

Une vie à se mentir : *The Life and Death of Harriett Freen* (1922)

de May Sinclair

Florence Marie

May Sinclair est considérée comme une romancière de transition entre l'époque victorienne à laquelle elle commença à écrire et l'époque moderniste à laquelle se rattachent ses romans les plus connus, dont *The Life and Death of Harriett Freen* (1922). La diégèse de ce court opus (150 pages en caractères d'imprimerie assez gros), couvre une période allant de 1844 à 1912 et met en scène des personnages victoriens bien-pensants en quinze chapitres. La vie de Harriett Freen, victime tout à la fois de son éducation victorienne et de son absence de rébellion, y est narrée dans un ordre chronologique. Après l'évocation de quelques épisodes clés de son enfance, le roman se focalise sur des moments marquants de son existence : son renoncement à l'homme qu'elle aime et qui l'aime (Robin), afin de ne pas faire souffrir, se dit-elle, la fiancée de ce dernier (Priscilla) et de se comporter de la belle manière que ses parents lui ont inculquée (« to behave beautifully » [51]) ; la ruine de son père suivie de son décès ; la maladie mortelle de sa mère ; le renvoi d'une domestique dont l'enfant meurt ; enfin la décrépitude de sa propre vieillesse. Dans cette existence *a priori* régie par le code de l'honnêteté et les principes moraux victoriens, il n'y pas de place pour le mensonge au sens ou l'entend Derrida, qui, à la suite de quelques autres philosophes, le définit de manière rigoureuse dans son court ouvrage intitulé *Histoire du mensonge : Prolégomènes* :

Mentir voudra toujours dire, doit toujours vouloir dire tromper *intentionnellement* l'autre *en conscience*, en sachant ce que l'on cache *délibérément*, donc en ne se mentant pas à soi-même. Et le destinataire doit être assez autre pour être, dans le moment du mensonge, un ennemi à tromper dans sa croyance. Le soi, si du moins ce mot à un sens, exclut donc le mensonge à soi. Tout autre expression appelle donc un autre nom et procède sans doute d'une autre zone ou d'une autre structure [...]. (105)

De fait on ne trouve pas « de menteurs ou de mensonges au niveau de l'énoncé littéraire, c'est-à-dire sur le plan de la macrostructure, à savoir la constellation des personnages et l'histoire » (Mecke), ni même de référence au mensonge (si ce n'est dans une phrase négative). D'autres mots affleurent toutefois, surtout dans la dernière partie du récit, tels « false » (66-67) ; « hypocrisy » (67) ; « pretend » (9, 85) ; « mistaken » (132) ; et en regard les termes « truth » ou « true » (38, 128, 132) ; « real » (8, 28, 81, 82, 84 ; c'est d'ailleurs la récurrence de ce terme qui m'a interpellée). May Sinclair s'intéressait aux problématiques féministes et aux sciences psychologiques : elle lisait Freud et Jung, écrivait des essais théoriques (*The Way of Sublimation*) et prit même une part active au premier établissement de psychologie anglais (*Medical Psychological Clinic*) à Londres, dès 1913. À partir de 1915, ses romans furent profondément marqués par les sciences psychologiques ; ils peuvent être

considérés, ainsi que l'a démontré de façon magistrale Leslie de Bont dans sa thèse datant de 2015, comme des études de cas, qui débordent toujours les généralisations du discours théorique de l'époque et vont même parfois jusqu'à anticiper certaines idées développées ultérieurement par Mélanie Klein ou John Bowlby (de Bont 20). Le nom de Donald Winnicott n'a pas, à ma connaissance, été mentionné lorsque les critiques ont analysé *The Life and Death of Harriett Freen*. Pourtant, il me semble que le concept de faux *self* pourrait être utile dans une étude de ce roman à l'aune de l'idée du mensonge, pour autant que l'on définisse ce terme d'une manière bien moins rigoureuse que Derrida. Car il n'y a pas, dans le cas de Harriett Freen, de tromperie délibérée envers les autres. Cependant, ce que le roman donne à lire, c'est bien un être mensonger, créé au fur et à mesure des années par une société du paraître, qui prescrit à la femme de jouer un rôle artificiel aux conséquences dévastatrices. C'est ce qui m'intéressera tout au long de cet article, où je me propose aussi de réfléchir aux moyens narratologiques et stylistiques mis en œuvre par la narratrice pour rendre compte des faux *self* et des mythes mensongers créés par cette société.

