre. Le lecteur ne saura donc pas que Miriam a retrouvé sa mère la gorge tranchée (et il ne l'apprendra pas davantage dans les autres volumes). Il devra se contenter de cet ultime paragraphe :

The bony old woman held Miriam clasped closely in her arms. "You must never, as long as you live, blame yourself, my gurl." She went away. Miriam had **not** heard her come in. The pressure of her arms and her huge body came from far away. Miriam clasped her hands together. She could **not** feel them. Perhaps she had dreamed that the old woman had come in and said that. Everything was dream; the world. I shall **not** have any life. I can **never** have any life all my days. There were cold tears running into her mouth. They had **no** salt. Cold water. They stopped. Moving her body with slow difficulty against the unsupported air, she looked slowly about. It was so difficult to move. Everything was airy and transparent. Her *heavy* hot light

impalpable body was the only *solid* thing in the world, *weighing tons*; and like a lifeless feather. There was a tray of plates of fish and fruit on the table. She looked at it, heaving with sickness and looking at it. I am hungry. Sitting down near it she tried to pull the tray. It would **not** move. I must eat the food. Go on eating food till the end of my life. Plates of food like these plates of food... I am in eternity... where their worm dieth **not** and their fire is **not** quenched. (I, 489-490, c'est moi qui souligne)

Négations multiples qui assèment le vide ; notations oxymoroniques qui défient le sens (« Her *heavy* hot light impalpable body was the only *solid* thing in the world, *weighing tons*; and like a lifeless feather ») ; écho d'une phrase biblique promettant l'enfer sur terre dans un présent sempiternel qui nie tout futur (« where their worm dieth **not** and their fire is **not** quenched »). Phrases étiques, comme mécaniques ; syntaxe paratactique qui défait les liens ; aposiopèses qui fracturent la dernière phrase, d'où suinte le silence final. Dans sa sécheresse et sa condensation, le paragraphe suggère de façon poignante l'engourdissement de Miriam (« slowly »), son sentiment de culpabilité et le chagrin qui fragmente phrases et cohérence, ne laissant qu'un silence hébété dans son sillage. C'est à la fois beaucoup et fort peu dans une œuvre où sont disséquées les moindres fluctuations de ses pensées et de son état d'esprit. Le flux habituel des mots est interrompu, englouti par un trauma qui ne peut se dire : « massive trauma precludes its registration, the observing recording mechanisms of the human mind are temporarily knocked out, malfunction » (Freiburg in Onega et Ganteau 76-77).

Mais la réponse à un trauma peut être différée et déplacée : « there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience » (Caruth in Onega et Ganteau 168). Miriam sera dorénavant hantée non à proprement parler par la scène du suicide mais par un lieu associé au souvenir de sa mère, et sa vulnérabilité réactivée à chaque récurrence. Dans les cinq livres suivants, dorénavant domiciliée à Londres, elle se retrouve à plusieurs reprises et sans jamais le vouloir dans une rue où elle était précédemment allée en compagnie de sa mère (« the little unlocated street that had haunted her first London years » [III, 107]), comme si le passé lui sautait à la gorge par les brèches inconscientes de son esprit. La première occurrence mérite qu'on s'y attarde : il s'agit d'un paragraphe sans lien avec ce qui précède ni ce qui suit, qui constitue à lui tout seul un chapitre du livre quatre :

Why must I *always* think of her in this place? ... **It** is *always* worst just along here... Why do I *always* forget there's this piece... always be hurrying along seeing nothing and then, suddenly, Teetgen's Teas and this row of shops? I can't bear **it**. I don't know what **it** is. **It's** *always* the same. I *always* feel the same. **It's** sending me **mad**. One day **it** will be worse. If **it** gets any worse I shall be **mad**. Just here. Certainly. **Something** is wearing me out. I am meant to go **mad**. If not, I should *always* be coming along this piece without knowing it, whichever street I take. Other people would know the streets apart. I don't know where this bit is or how I get to it.

