

L'Effet de choc climatique dans *Orlando* de Virginia Woolf et *Ice* d'Anna Kavan

Nelly Fray

Orlando, A Biography de Virginia Woolf et *Ice* d'Anna Kavan, un écrivain anglais contemporain de Virginia Woolf, sont deux romans du début du XX^e siècle qui s'attachent à décrire les événements qui précèdent ou bien sont la conséquence immédiate d'un choc climatique. Tout le monde connaît le corpus littéraire de Virginia Woolf, à la fois romancière, essayiste et auteur d'un journal, édité chez Stock en 9 volumes, qui demeure une référence pour qui veut étudier ses œuvres. *Orlando*, publié en 1928, occupe une place particulière dans ses œuvres. Elle le décrit dans son journal comme un divertissement. Elle qui puisait douloureusement dans sa propre biographie pour nourrir ses récits, s'amuse à raconter la vie d'un autre, un personnage haut en couleurs qui traverse quatre siècles sans vieillir, trop fantaisiste pour être associé à elle-même. Le passage du Grand Gel (« The Great Frost ») est bien identifié dans ce récit rocambolesque. Virginia Woolf lui consacre une quinzaine de pages au début de son roman. Cet épisode, identifié par des majuscules, rompt le rythme enlevé et trépidant de la biographie fantastique d'Orlando pour marquer une suspension temporelle, justifiée par la fixation du paysage et de tout mouvement du fait d'un climat extrême et contraignant. A l'étude de ce passage, on s'aperçoit que la verve fantaisiste, maniant avec dextérité le surnaturel et l'exagération, n'en permet pas moins d'évoquer des événements plus intimes.

Aujourd'hui, on ne lit plus Anna Kavan, ne serait-ce que parce que ses œuvres ne sont plus éditées. Cette contemporaine de Virginia Woolf n'a pas eu la chance non plus de passionner les critiques. Si certaines de ses œuvres ont été traduites en français, peu de commentateurs se sont penchés sur sa carrière littéraire. Pourtant, cet auteur qui a changé plusieurs fois de pseudonymes, avant de signer Anna Kavan, du nom d'une de ses héroïnes, a bénéficié de solides soutiens. Anaïs Nin lui reconnaît l'originalité d'une écriture qui puise aux sources de l'inconscient. Gérard-Georges Lemaire, qui fut un de ses amis, reconnaît ses talents à mettre en scène ses expériences intérieures, en abolissant les frontières arbitraires entre le réel et l'imaginaire. D'autres se sont intéressés à ses romans dans lesquels l'auteur apparaît sous divers masques, à peine masquée en fait. Viviane Forrester, célèbre critique de Virginia Woolf, a préfacé un de ses romans, *Demeures du sommeil*, publié en 1948. *Ice* a été publié en 1967, mais nul ne semble connaître précisément la date de sa composition. Peut-être l'ouvrage a-t-il été remis sur le métier, au gré des séjours de l'auteur dans des hôpitaux psychiatriques. Un auteur à la vie tourmentée et qui décrit volontiers dans ses œuvres sa

dépression, son enfance marquée par une mère « absurde et despotique », selon Viviane Forrester (Kavan 1977 : 9), ses addictions, notamment à l'héroïne. Anna Kavan mourra en 1968 à l'âge de 67 ans, sans doute d'une overdose.

Dans *Ice* (*Neige* dans la traduction française), un mur de glace balaye la terre, du nord au sud, pour tout détruire sur son passage et instaurer une nouvelle ère glaciaire. Le personnage-narrateur, qui ne sera jamais nommé, fuit le danger en allant toujours plus vers le Sud et tente, dans le même temps, de sauver une fille qu'il a connue autrefois. Mais le froid les rattrape toujours. On peut lire ce texte selon deux logiques car il est tout à la fois roman d'anticipation et récit psychologique.

Le choc climatique et ses conséquences sont précisément à la croisée de ces deux lectures. Dans « le Grand Gel » comme dans *Ice*, le choc altère la succession chronologique des événements. Sous l'impact de la glace qui fige tout mouvement, l'instant se contracte dans *Orlando* en un moment exceptionnel, comme figé pour l'éternité. L'espace-temps se dilate, dans *Ice*, sous l'effet de la course-poursuite du personnage aux trousses de la fille, toujours rattrapé par la progression implacable des glaciers. Cette différence de traitement me semble suffisante pour comparer ces deux récits qui enregistrent une anomalie dans le cours normal des événements, provoquée par un choc climatique qui se serait produit ailleurs ou avant. Un choc dont je vais tenter de cerner les conséquences, d'en comprendre la portée et les incidences sur la composition des romans.