Harriett Freen : un cas de faux *self*

Les critiques s'accordent à dire que Harriett ne réussit jamais à développer son individualité propre. Incapable de s'opposer, principalement à sa mère aimante, elle reste immature. Le roman démontre ce que May Sinclair elle-même résumait de façon lapidaire : « The child must win it [= the conflict with the mother] or remain immature » (Sinclair 144). Harriett a appris à toujours se conformer au désir parental et à ne rien faire de laid qui pourrait affecter ses parents, tout de bienveillance et d'amour. Aussi peut-on lire sous la plume des critiques les phrases suivantes : « Harriett never develops a separate self » (Wallace 93) ; « upbringing as a potential strangulation of the self » (Brown, *The Poison at the Source* 16) ; « conventions drained [Harriett] of her life-blood » (Kunka 187).

L'hypothèse que je formule est la suivante : si l'individualité de Harriett ne se développe pas, c'est qu'elle demeure sous le contrôle d'un faux *self*. On peut en effet établir un certain nombre de parallèles entre le comportement de Harriett et ce que Winnicott écrivait au sujet du faux *self* :

L'obéissance amène des récompenses immédiates et les adultes ne prennent que trop facilement l'obéissance pour signe de croissance. On peut ainsi, par une série d'identifications, passer à côté des processus de maturation, si bien que ce qui se présente cliniquement est un faux « *self* » qui joue un rôle, peut-être la copie de quelqu'un ; ce que l'on pourrait appeler le vrai « *self* », le « *self* » essentiel, se dissimule et est privé d'existence vivante. [...]

Dans les exemples extrêmes de développement d'un faux « *self* », le vrai « *self* » est tellement bien dissimulé que la spontanéité n'est pas une caractéristique des

expériences vécues. La soumission est alors la caractéristique principale et l'imitation une spécialité. (124)

Un certain degré de faux *self* est nécessaire à tout un chacun pour une vie sociale à peu près normale, mais, poussé à l'extrême, le faux *self* est pathologique. Harriett paraît être un cas de faux *self* intense, caractérisé par la soumission et l'imitation : soumission aux normes comportementales édictées par ses parents et imitation de sa mère en toutes circonstances. À la mort de son père, Harriett constate que sa mère, habitée, semble-t-il, par une foi profonde¹, ne semble pas aussi dévastée qu'elle : « Her mother had some secret that she couldn't share. She was wonderful in her pure, high serenity. Surely she had some secret. She said he was closer to her now than he had ever been » (81). Et Harriett de répéter consciencieusement les paroles de sa mère : « And in her correct, precise answers to the letters of condolence Harriett wrote: "I feel that he is closer to us now than he ever was." But she didn't really feel it. She only felt that to feel it was the beautiful and proper thing » (81). Contrainte quelques mois plus tard de prendre en charge l'intendance de leur maisonnée en lieu et place de sa mère malade, elle se rend compte, à quarante ans passés, que cela reste un rôle qu'elle n'investit pas et se contente d'imiter : « But as she went her rounds and gave her orders she felt that she was doing something not quite real, playing at being her mother as she had played when she was a child » (84). De fait, écrit Winnicott, seul le vrai *self* « peut être ressenti comme réel » (126). La volonté propre et spontanée de Harriett n'a jamais, passé l'épisode si souvent commenté des silènes (17-21 : c'est la seule fois dans le roman où elle désobéit avec délectation et en toute conscience), libre cours, ainsi que le démontre à de multiples reprises l'utilisation du modal « couldn't » tout au long du texte. Lorsque son amie Priscilla puis le fiancé de cette-dernière, qui tombe amoureux de Harriett, l'utilisent, il leur sert à exprimer qu'ils n'ont pas pu ou bien qu'ils ne pourraient renoncer à ce dont ils ont envie (31, 52). Par opposition, Harriett a recours à ce même modal pour clamer qu'elle ne pourrait faire ce dont elle a envie si cela n'était pas beau (30). Ce que résume sa mère : « You couldn't if you would. You would always behave beautifully » (51). Si la première de ces deux phrases insiste sur la scission entre « possibilité » et « volonté », la seconde souligne que le fait de se comporter de belle manière est devenu une seconde nature chez Harriett et que ce conformisme l'emporte sur tous les désirs : « Harriett ne vit que dans l'objectif de plaire à ses parents » (de Bont 106). Ce qui fait, et c'est le comble d'un faux *self*, que Harriett est incapable de mentir, même pour rassurer son père mourant : « "Poor Hatty," he said, "she can't tell a lie to save my life" » (76).

¹ En fait, Harriett apprendra plus tard que sa mère se savait malade et condamnée.