I come *every day* because I am meant to go mad here. **Something that knows** brings me here and is making me go mad because I am myself and nothing changes me. (II, 136, c'est moi qui souligne)

Les aposiopèses des premières phases suggèrent les émotions qui envahissent Miriam à son esprit défendant. C'est sa passivité, manifestation évidente de sa vulnérabilité, que le passage met en exergue : pour preuve l'utilisation de la voix passive dans une expression suggérant un futur prédéterminé (« I am meant to »), la position de Miriam en complément d'objet dans les phrases (« sending me mad », « brings me here », « wearing me out », « making me ») et le fait qu'elle ne paraît à aucun moment maîtresse d'une situation qu'elle subit de façon répétée, comme un cauchemar qui l'assaillirait à intervalles irréguliers et qui défierait toute compréhension (la répétition du pronom « it » et de « something »). Quelque chose semble la contrôler, quelque force maligne (« something that knows »), là où son propre savoir se dérobe, quelque chose qui la ravit à elle-même, elle qui ne recherche rien tant que l'autonomie et l'indépendance, quelque chose dont elle pressent que cela pourrait la rendre folle (il y a cinq occurrences du terme « mad » dans le passage). Comme sa mère avant elle ? La folie de cette dernière, autre vulnérabilité potentielle, lui aurait-elle été transmise en héritage et serait-elle inscrite dans son ADN, au risque de lui ôter toute autonomie (Couser 167-168), par-delà le traumatisme refoulé ?

Plusieurs années s'écoulaient donc avant que Miriam ne soit en mesure de formuler ce désespoir tapi au fond d'elle, lame de fond qui la submerge par vagues : « It must always have been here there since her mother's death » (II, 326) ; « If one could fully forgive oneself, the energy it takes to screen off the memory of the past would be set free » (IV, 607). Et il lui faut plusieurs années encore, en tout quarante (et 1800 pages écrites), pour envisager de passer de la mélancolie au deuil, selon la distinction établie par Freud : la mélancolie est une perte du sujet lui-même – « I had forfeited my share of humanity for ever » – là où le deuil se définit par la perte de l'objet autour duquel peuvent perdurer des souvenirs – « the memory of a darkness and horror ». C'est la même rue de Londres, celle où se trouve la boutique Teetgen's Teas (« *this street, still foul and dust-filled* » [IV, 155]) qui lui en apporte l'intuition :

The grimed gilt lettering that forced me to gaze into the darkest moment of my life and to remember that I had forfeited my share in humanity for ever³ and must go quietly and alone until the end.

³ Dans le passage suivant le suicide de sa mère on trouve deux phrases déjà citées : « I shall not have any life. I can never have any life all my days » (I, 489). Elles vont dans le sens de la perte du sujet pour lui-même.

And now their power has gone. They can bring back only the memory of a darkness and horror, to which, then, something has happened, begun to happen? (IV, 155-156)

Mais auparavant Miriam aura tenté de pallier sa vulnérabilité de plusieurs manières, sans toujours prêter attention à celle d'autrui.

Pallier la vulnérabilité ?