Un choc hors champ, hors-normes

Un choc climatique a eu lieu hors champ, dans un temps et un lieu indéterminés puisque ce sont les impacts de ce choc que les romans explorent. Mais le choc en lui-même est éludé, rejeté dans une antériorité dont on ne saura rien ou peu de choses. Les effets immédiats d'un *big bang* assurent une tension dramatique, suggérant qu'il sera fatal à l'humanité, à la survie de l'espèce.

Dans *Orlando*, nous savons immédiatement que le Grand Gel n'est pas un événement ordinaire, qu'il est hors-normes et produit des effets contre-nature : les oiseaux gèlent en l'air, un troupeau de porcs est retrouvé pris en masse au milieu de la route, les cadavres se collent aux draps, une jeune paysanne partie pour traverser la route s'effrite et vole en poussière, et le petit peuple de la banlieue de Londres, bergers, laboureurs, chasseurs... se figent « dans l'acte d'un instant »¹. Le Grand Gel a la capacité d'altérer le mouvement, de saisir les êtres et les choses dans une même suspension vitale : il est une métaphore d'une

¹ « *in the act of the moment* » (Woolf 2003 : 15).

mort brutale qui frapperait par surprise toute une société. On ne décrirait pas mieux une éruption volcanique ou un tsunami emportant tout, être, objet, maison... sur son passage.

Mais le Grand Gel n'est pas seulement la métaphore d'une mort collective et violente ; il est, dans le même temps, vécu par la bonne société londonienne comme un moment de réjouissance exceptionnel. Le texte indique que « tandis que le peuple de la campagne endurait la dernière indigence, et que tout le commerce du pays se trouvait suspendu, Londres fêtait le Carnaval avec un éclat sans pareil » (Woolf 1985 : 46).

Les conséquences du choc ne sont dramatiques que pour une catégorie bien identifiée de la population. La Grand Gel suspend les activités du peuple de la campagne quand il fournit à la bonne société l'occasion de se livrer à une débauche de festivités sur la surface glacée de la rivière. Terrain de jeu favori de la Cour et de ses sujets, le Grand Gel offre de spectaculaires instantanés. Ainsi, au fond de l'eau, une marchande des quatre-saisons, surprise dans ses activités mercantiles, constitue le spectacle favori du roi James qui vient chaque jour contempler cette scène inédite. La marchande gelée, dans son écrin de glace, constitue un tableau de grand intérêt puisqu'elle y est représentée plus vraie que nature : « On eût juré qu'elle allait servir un client si le bleu de ses lèvres n'avait fait soupçonner la vérité » (47).

Par le jeu des transparences glacées, les personnages de fiction deviennent les spectateurs et voyeurs des scènes qui se jouent sous leurs yeux. Le lecteur les observe en train d'observer, en une surprenante mise en abyme. Un enchâssement de perspectives rejette les personnages de la scène du Grand Gel dans une même prison de glace. La séparation entre la haute société et le peuple de la campagne n'est qu'illusoire puisque tous subissent la rigueur hivernale qui les fige dans une même instantanéité. Certes, le monde d'en bas gît dans un cercueil de glace tandis que celui d'en haut fête le Carnaval, selon une logique hiérarchique implacable, mais les deux univers vivent un même suspens entre vie et mort.

Orlando, qui connaît, pour les ressentir dans sa chair, ce type de comas au cours desquels « le doigt de la mort, de temps à autre, se pose sur le tumulte de la vie pour l'empêcher de nous foudroyer » (81), sera le seul à pressentir le caractère insupportable d'une situation contre-nature. C'est par lui que nous passerons d'un événement climatique exceptionnel à une anomalie temporelle provoquée par un choc qu'il pressent fatal. En cela, Orlando, personnage fantaisiste, est plus avisé que le biographe-narrateur qui en minimise la portée par des commentaires peu pertinents où il fait appel, en vain, aux discours de l'autorité. Mais les historiens, les philosophes et l'Eglise ne lui apprendront rien de plus.