Les épisodes de l'enfance de Harriett ne donnent pas au lecteur la possibilité de savoir si la mère de Harriett a été ou non à cette époque une « mère suffisamment bonne », selon les termes de Winnicott. Le psychologue souligne toutefois que les retours en arrière dans la maturation de l'individu sont aussi possibles après le stade de la toute petite enfance (Winnicott 54). À ce titre, il est un épisode, à ma connaissance peu analysé, qui montre combien il n'a pas été tenu compte des pulsions spontanées de Harriett les plus profondes et les plus authentiques et comment elles furent mises sous le boisseau. Il s'agit de la quatrième vignette du premier chapitre, qui me semble à l'origine de « la dépendance physique et spirituelle de Harriett envers ses parents » (de Bont 138). L'enfant s'y voit contrainte de prêter Ida la poupée qu'elle aime. Cette poupée est, de façon révélatrice, faite en cire, matière vivante qui permet une grande ressemblance et probablement une identification plus importante. Aussi n'est-il pas étonnant que l'adjectif « real » lui soit par trois fois associé dans un discours indirect libre reproduisant les pensées de Harriett qui passe de l'apparence aux sentiments : « The darling had *real* person's eyes made of glass, and *real* eyelashes and hair » ; « the *real*, loving love she felt for Ida » (8, je souligne). En dépit de ses protestations véhémentes (« "I can't" » [8] ; à ce stade le modal indique encore son incapacité à faire quelque chose qui ne correspond pas à son désir personnel), Harriett est sommée par les injonctions maternelles de céder sa poupée à une amie : « But she had to; and she was sent out of the room / because she cried » (8-9). L'épisode est d'autant plus traumatisant que Harriett, qui s'identifie aussi bien à sa mère qu'à sa poupée, peut avoir l'impression que, si une amie de Mrs Frean lui demandait Harriett, elle la lui donnerait de belle manière. La fin de l'épisode est intéressante à plus d'un titre :

And when it was all over she took the wax doll and put her in the long narrow box she had come in, and *buried* her in the bottom drawer in *the spare room* wardrobe. She thought "If I can't have her to myself I won't have her at all. I've got Emily. I shall just have to *pretend* she's not an idiot."

She *pretended* Ida was *dead*; *lying* in her pasteboard *coffin* and *buried* in the wardrobe *cemetery*.

It was hard work *pretending* that Emily didn't look like Mrs Spinker. (9, je souligne)

La série d'obligations qui lui ont été imposées (« "My darling, you *mustn't* be selfish. You *must* do what your little guest wants" » ; « But she had to; [...] » [8, je souligne]) dépasse ce que Harriett pouvait supporter. Le champ lexical de la mort signale celle, imaginaire, d'Ida, la poupée à laquelle Harriett s'est identifiée, et par là-même celle, symbolique, de son vrai *self*. Ce dernier dont les émotions personnelles sont frappées d'interdit va se trouver relégué, refoulé aurait-on envie de dire, dans le tiroir du bas d'une garde-robe dans une chambre d'ami, tout comme Harriett, exprimant spontanément son refus et sa détresse, a été expédiée hors du salon. Il ne lui reste plus qu'à se soumettre et donc à travestir ses sentiments et à

faire semblant si elle veut avoir droit de cité dans cette pièce ; la répétition par trois fois du verbe « pretend » dans la fin de l'extrait est à cet égard éclairante (l'utilisation du participe présent « lying » au sens de « reposant » rappelle aussi en raison de la polysémie du terme l'idée du mensonge). Il est aussi révélateur que la nouvelle poupée, Emily, offerte par son père, soit présentée dans un paragraphe distinct de celui consacré à Ida. Contrairement à ceux de la poupée de cire, ses cheveux et ses yeux sont peints et elle est faite d'un matériau composite qui n'a rien d'une matière vivante. Pour Harriett il s'agit d'une poupée factice envers laquelle elle ne parvient pas à éprouver les sentiments qu'elle a pour Ida : « Although Papa had given her Emily, she could never feel for her the *real*, loving love she felt for Ida » (8). Aussi peut-on comprendre qu'elle se force dans un premier temps à faire avec (« "I shall just have to pretend" » ; « It was hard work pretending » [9]), dans un comportement non authentique destiné à plaire à ses parents (elle n'aura pas de difficulté à prêter Emily si on le lui demande) et qu'elle finira par intérioriser au point de ne plus pouvoir dire à haute voix ce qu'elle veut, même lorsqu'il s'agit de besoins primaires (l'épisode de la fête de l'école [de Bont 139]). La dissociation d'elle-même finira par être si exacerbée, ses désirs personnels tellement étouffés que Harriett ne saura plus toujours qu'elle fait semblant ; que son faux *self* (Emily) n'est pas son vrai *self* (Ida) ; le camouflage deviendra inconscient. Ida ne fera pas surface dans le texte, tout comme le vrai *self* de Harriett aura de plus en plus de mal à le faire. Sans qu'elle en soit consciente, « [son] corps et [son] psychisme ne sont plus les siens et sont devenus le modèle voulu par le couple Frea » (de Bont 140). Harriett ne sait plus que son identité est falsifiée et factice ; chez certains, écrit Winnicott, le faux *self* « est établi comme réel et c'est lui que les observateurs ont tendance à prendre comme personne réelle » (118-119). Le narrateur en revanche ne cesse de le rappeler au lecteur.