Suite à ces blessures, la capacité de Miriam d'entrer en relation avec autrui semble passablement entamée. Elle recherche dans un premier temps à affermir son autonomie et à cultiver la solitude, afin d'éviter les dépendances relationnelles et leur lot de blessures. Sa relation à la ville de Londres, relation étroite, voire amoureuse, semble le succédané idéal (Bronfen 83). Mais au quotidien et sur le long terme, elle ne paraît pas lui apporter ce dont elle a besoin. La solitude protège mais elle est létale. Et des relations se nouent en dépit d'elle-même (comme avec Miss Dear à la fin du livre cinq). Alors qu'elle s'était tout d'abord promis de ne pas entrer en contact avec les autres pensionnaires de Mrs Bailey à Tansley Street, elle ne peut s'en empêcher, irrésistiblement attirée par le bruit des conversations et la chaleur des repas bruyants : « *What was she doing? Going down to Mrs Bailey's tea-tray. No, impossible to let the Baileys **save** her; having done nothing for herself. Impossible to be beholden to the *Baileys* for anything. Restoration by them would be restoration to shame. [...] She had moved towards the Baileys. It was irrevocable » (II, 327). Le terme « restoration » suggère le retour d'un organisme à l'état précédant une blessure, la possibilité de suturer certaines plaies ; quoi qu'elle en ait, Miriam a besoin d'autrui (« she had moved towards ») : « the vulnerable opening to alterity is the very condition of subjectivity as *becoming*, which postulates an image of the self as ceaselessly interrupted by the event of the other, indefinitely open and refusing the totalising effects of closure » (Shildrick in Ganteau 6). De fait, le récit des années à Londres est le récit de toutes les rencontres de Miriam dans divers milieux sociaux ou cercles intellectuels et religieux, de ses innombrables discussions qui permettent une pensée en mouvement et non de sclérosantes certitudes et des attitudes de camp retranché : « But Amabel will move on. And remain with me for ever, [...] stands permanently in my own life, embodying the changes **she has made**, the doors **she has opened**, the vitality **she has added** to my imagination of every kind of person on earth » (IV, 251). Ainsi est-ce autrui qui la sauve : « Thoughts flashed in, stabbing her weakness with the reminder that solitude had failed and from its failure she had been **saved** by the companionship of a man » (III, 208 ; où l'on retrouve souligné par mes soins le terme « save », précédemment utilisé dans la citation concernant les Bailey). Certaines relations l'affectent plus que d'autres d'ailleurs et mettent en branle des désirs qui, en dépit de son*

envie de les oublier ou de les nier, signalent là encore sa vulnérabilité à autrui, une vulnérabilité physique cette fois. Ainsi de ses relations avec Mr Shatov, cet émigré juif dont elle évoque le compagnonnage dans la citation précédente ou de sa rencontre avec Amabel (IV, 175). Dans chacun de ces cas, quelle que soit la nature de la relation, et en dépit de ses résistances, Miriam prend conscience de ce que le désir proscrit toute autonomie : « One may want to, or manage to for a while, but despite one's best efforts, one is undone, in the face of the other, by the touch, by the scent, by the feel, by the prospect of the touch, by the memory of the feel » (Butler 24). Le jour où Miriam envisage de mettre fin à sa relation avec Mr Shatov, c'est en termes de ressenti auditif mais aussi synesthésique qu'elle formule cette éventualité : « ... how could the **warm** kind voice disappear from her days? ... She felt herself quailing in loneliness before the sharp edges of her life » (III, 305).

Tout en reconnaissant donc qu'elle est un être de relations et de désir, et qu'à ce titre autrui lui est nécessaire, elle tente de le maintenir à une distance raisonnable, là où sa liberté ne sera pas mise en danger, où son avenir d'écrivain ne sera pas mis à mal (« Always to be solid and resistant; unmoved » [III, 241]). Aussi en vient-elle à ne pas faire attention à la vulnérabilité d'autrui et à procéder à des manipulations qui, dans le cas d'Amabel et de Mr Shatov (qualifié le plus souvent par l'adjectif « helpless »), l'amèneront à favoriser leur mariage en exploitant, pour son propre bénéfice, la vulnérabilité à laquelle les réduisent leurs sentiments pour elle : « [...] even if it were true that her real desire was to perform in person the social miracle of introducing one life to another, without consideration of the inclinations of either person concerned, even if it were true that she desired only to show off Michael and to show off Amabel, again without consideration [...] » (IV, 285). Si Miriam refuse pour elle-même les scénarios sociaux dictés par la société, elle n'hésite pas à envisager d'autres scénarios où son rôle ressemble à celui d'un marionnettiste ou d'un artiste qui dispose activement d'autrui dans une mise en scène (« perform », « show off ») très ambiguë du point de vue moral (Hanscombe 160), et dont l'un des buts est de préserver son intégrité d'artiste en devenir.