Seul un personnage sensible, doué d'imagination, inventif comme Orlando est capable de donner du sens à la scène. Pour lui, le Grand Gel est le signe prémonitoire d'une génération en sursis. Parce qu'il a la capacité de traverser les apparences et qu'il en sait plus long que son

biographe, Orlando se hisse au niveau de l'auteur. Il est un créateur en puissance qui voit ce que les autres ne voient pas et qui est capable de projeter ses visions, de les traduire en mots. Il est probable, et même sous-entendu dans le récit, que la scène grandiose du Grand Gel soit le pur produit de son imagination.

Quant au narrateur de *Ice*, il est à peine plus avisé que le biographe d'Orlando au début du roman. Il ignore les raisons de la dévastation de son pays qu'il retrouve après une longue absence. Contrairement à Orlando, protégé de la froidure mortelle par son statut privilégié de double de l'auteur, le destin du personnage principal de *Ice* sera malmené par le choc : il fuira un danger dont, au début du récit du moins, il ne sait rien. S'il constate qu'il fait un froid anormal pour la saison, il ignore qu'il s'est produit un choc climatique, il ne voit pas le lien de cause à effet. Pour autant, il est revenu au pays enquêter sur des rumeurs : « J'étais venu enquêter sur des rumeurs faisant état d'une crise imminente et mystérieuse menaçant cette partie du monde » (Kavan 1975 : 22). Le narrateur a du mal à mettre en rapport le froid anormal et ce qu'il découvre : pays dévasté, société qui survit plutôt qu'elle ne vit, dans un état de passivité absolue, sans volonté de retour à la normale.

Comme dans *Orlando* qui évoquait une suspension de la vie, le temps vécu par le narrateur est un étrange entre-deux, durant lequel l'instabilité sociale et politique s'installe. Un instant de précarité qui s'étire anormalement, puisque la menace imminente d'un cataclysme, suggéré dans le texte, met un terme à toute perspective d'avenir. Les glaciers avancent comme une armée en marche et sèment la panique quand ils se rapprochent. Selon une logique implacable, la guerre que se font les états est la conséquence directe de cette progression inexorable. Un réflexe de survie, dira le narrateur avec cynisme : « En faisant la guerre, nous affirmions le fait que nous étions vivants et nous luttions contre la mort glaciale qui grignotait le monde » (Kavan 1975 : 172). Les conséquences directes du choc sont à comprendre comme un effort pour ignorer ce choc. La guerre est un dérivatif, les scènes de violence, meurtres, lynchages en pleine rue, pillages sont provoquées par la déstabilisation des états qui préfèrent censurer les informations qu'affronter l'impensable : leur fin programmée. Le silence qui se fait autour de cette progression mortelle est pire que la réalité, indique le narrateur. En tout cas, elle laisse libre cours aux rumeurs d'épidémies, de famines, d'utilisation d'armes nucléaires.

Nous sommes ici dans le réalisme le plus total. On peut dire, à la suite de ses commentateurs², qu'Anna Kavan explore la veine du roman d'anticipation : mais le cataclysme qu'elle prédit dans son roman n'est pas à prendre au pied de la lettre. L'auteur n'a pas imaginé une fin du monde mais la fin d'un monde, du sien. Le fait est que *Ice*, comme

² Voir Brian Aldiss qui a préfacé *Neige* en 1970.

Orlando, ont fait du choc climatique le point de départ de conséquences incontrôlables à partir desquelles se construiront les trames romanesques. On est, dans les deux cas, dans les domaines de l'insolite, du paranormal. Le dérèglement climatique sert de révélateur à une crise temporelle qui mène l'humanité à sa perte, selon la logique de la littérature fantastique et de la science-fiction où une fin dramatique est annoncée dès le début du récit.