May Sinclair lisait Freud et Jung ainsi que les travaux d'autres théoriciens de la psychologie ; elle savait que le corps peut mettre à nu leurs et mensonges et exprimer les désirs propres. Aussi, si Harriett dit et pense avoir fait le sacrifice de Robin (tout comme elle avait dû renoncer à Ida) de belle manière, elle n'en est pas moins atteinte de dépression (57). De façon plus subtile, c'est aussi ce qui semble à l'œuvre lorsque Harriett en visite chez Robin et Priscilla, dorénavant paralysée, songe aux conséquences de cette paralysie : « *Lying* in her bed in her *spare room*, Harriett heard the opening and shutting of Robin's door. She still thought of Prissie's paralysis as separating them, still felt inside her a secret, unacknowledged satisfaction. Poor Little Prissie. How terrible. Her pity for Priscilla went through and through her in wave after wave » (62, je souligne). Ici le narrateur omniscient nous renseigne sans ambages sur les sentiments réels mais sous-jacents de Harriett, masqués par une commisération de façade. La situation de la protagoniste allongée dans un lit, les termes choisis (« secret satisfaction ») et le rythme de la dernière phrase, semblant se calquer sur des ondes de plaisir, pointent vers une interprétation d'ordre plus sexuel. D'ailleurs, son vrai

self, aux désirs inavouables, n'est-il pas allongé dans une chambre d'ami, loin du regard de ses parents, tout comme sa poupée Ida (on retrouve d'ailleurs les mêmes termes « lying » et « a spare room » lors des deux épisodes 9, 62) ? Dans un même mouvement, l'épisode suggère que la sexualité de Harriett restera à jamais refoulée dans les oubliettes de cette chambre d'ami (de façon révélatrice le terme anglais est dans ce passage précédé de l'adjectif possessif : « her spare¹ room »), la paralysie de Prissie séparant aussi de façon définitive Robin et Harriett. Dans la phrase « She still thought of Prissie's paralysis as separating them » (62), le pronom « them » est en effet ambigu : s'il fait logiquement référence aux époux séparés par la paralysie de la jeune femme, il pourrait également se rapporter à Robin et Harriett. Il y a aussi ces brefs moments de culpabilité intérieure « d'emblée réprimée » et la « casuistique intérieure » qu'a analysés Leslie de Bont (184-185). Il y a encore ce jeu, au sens de « divergence », entre les paroles ou les pensées de Harriett souvent mensongères, reproduites en discours direct ou en discours indirect libre, et le discours du narrateur omniscient sondant ses motivations profondes. Il reprend pour ce faire les mêmes termes que Harriett mais les fait systématiquement précéder de la conjonction de subordination « but » ou de l'adverbe « yet ». Ce procédé, déjà vu à l'œuvre lorsque Harriett répond aux lettres de condoléances (81), s'observe à de multiples reprises : « When the three friends came Harriett said, "I shall be glad and thankful when it's all over. I couldn't want to keep her with me, just for this." / Yet she did want it » (87, je souligne) ; « I'm glad and thankful she's at peace." But she wasn't thankful; she wasn't glad » (88, je souligne). La juxtaposition du discours de surface, mensonger, sans pour autant qu'Harriett en ait conscience, et de la vérité profonde est d'autant plus marquante que le narrateur ne l'assortit d'aucune explication psychologisante. Enfin, la dernière partie du roman est en quelque sorte un jeu de massacre policé au cours duquel sera dénudé son faux *self* : « the crumbling away, bit by bit, of her beautiful and honourable self » (128-129). Y sont révélées une à une les chimères des sacrifices que Harriett pense avoir faits de belle manière tout au long de sa vie (128), qu'il s'agisse de ses rapports avec Robin et Priscilla ou de ceux avec sa mère (89, 128). C'est un jeu de massacre dont Harriett parvient, toutefois, à oublier les vérités révélées, qu'elle enterre, comme elle l'a fait avec Ida : « She had forgotten. The image of Maggie's baby was *dead*, hidden, *buried* deep down in her mind » (141, je souligne). Une vie de sacrifices vains et peu honnêtes, que sa mère, avant elle, a aussi accomplis.

¹ L'étymologie du mot « spare » est le verbe « sparian » qui signifie « s'abstenir d'utiliser ».

Ce couple emblématique mère / fille, ce sens du sacrifice en héritage pourraient bien ne pas être un cas particulier dans cette Angleterre victorienne, mais pointer vers un système généralisé à l'ensemble des femmes afin que perdure le pouvoir patriarcal.