On peut se demander dans quelle mesure les ambiguïtés d'une attitude qui permet à Miriam de se protéger au détriment de la vulnérabilité d'autrui ne se retrouvent pas au cœur du type de récit où elle figure. Dorothy Richardson a toujours récusé le terme d'autobiographie et a insisté, à de multiples reprises, sur le caractère fictionnel de son entreprise. Il n'en demeure pas moins que *Pilgrimage* pourrait sans nul doute entrer dans la catégorie de ce que l'on appelle aujourd'hui l'autofiction, même si le « je » n'y est pas systématiquement utilisé : il tend toutefois à devenir plus fréquent au fur et à mesure des livres, à mesure que diminue la distance temporelle entre Miriam Henderson et Dorothy Richardson. Une certaine violence

fut en conséquence infligée à ceux qui pouvaient se reconnaître dans les personnages en relation avec Miriam, quand bien même des noms fictifs étaient utilisés. Le texte solipsiste retranscrivait certains de leurs dires et de leurs comportements. Un passage montre pourtant la protagoniste s'insurgeant contre ce genre de procédés lorsqu'elle apprend que l'une des romancières (double fictionnel de Violet Hunt) invitées chez Hypo Wilson (dans la vraie vie H. G. Wells, ce que ce dernier lui-même reconnut dans son autobiographie), a écrit un roman mettant en scène des personnages inspirés de personnes réelles : « “And Cyril. Do I know Cyril?” She [Miss Prout] had put people *in*... People he [Hypo] knew of. They joked about it. Horrible... [Miriam] gazed, revolted and fascinated, at the bundle of pages. Someone ought to prevent, destroy. This peaceful beauty. Life going so wonderfully on. And people being helplessly picked out and put into books » (III, 342). Sa réaction d'indignation morale (« ought to »), bien que fascinée, s'articule autour de l'impuissance de ceux dont la vie est utilisée comme matériau d'écriture (« people being helplessly picked out ») et dont l'autonomie semble du même coup sapée. Mais elle n'en est pas moins ironique puisque c'est là ce que le cycle propose au lecteur : un récit où Miriam apparaît aux côtés d'autres personnes, qui, à quelques exceptions près, ont toutes pu être identifiés comme ayant effectivement gravité autour de Dorothy Richardson (Thomson). Quelles que soient les manipulations chronologiques à l'œuvre, les omissions et les travestissements de la réalité, la question de la responsabilité de l'auteur se pose (« What is the authors' responsibility to those whose lives are used as “material”?» [Couser 34]). Car *Pilgrimage*, centré sur Miriam, ne donne pas au lecteur la possibilité de comprendre les autres personnages de l'intérieur et laisse de côté, en ce qui les concerne, ce qui paraît pourtant à Miriam le plus important afin d'éviter toute présentation parcellaire d'autrui : « the inside things » (III, 285). Certes, dans le cas d'un ouvrage littéraire qui n'est pas un témoignage explicitement proposé comme tel, on pourra toujours arguer que seule compte la qualité littéraire de l'entreprise, qualité qui perdure une fois passées les années et morts les divers protagonistes.

Il est vrai aussi que l'entreprise n'est pas sans risque pour Miriam elle-même. Le moins que l'on puisse dire, c'est que ses travers se trouvent exposés sans complaisance, comme on s'en aperçoit avec sa manipulation de Mr Shatov et d'Amabel, ou avec ses préjugés religieux ou raciaux qu'aucune mise en contexte ne saurait excuser. Ainsi ce passage où la proximité d'un homme noir assis non loin d'elle dans un salon de thé engendre chez Miriam une réaction d'une sauvagerie extrême (« his oppressive présence », « the sense of contamination », « The

man's presence was an outrage », « his fearful face » [III, 217] ; « the awful presence », « the thick black head and its monstrous bronze face⁴ » [III, 219]).