Accident temporel

A ce stade, nous devons nous demander comment les récits passent sans rupture de conditions météorologiques exceptionnelles à l'idée d'un accident temporel. *Orlando*, nous l'avons vu, est le seul à interpréter les signes de ce qu'il observe. Ainsi, les profondeurs gelées, où sont enfermés des représentants du petit peuple, lui apparaissent comme un caveau. Ce n'est pas le Grand Gel qui est anormal, mais l'acuité de sa vision qui traverse les opacités. Par ses accès mélancoliques, Orlando « scrutait les profondeurs de l'eau gelée, puis pensait à la mort » (57). Sa pensée transgresse les limites, ne s'embarrasse pas de transition car, au fond, qu'est-ce qui sépare la vie et la mort sinon une ligne brisée, un miroir d'eau gelée ? La scène du Grand Gel illustre le ravage annoncé du destin de tout homme, de tous les hommes qu'*Orlando* pressent dans un terrible raccourci temporel : « La ruine et la mort, pensa-t-il, recouvrent tout. La vie de l'homme aboutit à la tombe. Les vers nous dévorent » (69). La mort serait ainsi, pour Orlando, le reflet inversé de la vie. Ce que les effets de transparence du Grand Gel illustrent bien par une subtile mise en abyme des méditations romantiques du personnage. L'épisode représente donc un temps privé des repères chronologiques, un présent-somme, où l'avant et l'après s'absorbent dans une inconcevable éternité. Mais cet insoutenable hors-temps se brisera de facto lors du dégel où la surface (de l'eau ou du temps ? le texte ménage l'ambiguïté...) prise dans les glaces, se fracturera en de multiples petits icebergs auxquels s'accrochent des malheureux pour tenter de sauver leurs biens personnels. La mort collective qu'annonce le Grand Gel est presque enviable en regard de ces efforts pour survivre chacun pour soi.

Dans *Ice*, l'anomalie météorologique et temporelle s'impose dans le récit qui ménage des effets d'instantanéités saisissantes : « Les saisons cessèrent d'exister et furent remplacées par un froid perpétuel » (156). Pourtant, ce que le narrateur observe est de l'ordre du passé. Il revient dans son pays, après une longue absence, et ne retrouvant que des ruines, il se perd à rechercher les traces d'un autrefois dont il ne sait plus trop s'il l'a connu ou simplement rêvé. Si tout est changé, il n'en connaît pas les raisons. Une guerre a-t-elle ravagé son pays ? L'hypothèse d'une folie meurtrière collective est posée, ainsi que la culpabilité des humains dans ce désastre qu'ils subissent : « L'espèce s'éteignait, par la faute d'un instinct de mort collectif, d'une tendance fatale à l'autodestruction » (171). Mais cette hypothèse est aussitôt

remplacée par une autre tout aussi plausible. En effet, le narrateur n'aurait-il pas inventé ou fantasmé cette destruction massive et définitive d'un univers familier ? A moins qu'il n'ait perdu la mémoire, ne reconnaissant rien de ces paysages autrefois bien connus, mais peu à peu recouverts par la neige de l'amnésie. Il parsème son récit d'allusions à ses troubles de la perception : « [j]'avais perdu la notion du temps » (179), avouera-t-il, avant de montrer les effets désastreux du nivellement que la glace opère sur le paysage familier qui devient étrange au narrateur. Le texte d'Anna Kavan se construit ainsi sur cette pluralité d'hypothèses, sans opter pour aucune. Et les effets du choc climatique pourront tout aussi bien être interprétés comme la manifestation de l'avancée fatale des glaciers que celle d'une amnésie progressive du narrateur. Celui-ci, tout comme Orlando, a donc quelque rapport secret avec le choc climatique. Il est capable d'en commenter la progression fatale, les conséquences géopolitiques ou psychologiques, ainsi que leurs interactions. Simplement, il n'en connaît pas l'origine, mais il en pressent les effets terribles. A la charnière d'un passé anéanti et d'un désastre imminent, il visite un no man's land qui ressemble à la « contrée aveugle » (Woolf 1985 : 316) que traverse Orlando lorsqu'il commence à se perdre dans son long périple de quatre siècles. Comme Orlando, le héros de *Ice* est frappé par une malédiction temporelle consistant à devoir se passer du temps rassurant des horloges pour épouser la précarité de l'instant où tout peut basculer. L'urgence que les personnages éprouvent à vivre l'instant donne à ces romans le rythme d'une chevauchée temporelle, dans le cas d'*Orlando*, d'une course-poursuite dans *Ice*. Le narrateur tente, en effet, tout à la fois de fuir la progression des glaces et de poursuivre une fille qu'il a aimée autrefois et qui a refait surface dans son présent menacé. Mais tous deux s'agitent dans un monde où tout mouvement, dans l'espace comme dans le temps, s'est figé sous l'impact du choc. Alors, les personnages colonisent un étrange espace-temps qui serait préservé de la menace.