Une société de mythes mensongers

Les critiques du roman ont mis en avant le rôle pernicieux de l'éducation que reçoit Harriett, et en particulier la force destructive du mythe mensonger de l'Ange au foyer, mythe que May Sinclair, tout comme Virginia Woolf, vise à déconstruire. Ainsi dans le roman ce sont les jeunes femmes de la génération suivante qui jugent sans acrimonie mais sans concession le comportement de Harriett, acculée pour la première fois à voir la vérité dans les années 1890 : « She saw the girl, Robin's niece, in her young indignation, her tender brilliance suddenly hard, suddenly cruel, flashing out the *truth*. Was it *true* that she had sacrificed Robin and Priscilla and Beatrice to her parents' idea of moral beauty? Was it *true* that this idea had been all wrong? That she might have married Robin and been happy and been right? » (128, je souligne). Je ne reviendrai pas sur les analyses probantes des critiques (Raitt 255 ; Wallace 85, 84, 91-95 ; Brown, *The Poison at the Source* 42-43 ; Pease 178), qui montrent combien, avec ce roman, May Sinclair s'inscrit à la suite d'autres écrivaines féministes qui, avant elle, avaient dénoncé la duplicité à laquelle étaient acculées les femmes, jouant le rôle qu'on leur avait imposé (je songe en particulier aux écrits de Mary Wollstonecraft). La différence fondamentale étant que, contrairement à ses aînées, May Sinclair parle en termes psychologiques et non seulement moraux.

Mais je voudrais souligner dans cette éducation le rôle du mensonge fictionnel qui enseigne aux lectrices que la femme s'accomplit dans le sacrifice. Dans les livres que Harriett lit avec sa mère on trouve les poèmes de Browning, des romans de Dickens mais aussi le long poème *Evangeline* de Henry Wadsworth Longfellow : « She passed through her fourteenth year sedately, to the sound of *Evangeline* » (23). Ce poème, mentionné à plusieurs reprises, porte aux nues de façon sentimentale l'héroïne, parangon de vertu, soumise à son père et à l'église, fidèle à son amoureux en dépit d'éprouvantes années de séparation. C'est de ce comportement que Harriett va se faire l'émule. Or, le lecteur ne peut qu'être troublé par la dimension imitative de certains passages du roman de Sinclair où la mère et la fille tiennent des propos directement empruntés aux scènes les plus sentimentales de ce poème ou aux romans édifiants et religieux du XIX^{ème} siècle. Ainsi quand Harriett enjoint Robin de renoncer à l'épouser pour préserver Priscilla à laquelle il est fiancé, elle le fait en ces termes, que l'on croirait empruntés aux héros et héroïnes de Longfellow ou Charlotte Yonge :

“It can’t kill us, because *we know we love each other. Nothing can take that from us*¹.”

“But I couldn’t be happy with her, Hatty. She wears me off. She’s so restless.”

“We couldn’t be happy, Robin. We should always be thinking of what we did to her. How could we be happy?”

“Well you know how.”

“Well, even if we were, we’ve no right to get our happiness out of her suffering.” (53, je souligne)

La détresse subjective et bien réelle de Robin (lui seul utilise le pronom « I » dans cet échange) vient se heurter à la modalité du devoir et aux poncifs sentimentaux que Harriett enfile telles des perles avant de s’en repaître par la suite lorsqu’elle stabilise le récit de ce sacrifice : « She thought of her deep, spiritual love for Robin; of Robin’s deep spiritual love for her; of his strength in shouldering his burden. It / was through her renunciation that he had grown so strong, so pure, so good » (64-65). Si le rythme ternaire traduit ici l’exaltation de Harriett, cette dernière n’est qu’une illusion, reconstruite et donc doublement mensongère, qui s’est brisée un paragraphe plus haut sur l’intuition de la colère qu’éprouve Robin à son encontre, acculé qu’il est à jouer une mascarade (« “Supposing after all, Robin wasn’t happy? Supposing he can’t stand it? Supposing ...” » [64]), et qu’elle étaye à coups de mensonges rhétoriques et d’adjectifs abstraits. La mère de Harriett joue une partition similaire lors de la ruine du père : « “Harriett, my dear, I’ve lost every shilling I possessed, and here’s your mother saying she does not mind.” [...] “We shall be no worse off,” her mother said, “than we were when we began. We were very happy then.” [...] “My dear, I’m glad and thankful you’ve done with that dreadful, dangerous game” » (71-72). Les paroles de la mère, échos lénifiants de poèmes et romans édifiants, sont prescriptives et mensongères,

¹ Voici un extrait du poème *Evangeline, A Tale of Acadie* de Henry Wadsworth Longfellow (1847) dans lequel Harriett semble avoir puisé son inspiration à quelques mots près :

Half-way down to the shore Evangeline waited in silence,
Not overcome with grief, but strong in the hour of affliction—
Calmly and sadly she waited, until the procession approached her,
And she beheld the face of Gabriel pale with emotion.
Tears then filled her eyes, and, eagerly running to meet him,
Clasped she his hands, and laid her head on his shoulder, and whispered—
‘Gabriel! be of good cheer! *for if we love one another*
Nothing, in truth, can harm us, whatever mischances may happen!’ (Part the First V 553-560, je souligne).