Toutefois, au-delà son égocentrisme, le « je » de Miriam est un « je » infini et indéfinissable, un « je » profondément moderniste, à l'identité fluctuante et labile, dont la vision subjective, que ce soit d'elle-même ou des autres, ne devrait pas être mesurée à l'aune d'une quelconque réalité fixée une fois pour toute. Miriam n'est pas pour autrui ce qu'elle est pour elle-même, tout comme les autres ne sont pas pour eux-mêmes et pour d'autres encore ce qu'ils sont pour Miriam. La vulnérabilité à laquelle est exposée la protagoniste « n'est-elle pas la condition même de l'émergence du sujet dans sa singularité » (Richard 8) ? Enfin le décalage temporel qui existe entre Miriam Henderson et Dorothy Richardson garantit à cette dernière un certain degré d'immunité. Si le moi fictif est exposé et donc vulnérable, ce n'est pas nécessairement le cas de l'auteur (« c'est moi et ce n'est pas moi » [Barthes in Ouellette 15]), qui d'ailleurs n'apparaît pas dans le texte.

De toute façon, la prise de parole, la mise en mots de sa voix singulière est pour Miriam la seule manière de bousculer le langage qui l'assigne, elle mais aussi toutes les autres femmes, à résidence, ce langage qui la réduit à une position passive, tel un objet exclu du droit à la parole. En ce sens, son entrée en écriture est une manière de pallier sa vulnérabilité genrée : « It was as if she had entered a companionship that now spread like a shield between her and the life she had so far dealt with unaided » (III, 135). Pour autant, cette « lutte contre un langage institué » (Le Blanc 133) et cette volonté d'inscrire sa dissidence ne se présentent pas comme des manœuvres stratégiques dans une opposition sans fin, plutôt comme une façon de déjouer les oppositions binaires et de dépasser la colère initiale, qui ne peut que scléroser les positions en présence. Ce qui explique pourquoi il s'agit avant tout pour Miriam d'écrire différemment, de proposer une écriture de la différance (Derrida), qui la réarme et en même temps ne reconduise pas les mécanismes délétères et oppositionnels du langage de domination et de pouvoir, une écriture qui sourd de sa vulnérabilité genrée mais ne met pas à mal celle d'autrui. C'est là que le décalage temporel entre Miriam et Dorothy Richardson prend toute sa valeur : si la première met en place dans sa vie des stratégies défensives qui peuvent être autant de coups portés à la vulnérabilité d'autrui, l'écriture à laquelle elle aspire et dans laquelle elle paraît prête à se lancer dans les ultimes pages du cycle est celle-là même que le lecteur lit depuis la première page (même si des évolutions sont aussi notables au

⁴ Voir à ce sujet l'article de Lauren Curtright mais aussi l'ouvrage de Maren Tova Linett, qui étudie la question de la judaïté dans les écrits d'un certain nombre d'écrivaines modernistes (V. Woolf, J. Rhys, D. Richardson, D. Barnes, S. Townsend Warner) et, en particulier dans *Pilgrimage*, l'attitude très ambiguë de Miriam Henderson face à la judaïté de Mr Shatov.

cours des vingt-quatre années que prit la rédaction des douze premiers livres de *Pilgrimage*). Il y a donc un décalage entre le vécu et les pensées de la jeune femme, à l'extrême fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième, et l'écriture qu'élabora Dorothy Richardson à partir de 1914 et jusqu'en 1938 – année de parution de l'avant-dernier livre – pour en rendre compte. Dans cette écriture, la vulnérabilité n'est plus perçue négativement mais semble la garantie d'une relation éthique entre le narrateur et le lecteur.