Vertige fixe et troubles de l'identité

Si le choc climatique a provoqué une collision temporelle où les personnages principaux vivent coincés entre un passé dévasté et l'imminence du désastre, on peut s'interroger sur la nature de ce malaise, de ce vertige fixe qui les condamne à vivre sur un point du temps, à subir en permanence le présent de la menace.

A la fin du roman de Kavan, le narrateur voit représenté cet instant, sans avant et sans après, dans lequel il se débat : « Le passé avait disparu, s'était évanoui, l'avenir, c'était le vide inconcevable de l'anéantissement. Il ne restait plus que le fragment du temps qui allait en se rétrécissant et qui avait pour nom "maintenant" » (209). Etrange repère temporel que ce « *now* », ce maintenant qui apparaît comme un ultime refuge dans le roman et qui se réduit comme peau de chagrin. Le roman s'achève avant que le sablier ne soit complètement vide,

mais le narrateur se retrouve face à un mur infranchissable : celui d'un présent qui ne le concerne qu'indirectement et qui pourrait bien être le moment précis de l'écriture, un ultimatum qui le menace plus sûrement que l'ère glaciaire prenant possession de la planète.

Au terme de ses aventures rocambolesques, Orlando rencontrera également une date fatidique qui marque l'achèvement de la composition du roman et introduit la temporalité de l'auteur dans son récit : « Par dix fois elle fut frappée. En fait, c'était dix heures du matin. C'était le onze octobre. C'était 1928. C'était le moment présent » (319). Tel est le dénouement inattendu d'une longue existence qui s'achève lorsque le personnage rejoint le temps de l'auteur et de l'écriture de sa biographie-fleuve. Un moment qui menace l'unité de la fiction puisque celle-ci se heurte à l'écueil du temps de l'écriture. Ce temps réel, introduit dans les récits, sonne comme un glas. La pénible réalité envahit le monde sans limites dans lequel vivait Orlando, ne vieillissant pas malgré la succession des siècles. Mais l'interpénétration de deux temporalités sert peut-être de garde-fou au personnage qui peu à peu sombrait dans l'incohérence d'un destin sans limite, ni sexuelle, du fait de son androgynie, ni temporelle. Orlando entre donc dans une autre dimension, revenant à l'origine de sa création dans une étrange involution. On peut y voir l'intervention de Virginia Woolf pour consacrer, en quelque sorte, ce double de papier, qui éprouve, sous le masque de la fantaisie, un vacillement identitaire qu'elle ressentait elle-même.

L'auteur n'intervient pas de façon aussi catégorique dans *Ice*, mais Anna Kavan s'est également créé en quelque sorte un double de papier. Le personnage de la fille, que poursuit le narrateur, emprunte à la biographie de l'auteur ses cheveux très clairs, aux reflets d'argent, mais aussi sa dimension de victime née. Anna Kavan avait subi les humiliations d'une mère perverse, comme nous l'apprennent ses biographes et commentateurs. L'héroïne sans nom de *Ice* est décrite comme une martyre, condamnée à le rester. Ainsi s'expliquent ces scènes d'une barbarie d'un autre âge où la fille est soudain capturée, sacrifiée à un monstre marin pour apaiser les Dieux. Des temps ancestraux surgissent sans transition au cœur de la société technique, décrite dans *Ice*, pour laquelle le nucléaire représente une menace. Par ces scènes, qui se répètent dans le récit, Anna Kavan semble scruter les origines du mal dont elle s'éprouvait elle-même victime. Sans pousser trop loin l'interprétation psychanalytique, on peut voir dans ces retours réitérés aux sources de la barbarie humaine un processus de régression.

Dans son ouvrage *Le Corps de l'œuvre*, Didier Anzieu postule qu'il existe cinq phases propres à la création littéraire qui, une fois organisées, font de l'œuvre un ensemble signifiant et cohérent. La première phase, une régression, suivie d'un dédoublement, précéderait la création proprement dite. Mise en scène dans un roman, elle permettrait de s'emparer d'une « sensation-émotion-image appelée à fournir le thème ou le ton directeur de l'œuvre »

(Anzieu 1995 : 200). Ces étapes de la création littéraire révéleraient, selon lui, « les mouvements pulsionnels qui l'encombrent pour leur donner corps, fût-il de papier » (Anzieu 1996 : 27).