tout comme celles de Harriett ; elles parent de vertus et d'idéalisme les souffrances occasionnées et la vanité (aux deux sens du terme) des sacrifices. La nièce de Robin ne dit pas autre chose lorsqu'elle emploie avec sagacité le terme « sentimentalise » pour souligner la façon dont la rhétorique falsifie une réalité sordide : « “Look at the awful suffering. And you can go on sentimentalising about it” » (127). La culture mensongère du sacrifice préconisée par les textes littéraires et éducatifs se trouve ainsi mise à nu ; c'est cependant un mensonge nécessaire au maintien du pouvoir patriarcal (de Bont 393-395).

Souvent, nous l'avons vu, le narrateur renseigne le lecteur, d'une phrase brève, sur les sentiments plus ou moins conscients de Harriett ; pour le reste, le lecteur n'en sait guère plus que cette dernière, et sa vision de la société victorienne est restreinte à celle de la protagoniste. Vision étriquée et étouffante qui en dit long sur le peu de prise sur le monde qu'offrait la sphère domestique à laquelle les femmes victoriennes de la classe moyenne étaient souvent cantonnées. Lorsque le monde extérieur pénètre dans cette sphère, c'est par l'intermédiaire du père de Harriett, lecteur du *Spectator*, mais aussi de Darwin, Huxley et Spencer, que sa fille tente en vain de comprendre avant d'y renoncer, pour, se justifie-t-elle, ne pas mettre en danger sa foi (38-39), seule « vérité » possible selon la mère. L'activité professionnelle du père demeure, quant à elle, dans une nébuleuse de bon aloi, les femmes étant censées rester préservées de toute contamination en provenance de la sphère publique. Dans le premier tiers du roman, alors que Harriett n'a pas vingt ans, elle apprend toutefois, en même temps que le lecteur, la fascination qu'éprouve son père pour la spéculation boursière : il la compare à un jeu mathématique auquel il est décidé néanmoins, en bon chef de famille, à ne pas succomber (36). Puis en 1879, c'est la ruine, le père ayant joué en bourse tout ce qu'ils possèdent, ce que découvre Harriett le même jour. La ruine s'abat aussi sur le père de Connie, l'une des amies de Harriett. Cette dernière a alors 35 ans (72). Ce n'est toutefois que quinze années plus tard, une fois son père et sa mère décédés, que Harriett apprend, à l'âge de cinquante ans, ce que tout le monde autour d'elle sait depuis longtemps : l'argent du père de Connie (et celui d'autres personnes) avait été investi sur les conseils du père de Harriett (131-132). Son entourage lui a donc menti par omission et personne, surtout pas ses parents, ne l'a démentie lorsqu'elle assénait avec hauteur au sujet du père de Connie : « “He's no business to behave as if it was Papa's fault,” said Harriett » (74). Le mensonge par omission vise ici à protéger Harriett, mais encore plus la figure paternelle mise ainsi à l'abri de tout jugement de la part de l'enfant, qui ce faisant est condamnée à rester enfant, quel que soit son âge. La séparation des deux sphères est le garant de la toute-puissance patriarcale,

qui ne saurait être mise en cause et doit donc être protégée par tous les moyens, même ceux du mensonge¹. Ce qui en dit long sur l'état de cette société.

À cette occasion, le lecteur est lui aussi le dupe d'un mensonge narratif par omission, qui lui permet d'éprouver le vertige de Harriett lorsqu'elle découvre la vérité : « Harriett blinked. Her mind swerved from the blow. [...] It showed her father as he was, too. Not wise. Not wise all the time » (132-133). Mais c'est la seule occurrence dans le roman², dont l'intrigue n'est pas basée sur des énigmes ou des rebondissements nécessitant le mensonge ou du moins la rétention d'informations, comme c'est le cas dans de nombreux autres récits. *The Life and Death of Harriet Frean* ne substituant pas l'ordre causal à l'enchaînement chronologique, et le narrateur permettant toujours, si ce n'est dans ce cas-là, à son lecteur d'en savoir plus que sa protagoniste, il n'est nul besoin d'avoir recours au mensonge narratif « au niveau de la composition par l'auteur implicite » (Mecke).

De manière plus frappante, surtout si l'on songe à la date de publication du roman et à l'époque de la diégèse, le narrateur se prive d'un autre mensonge propre à la littérature, celui du beau littéraire.