... ou bien l'accueillir ? (un texte vulnérable)

On pourrait qualifier le texte de Richardson d'opaque et d'obscur ; on pourrait en conclure qu'il se protège et qu'il rebute, ce faisant, le lecteur. Mais on peut aussi voir ces difficultés du texte comme autant de vulnérabilités formelles. Dans son étude intitulée *Le Texte vulnérable*, Thomas Greene postule que tout texte littéraire, *a fortiori* tout texte poétique, est vulnérable en raison de son ancrage dans une culture spécifique, de sa fonction dialogique, de sa fonction référentielle et du recours aux figures (Greene 126-128). Tout ce qui empêche une interprétation fixée une fois pour toute (« [l]e texte littéraire est cette organisation de signifiants éternellement sujette à être bien ou mal interprétée, usée par l'histoire, inversée, décentrée » [Greene 12]), mais constitue de fait des fragilités intrinsèques. C'est à n'en pas douter le cas de *Pilgrimage*.

Le récit est ancré dans le Londres des années 1893-1907. Pourtant le choix a été fait de ne donner aucune chronologie, aucune date, de ne jamais spécifier ce que Miriam n'a nul besoin de préciser tant les références historiques, les anecdotes culturelles et débats intellectuels de l'époque coulent pour elle de source. Aucune clarification n'est donc apportée par une instance narrative omnisciente. Sans l'aide du travail de George Thomson, qui fit paraître en 1998 son ouvrage *Notes on Pilgrimage*, le texte serait sans nul doute souvent abscons, « sujet à une perte de compréhension » (Greene 127).

Cette perte de compréhension, qui rend le texte vulnérable, le lecteur l'éprouve aussi lorsqu'il lit toutes les citations, qui ne sont pas toujours mises entre guillemets, et dont la provenance n'est que rarement élucidée : ce sont autant de voix, divergentes ou non, « qui rappellent au[x] lecteur[s] d'autres possibilités, soulignent la pluralité d'affirmations apparemment complètes et sans défaut », écrit Greene, lequel, après avoir évoqué le deuxième type de vulnérabilité du texte littéraire, conclut : « L'intertextualité prescrit la vulnérabilité » (Greene 127). *Pilgrimage* est un texte solipsiste où la narration est troublée, un texte troué de toutes parts par des voix autres, qui restent souvent anonymes mais disent l'ouverture à autrui et

non la clôture⁵, exhibent la vulnérabilité du matériau littéraire et posent la question de l'origine de la créativité.

Cette ouverture n'est jamais aussi évidente pour le lecteur anglophone que lorsqu'il est confronté, sur une même page, à plusieurs langues étrangères – français, allemand – pour lesquelles aucune traduction n'est proposée. Le sens direct du texte recule au profit de sa signifiante, cette matérialité du langage (« the shape and the sound of the sentences, without the meaning » [III, 119]), que les romanciers modernistes mirent au premier plan, ouvrant ainsi le texte à un au-delà de la référentialité. La perte de compréhension serait alors une brèche par où peut se faire une ouverture à autrui ou à autre chose (Marie 201-204).

Il semblerait donc qu'en sus des critères de vulnérabilité mis en avant par Thomas Greene, Dorothy Richardson ait cultivé des formes exacerbées de vulnérabilité textuelle et que son texte coïncide avec la définition que donne Jean-Michel Ganteau d'un objet littéraire vulnérable : « a vulnerable form, i. e. a form that is not closed and totalising but opens up to the risk of failure [...] » (Ganteau 1). Le récit fait par exemple fi des enchaînements logiques et privilégie les failles. Il suffit pour cela de songer aux ellipses narratives qui constellent le texte et qu'aucun résumé ne vient expliciter, rendant parfois difficile l'identification des personnages. Le huitième livre, par exemple, s'ouvre sur l'installation de Miriam dans des chambres qu'elle a décidé de partager avec une certaine Miss Holland, dont il n'a jamais été question jusque-là et sans que le lecteur ne comprenne vraiment ce qui a pu motiver cette décision, outre l'aspect pécuniaire (III, 399). Ce vide narratif n'est comblé par aucune explication rétrospective, comme si la parataxe affectait le récit dans sa globalité.