Le choc identitaire à l'origine de l'écriture

A la lumière d'une telle interprétation, on se demande si le choc, pris au départ pour un accident climatique majeur et une anomalie temporelle, ne serait pas à mettre sur le compte d'une crise psychologique à l'origine de l'écriture des romans. Un choc, identifié dans les récits comme un événement en soi, et dont les conséquences s'accompliraient sur les personnages. Les récits permettraient alors d'exhumer ce choc traumatisant, pour l'écrire et s'en défaire. Qu'ils fuient, poursuivent, se dédoublent ou s'identifient, les narrateurs des deux romans tentent toujours de résister au choc climatique qui les menace directement. En fait, au fil du roman de Kavan, ou au cours du passage du Grand Gel, les deux personnages prennent conscience, semble-t-il, de leur condition d'êtres de papier. Ils sont capables de se dédoubler de telle sorte qu'ils s'imaginent tels qu'ils pourraient être et embrassent les personnalités qu'auraient pu leur attribuer l'auteur, arbitre et maître de leur existence fictive. Mais ce dédoublement est enregistré dans les fictions comme un trouble de l'identité. Il est légitimé par le récit qui fait du personnage de *Ice* et de celui d'Orlando des êtres divisés entre des projets contradictoires pour l'un et une androgynie plutôt mal assumée pour l'autre : Orlando deviendra femme et se perdra dans un dédale identitaire. Dans l'épisode du Grand Gel, alors qu'il est encore un jeune garçon promis à un bel avenir, il rencontre son double, au cours d'une représentation théâtrale donnée à même la rivière glacée. Le nom de Shakespeare n'est pas cité, mais on devine que cet Othello est bien le personnage du célèbre dramaturge et que c'est précisément cette pièce qui est représentée dans quelque théâtre de fortune. C'est donc son frère en littérature qu'Orlando reconnaît. Un alter ego qui a le don de prononcer des paroles qui sont, pour Orlando, comme arrachées des profondeurs de son âme : « par-dessus la glace, venait à lui une seule phrase qui était comme arrachée des profondeurs de son âme » (69). La subtilité de Virginia Woolf consiste à donner une présence et une voix à l'intertextualité qui se joue ici. Le héros de Shakespeare apparaît comme un double d'Orlando qui se reconnaît en lui. Le dédoublement préalable à un saisissement créateur, selon Didier Anzieu, fait ici l'objet d'une scène ludique où, sans la nommer, l'auteur avoue une influence littéraire.

Le dédoublement dans *Ice* est plus inquiétant car il conduit à une troublante schizophrénie. Ainsi le narrateur se prend-il régulièrement pour son rival, le gouverneur d'un pays archaïque qui retient captive la fille que le narrateur tente de sauver. Lorsqu'il parvient enfin à l'arracher de ses griffes, le narrateur s'identifie soudain à ce gouverneur terrifiant, au

bourreau de la fille. Il se sent soudain en accord total avec ce personnage détesté : « je me sentais plus proche de lui que jamais ; nous étions comme des jumeaux, des frères jumeaux identiques » (181). Le narrateur est un être schizophrénique, un Janus qui s'en prend à la fille qu'il se donne pour mission de protéger : « D'un bras je la réchauffais et la soutenais, l'autre bras était celui du bourreau » (156). La confusion devient totale quand la fille les prend pour une seule et même personne puisque : « tous deux la persécutaient » (203). Mais la fille elle-même est « une partie manquante »³ (45) du narrateur qui tente de comprendre ce besoin impérieux de la rejoindre : « Cela me semblait moins de l'amour qu'une aberration inexplicable, la manifestation de quelque défaut de caractère que je devais faire disparaître au lieu de le laisser me dominer » (45). Le dédoublement apparaît bel est bien ici comme une « dissociation provisoire du psychisme » qui, selon Didier Anzieu, est le signe que s'accomplit la dépersonnalisation nécessaire au processus créateur (Anzieu 100). Par cette impulsion, qu'enregistrent les œuvres, le psychisme se dégage de la pensée ordinaire pragmatique pour se mettre en état de créer et parvenir à produire une œuvre. Par ce biais, Anna Kavan confie à son narrateur la tâche de remonter le cours du temps pour rejoindre l'origine du traumatisme qui a fait de la fille une victime par nature. A lui d'interroger ce choc primitif qui a déclenché l'impulsion créatrice mais qui serait, dans le même temps, un mur d'opacité contre lequel vient buter toute entreprise littéraire. Le narrateur vivra cette dualité. Son projet heureux d'écrire sur les indris, ces lémuriens inoffensifs qui le fascinent, est en permanence contrarié par une quête sans espoir, celle de rejoindre une fille du passé qui résiste à toute approche. C'est par la voix de son narrateur que l'auteur avoue un projet antérieur à l'écriture de son roman :