Écrire sans mensonge littéraire

Il me semble que le style adopté par May Sinclair dans ce roman se rattache à la question du mensonge stylistique ou rhétorique. Tous les critiques s'accordent lorsqu'ils évoquent les caractéristiques stylistiques de cette œuvre dont les phrases sont nettes et souvent peu complexes, le vocabulaire réduit et quotidien : « a brief and sparse novel » (Raitt 244) ; « no superfluous words », « condensed language », « directness of the prose » (Kunka 116-117). Ces mêmes critiques ont avancé deux explications pour justifier l'emploi de ce style si particulier. Certains estiment qu'il y a adéquation entre l'écriture du roman et les limites intellectuelles du personnage principal à la vie plate et répétitive (141) : « the novel is written in a way that mirrors "the particularly unimaginative and restricted consciousness" (Zeggler 115) of the title character » (Miracky 94. Voir aussi Raitt 244-245). D'autres mettent l'accent sur l'influence qu'auraient exercée à l'époque sur May Sinclair les techniques de la poésie des Imagistes et des Vorticistes qu'elle défendait avec ardeur tant en ce qui concerne le lexique

¹ On songe dans un autre domaine au mensonge de Marlowe à la Promise à la fin de *Heart of Darkness* de Conrad.

² « Ce type de mensonge consiste en une divergence entre, d'une part, ce qui peut être considéré comme la position ou la tendance générale de l'œuvre, et d'autre part ses manifestations esthétiques concrètes, entre prétention et réalisation esthétique » (Mecke).

concret et précis¹ que l'intense concentration du texte et sa syntaxe fragmentaire : « Sinclair utilise cette syntaxe fragmentaire, vraisemblablement héritée de son intérêt pour les expérimentations vorticistes, pour représenter des épisodes fondateurs de la construction psychique de ses personnages et l'ancrer dans une temporalité qui déborde le temps linéaire » (de Bont 403).

Nul désir chez moi de m'inscrire en faux contre ces deux interprétations, qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre mais se complètent. J'avance toutefois une autre hypothèse, qui se rapporte, elle, au thème du mensonge. Je propose de considérer que cette écriture plate, et qui, selon moi, s'évide de plus en plus au fur et à mesure que les leurre de la vie de Harriett se dégonflent comme des ballons de baudruche, est une écriture qui rejette les oripeaux du mensonge littéraire, la « duperie de la forme » et les « métaphores fausses » pour reprendre des expressions de Roland Barthes (*Réflexion* 76). C'est une écriture qui refuse le pathos, le sentimentalisme, la grandiloquence, ces apanages des écrits victoriens édifiants, qui magnifiaient les sacrifices de l'Ange au foyer. Dans le roman de May Sinclair il y a bien quelques envolées stylistiques, réduites certes mais réelles, basées sur des rythmes binaires ou ternaires. C'est le cas lorsque Harriett pense à tel ou tel sacrifice qu'elle a fait ou à tel ou tel beau ou honorable comportement qu'elle ou un des membres de sa famille est censé avoir eu, ou encore au sentiment de sécurité qui était le sien lorsqu'elle vivait avec ses parents. Elle semble alors les magnifier en épisodes romanesques (nous avons eu l'occasion de voir ce que parfois sa rhétorique empruntait aux romans qu'elle avait lus enfant) :

When she thought of Robin and how she had given him up she felt a thrill of pleasure in her beautiful behaviour, and a thrill of pride in remembering that he had loved her more than Priscilla. (59)

She consoled herself by thinking of the sacrifices she had made, how she had given up Sidmouth, and how willingly she would have paid the hundred pounds.

[T]he beauty of that unique act [...] as it once was, uplifting, consoling, incorruptible. (128)

He hadn't been sorry for Mamma, because he knew she was glad the mad game was over; but he had thought and thought about him, the little dirty man, until he had died of thinking. (133)

¹ « Concreteness is the predominant Imagist principle in *The Life and Death of Harriett Freen*, and it is reflected in the language used, which is precise and devoid of abstraction. Words are neither blurred nor indefinite, but hard and clear » (Llantada Diaz 35).