Pilgrimage est une œuvre au long cours, dont les treize livres sont à lire comme autant de chapitres, pourtant il apparaît que Richardson privilégie le chemin plutôt que le but à atteindre, les différentes parties plus qu'une totalité finale, sans pour autant faire de chacun des livres un tout clos. D'où la longueur excessive de ce texte ; d'où son inachèvement, puisque *Pilgrimage* reste en suspens, qu'il n'y guère de résolution dans le treizième livre, publié inachevé après le décès de Richardson. En fait, on pourrait lire dans cet inachèvement le refus de fixer les choses une fois pour toute, le refus de la paralysie létale associée aux blessures qui terrassent, aux douleurs qui épinglent et au solipsisme qui paralyse : « The crushing of full realization, piling up behind her numbness, must pass over her. [...] With the fever of pain that flooded her she realized that she could go neither forward nor back. Life pinned her **motionless**, in pain » (III, 205). Si la vulnérabilité vécue négativement est liée à

⁵ Voir la citation de Shildrick indiquée précédemment.

l'immobilité, alors l'écriture se devra d'être une écriture du mouvement et de l'inachèvement, non une écriture close sur elle-même : « With every finished vignette there came a sense of ending. Sacrificed to its sharp expressiveness were the real moments of these people's lives, and the moments of the present [...] a **motionless** absurdity » (III, 255). Prétendre à une clôture du texte et à une plénitude de sens reviendrait à arraisonner le texte, à le figer (Marie, *Pilgrimage*). Plus un texte se veut autonome – « walled up in itself », selon la belle expression de Derek Attridge (66)) – plus il est déficient (« a motionless absurdity ») ; plus un texte est vulnérable, plus il est une invite faite aux lecteurs : « [i]t is only when the event of this reformulation is experienced by the reader... *as an event*, an event which opens up new possibilities of meaning and meaning (understand as verbs), or more accurately, the event of *such opening*, that we speak of the literary » ; « Singularity arises from the work's constitution *as a set of active relations*, put in play in the reading, that never settle into a fixed configuration » (Attridge 59, 68).

Les vulnérabilités du texte que nous avons évoquées favorisent l'émergence d'une relation d'un type nouveau entre ce dernier et le lecteur, si du moins celui-ci veut s'en donner la peine : « A vulnerability must be perceived and recognized in order to come into play in an ethical encounter, and there is no guarantee that this will happen » (Butler 43). Dorothy Richardson fit le choix d'une instance narrative non omnisciente, voire invisible, qui n'assène pas de vérité, ne guide à aucun moment les lecteurs⁶. Le texte ne peut plus prétendre à la cohérence et à l'autonomie. Sa dépendance vis-vis du lecteur s'en trouve accrue (« so much depends on the collaborative reader » [Radford 58]) ; sans la participation active, obstinée, à chaque lecture renouvelée de ce dernier, c'est un texte qui court beaucoup plus de risques que d'autres œuvres. L'accent est donc mis sur « une interpellation au cœur de l'écriture » (qui, selon Annie Richard, caractérise l'autofiction) et sur une dépendance au lecteur, à l'opposé des attitudes de Miriam, comme si l'écriture justement permettait de reconnaître et d'inscrire la vulnérabilité au cœur de toute relation : « Let's face it. We're undone by each other. And if we're not we're missing something » (Butler 23).

Dans la vie de Dorothy Richardson, il y eut une vulnérabilité dont les conséquences négatives furent bien réelles. Si les huit premiers livres de *Pilgrimage*, parus entre 1915 et 1925, furent sans aucun doute un choc pour les lecteurs de l'époque, confrontés pour la première fois à cette écriture inouïe, ce ne fut pas le cas des cinq livres publiés par la suite de façon souvent espacée, de 1927 à 1967 (*March Moonlight* fut publié dix ans après le décès de la romancière

⁶ Attitude à l'opposé de celle d'Hypo Wilson ainsi que suggéré par Miriam à propos de l'un des manuscrits de cet auteur : « You weaken the whole argument by coming forward in those three words to tell your readers what they ought to feel » (III, 251).