J'étais prêt à organiser mon travail. Mais je n'arrivais pas à me concentrer. Je n'avais pas échappé au passé, après tout. Mes pensées revenaient constamment à la fille ; cela me paraissait incroyable d'avoir voulu l'oublier. Un tel oubli aurait été monstrueux, impossible. Elle était comme une partie intégrante de moi-même, je ne pouvais vivre sans elle. Mais je voulais aller chez les indris ; j'étais donc la proie d'un conflit. Elle me retenait en m'entourant de ses bras frères. (104)

On ne saurait mieux expliquer le processus créateur qui résiste à tout projet pleinement assumé. Un processus qui s'impose ici dans son caractère irrésistible et inéluctable, comme si les textes obéissaient à un projet inconscient des auteurs se livrant dans leurs romans à une recherche, à rebours de leur existence passée, pour comprendre ce qui fonde et explique l'impulsion à l'origine de l'écriture.

³ « *a missing part* » (Kavan 1967 : 24).

Le saisissement créateur transposé en accident climatique

A ce stade, on est tout près de voir se matérialiser le saisissement créateur transposé dans les fictions en un choc climatique. En réalité, les narrations de *Ice* et du Grand Gel développent une plongée dans le froid, proche de l'expérience traumatisante de la naissance, pour révéler l'impulsion créatrice opérant dans les textes. S'emparer et être saisi seraient, selon Anzieu, les manifestations d'un combat acharné pour atteindre l'inexprimé, le révéler dans le texte grâce à « une attitude mentalement active dont le modèle corporel est fourni par la main » (Anzieu 102). Or, la main, omniprésente dans *Ice*, traduit aussi une attitude d'emprise agressive. Elle est la main noire du bourreau qui s'empare de la fille : « l'obscurité à l'intérieur de la maison se trouva prolongée par un bras et une main noires qui surgirent et l'agrippèrent si violemment que son visage se décomposa, et elle bascula dans le noir » (34). Elle est la main qui palpe un corps non consentant : « Il avança la main, qui glissa le long de son épaule, ses doigts puissants lui palpant l'arête du menton, agrippant, tirant, la forçant à redresser la tête » (59). Elle est la marque d'une domination mentale et physique : « Il était assis, une main posée sur elle, revendiquant sa proie » (60). Elle est ce qui bâillonne, capture, retient, martyrise... La main traduit un acte sacrilège, violent et meurtrier. Le narrateur dans son fantasme imagine qu'il s'empare du poignet de la fille pour, dit-il, en « casser les os fragiles avec [s]es mains » (85). Elle est l'extrémité de ce membre qui résiste à toute atteinte : « Un bras de femme dépassait d'un tas de moellons ; je saisis le poignet et tirai doucement : il me resta dans les mains » (88). Mais la main n'est pas seulement présente dans le texte comme outil de domination, elle est aussi une représentation métaphorique de la quête, de la recherche tâtonnante des éléments qui font barrage au sens. Elle incarne le saisissement créateur dans ce passage où s'expriment tout à la fois la régression dans les recoins obscurs de la conscience, le dédoublement de la victime qui accompagne le geste du bourreau et l'acte de violence, signifié par la main qui saisit violemment. Anna Kavan investit ce geste : il est celui de l'accoucheuse chargée de mettre au monde la matière vivante qui donnera le roman.

La main saisissante est également investie dans *Orlando*. Nous ne citerons qu'un passage, un peu antérieur à l'épisode du Grand Gel où le jeune Orlando rencontre une très vieille reine, dont il n'aperçoit, dans son trouble, que la main :

C'était une main mémorable, une main étroite avec de longs doigts toujours recourbés comme pour entourer le globe ou le spectre ; une main nerveuse, acariâtre, malade ; une main autoritaire aussi ; une main qui n'avait qu'à se lever pour faire tomber une tête ; une main, flaira Orlando, attachée à un vieux corps qui avait l'odeur d'un placard où l'on conserve les fourrures dans du camphre. (33)

Une main donc qui incarne le pouvoir et une autorité toute masculine. La reine est privée de

corps, elle est une silhouette royale, hors du temps, ambiguë quant à son sexe, encore un double d'Orlando. Comme elle, il aura le pouvoir de survivre à travers les siècles et se transformera en femme quand il se sent puissamment homme... Il croisera d'ailleurs la vieille reine lorsque sa mémoire commencera à flancher : sa présence fantomatique viendra lui rappeler les temps lointains de sa jeunesse alors qu'il progresse vers le moment présent de l'écriture.