Mais ces envolées sont suivies d'une retombée dans une écriture atone lorsque le narrateur prend le relais et dit le réel. C'est le cas de la première phrase citée (59), suivie de celle-ci : « Her mind refused to think of Robin married » (59). Et ce genre de phrases succinctes et indicatives se multiplient dans le dernier tiers du roman : « The years passed. They went with an incredible rapidity, and Harriett was now fifty. The feeling of insecurity had grown on her » (128) ; « All the same, the episode left her with a feeling of insecurity » (121) ; « She was old-old » (147), etc. Et si quelques phrases longues se trouvent encore dans le dernier tiers du récit, s'y accumulent juste des mots concrets et des micro-événements du quotidien (129, 140). Au fur et à mesure que les années passent, la vie de Harriett se dévêt peu à peu des oripeaux qui l'avaient parée et lui avaient donné consistance et sentiment de sécurité. Ne reste qu'un squelette de vie d'où tout sens est parti, une vie insignifiante, sans projet, faite d'actes quotidiens, de sensations corporelles et de jours qui s'écoulent, une vie que le narrateur ne cherche pas à travestir ou enjoliver par quelque exaltation grandiloquente ou mensonge esthétique. L'univers de Harriett, une fois démythifié, dépouillé du mythe sacrificiel et de l'arrogance qui va avec, ne peut qu'être qu'évidé de toute rhétorique. L'écriture de cette œuvre paraît ainsi, comme mes emprunts à Roland Barthes le laissent entendre, avoir certaines caractéristiques en commun avec ce que ce dernier qualifiera d'« écriture blanche », une écriture du constat sans emphase littéraire, sans falsification rhétorique, sans consolation stylistique mensongère, qui vise à « se contenter de décrire, de relater des actions sans opérer de mise en intrigue, [en] refus[ant] le récit. » (Adam 66) Cette « écriture blanche » serait la réponse éthique et moderne de Sinclair à cette société du mensonge qu'était la société victorienne.

La quasi-absence de mensonges en tant que tels dans ce court *opus* est, nous l'avons vu, paradoxalement liée au fait que le personnage principal est un être faux, qui ne le sait pas ou ne veut pas le savoir. Le style qu'a élaboré May Sinclair pour la rédaction de ce roman s'oppose au style des récits plus traditionnels qu'elle avait écrits auparavant et constitue un des moyens de la vérité qu'elle recherchait en l'écrivant : la vérité d'une vie sans le mensonge de la fiction et du sentimentalisme ; une vie d'autant plus vide que le vrai *self* de Harriett n'a jamais vraiment pu exister, n'est jamais sorti de la boîte dans le tiroir de la garde-robe de la chambre d'ami. Ce qui peut permettre de comprendre autrement le « and » du titre, qui ne serait pas seulement un « and » chronologique mais un « and » de simultanéité : une vie vide d'être en même temps une mort psychique.

WORKS CITED

Adam, Jean-Michel. "Barthes et *L'Étranger*. Le blanchiment de l'écriture." *Écritures blanches*. Eds. Dominique Rabaté et Dominique Viart. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009. 57-69.

- Barthes, Roland. "Réflexion sur le style de *L'Étranger*." *Œuvres complètes I (1942-1961)*. Paris : Seuil, 1993. 75-79.
- . *Le Degré zéro de l'écriture*. *Œuvres complètes I (1942-1961)*. Paris : Seuil, 1993. 171-224.
- Bowler, Rebecca and Claire Drewery, eds. *Re-Thinking Bodies and Minds*. Edinbourg : Edinbourg UP, 2017.
- Brown, Penny. *The Poison at the Source: The Female Novel of Self-Development in the Early Twentieth Century*. Londres : Macmillan, 1992.
- Clancier Anne et Jeannine Kalmanovitch. *Le Paradoxe de Winnicott, de la naissance et à la création*. Paris : Perrot, 1999.
- De Bont, Leslie. "Like anecdotes from a case-book". *Dialogues entre discours théoriques et cas particuliers dans les romans de May Sinclair*. Thèse de doctorat en études anglophones sous la direction de Catherine Lanone, 2015.
- Derrida, Jacques. *Histoire du mensonge : Prolégomènes*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005.
- Kunka, Andrew and Michele Troy, eds. *May Sinclair: Moving Towards the Modern*. Aldershot : Ashgate, 2011.
- Llantada Diaz, Maria. "Imagism in May Sinclair's *Life and Death of Harriett Freen*." *Revista de filologia inglesa* 23 (2001) : 29-42.
- Mecke, Jochen. "Esthétique du mensonge." *Cahiers d'Études Germaniques* 68 2015. Web. 22 février 2018. <http://journals.openedition.org/ceg/1436> ; DOI : 10.4000/ceg.1436
- Miracky, James. *Regenerating the Novel: Gender and Genre in Woolf, Forster, Sinclair and Lawrence*. New-York : Routledge, 2003.
- Pease, Allison. "May Sinclair, Feminism, and Boredom: 'A Dying to Live.'" *English Literature in Transition* 49.2 (2006) : 168-193.
- Raitt, Suzanne. *May Sinclair: a Modern Victorian*. Oxford : Clarendon Press, 2000.
- Sinclair, May. *The Life and Death of Harriett Freen*. 1922. Londres : Virago, 2012.
- . "Clinical Lectures on Symbolism and Sublimation: Part II." *Medical Press* 102/3 032 (16 August 1916): 144.
- Wallace, Diana. *Sisters and Rivals in British Woman's Fiction*. Londres : Macmillan, 2000.

Winnicott, Donald W. *Processus de maturation chez l'enfant*. Trad. Jeannine Kalmanovitch.
Paris : Payot, 1978.