et vingt-neuf ans après l'avant-dernier livre). Les années avaient passé, d'autres romanciers avaient fait œuvre et le pèlerinage de Miriam n'intéressait plus grand monde. La gestion au long cours et les assauts du temps avaient affaibli, pour le lectorat de l'époque, la portée de la voix de la protagoniste, tout comme la pauvreté bien réelle de la romancière avait eu raison de son élan créateur. « Poverty is brutalizing », pense Miriam au livre quatre (II, 264). De cette vulnérabilité-là, choisie pourtant, Dorothy Richardson fut finalement la victime. En revanche, les vulnérabilités du texte de *Pilgrimage* sont aussi, selon Thomas Greene, ce qui garantit la pérennité de ce texte : « l'instabilité du texte fait corps avec son endurance » (Greene 13). Aussi n'est-il pas étonnant que l'absence de clôture de *Pilgrimage* ait permis à cette œuvre toujours potentiellement vivante d'être redécouverte par les critiques féministes des années 1970-1980 et qu'elle soit dorénavant étudiée au même titre que celle des écrivains du canon moderniste, mais aussi republiée afin qu'un plus grand nombre de lecteurs y aient accès⁷.

Bibliographie

Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004.

Bronfen, Elizabeth. *Dorothy Richardson's Art of Memory. Space, Identity, Text*. Manchester: Manchester UP, 1999.

Butler, Judith. *The Powers of Mourning and Violence*. 2nd ed. London: Verso, 2006.

Couser, G. Thomas. *Vulnerable Subjects. Ethics and Life Writing*. Ithaca: Cornell UP, 2004.

Curtright, Lauren. "Scattered Vision and Silent Masks: Dorothy Richardson's Critical Perceptions on Race." *Pilgrimages: A Journal of Dorothy Richardson Studies* 4 (2011): 61-86.

Ganteau, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York: Routledge, 2015.

Greene, Thomas. *Le texte vulnérable. Essais sur la littérature de la Renaissance*. Trans. Max Vernet. Paris : Garnier, 2002.

Hanscombe, Gillian. *The Art of Life. Dorothy Richardson and the Development of Feminist Consciousness*. London: Peter Owen limited, 1982.

Le Blanc, Guillaume. *Que faire de notre vulnérabilité ?* Montrouge : Bayard, 2011.

Linett, Maren. *Modernism, Feminism, and Jewishness*. Cambridge: Cambridge UP: 2007.

⁷ Une nouvelle édition de *Pointed Roofs* et *The Tunnel*, annotée par Stephen Ross et Tara Thomson, est parue en 2014 chez Broadview Edition. Elle n'est malheureusement pas disponible en dehors des États-Unis.

- Marie, Florence. « D'un passeur à l'autre dans *Deadlock* (1921) de Dorothy Richardson ». Eds P. Antolin, A. Schmitt, S. Barrett, P. Veyret. *La Figure du passeur*. Pessac : MSHA, 2014. 189-206.
- , « *Pilgrimage* de Dorothy Richardson ou l'art du dé-placement et de la dérive comme réponse à l'appellation ». *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 46 / 2014. 5 février 2017. <http://ebc.revues.org/1154>
- Onega, Susan and Jean-Michel Ganteau, eds. *Contemporary Trauma Narratives. Liminality and the Ethics of Form*. New York: Routledge, 2014.
- Ouelette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal : XYZ éditeur, 2007.
- Radford, Jean. *Dorothy Richardson*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Richard, Annie. « La langue du roman actuel : de l'autofiction à la fiction, l'interpellation au cœur de l'écriture ». 20 sept. 2015. <http://www.autofiction.org>
- Richardson, Dorothy. *Pilgrimage I, II, III, IV*. London: Virago, 1979.
- Thomson, George. *Notes on Pilgrimage. Dorothy Richardson Annotated*. Greensboro: North Carolina E.L.T Press, 1998.