La main, faut-il le rappeler, est l'outil de l'écrivain. Le rapport entre une main qui saisit un objet (ou un être) et l'activité psychique s'attachant à appréhender un objet par le langage et l'intellect est mise en scène dans l'intrigue. L'auteur a le besoin d'apparaître dans son texte, ne serait-ce qu'au-travers de cet attribut du pouvoir qu'est la main : celle qui a droit de vie et de mort sur les personnages, qui peut mettre au jour, ou, d'une simple rature, effacer ce qu'elle vient de créer. Anna Kavan tombe parfois le masque et apparaît au sein même de ses fictions pour revendiquer ce qu'Anzieu appelle les « représentants pulsionnels habituellement refoulés, voire non encore symbolisés, dont l'élaboration fera l'originalité de l'œuvre » (Anzieu 1995 : 200)⁴. Façon de revendiquer aussi que ces êtres de fiction sont arrachés de son être le plus profond, le plus secret. Par le miracle de l'écriture, ces représentants pulsionnels sont dotés d'une apparence, de sentiments et même d'une capacité à s'exprimer : ils prennent vie sous sa plume. Il n'est qu'à lire ces scènes dans *Ice* où la fille est littéralement saisie par les glaces, broyée sous les yeux du narrateur, pour comprendre que l'auteur a besoin de détruire régulièrement ce personnage qui apparaît comme son double fictif. Elle anéantit ce reflet d'elle-même par la même impulsion qu'elle l'avait fait naître. C'est un peu comme effacer les signes au fur et à mesure de leur écriture pour qu'ils ne soient jamais lus, sauf que la fille survit à l'épreuve et ressuscite la scène d'après.

Le texte résiste aux incohérences. Il sera lu, la participation active du lecteur est sollicitée. Un avenir est envisageable. Le choc n'aura pas raison de la matière vivante des fictions, tant que les textes envisagent un horizon d'attente. Au cœur des romans, même d'une noirceur absolue comme l'est *Ice*, une reconstruction après le choc est envisagée. Elle passe par un

⁴ Didier Anzieu décrit ainsi la première phase du travail psychique créateur de l'écrivain. « La première phase du travail psychique créateur est non seulement une phase de régression à une sensation-émotion-image inconsciente appelée à fournir le thème ou le ton directeur de l'œuvre, mais une phase de "saisissement" métaphorisée par une plongée dans le froid, une ascension hivernale, une marche épuisante dans la neige (cf. le cygne mallarméen pris dans la surface gelée d'un lac), avec accompagnements de frissons et recours à la maladie physique et à la fièvre pour se réchauffer, avec la sensation mortelle de perte de repères dans la blancheur d'un brouillard givrant, avec le "refroidissement" des relations amicales et amoureuses. La face externe du Moi-peau devient une enveloppe froide qui suspend en les figeant les rapports avec la réalité extérieure. La face interne du Moi-peau, ainsi à l'abri et surinvestie, se trouve disponible au maximum pour "saisir" les représentants pulsionnels habituellement refoulés, voire non encore symbolisés, dont l'élaboration fera l'originalité de l'œuvre » (200).

pacte de lecture, sans lequel ces œuvres n'auraient jamais pu parvenir jusqu'à nous. Le choc climatique et ses présages funestes auraient alors eu raison d'elles.

Le choc révèle la pulsion créatrice à l'œuvre

Un grain de sable s'est glissé dans la machine climatique. Le passage du Grand Gel dans *Orlando* ainsi que le roman *Ice* vont interroger les conséquences du choc et de la crise qui en découle, traduite par une météo déboussolée et un froid anormal pour la saison. Les récits vont tenter de cerner comment l'individu et la société réagissent, s'adaptent ou perdent pied lorsqu'ils sont confrontés à un phénomène anormal, qu'ils ne peuvent ni comprendre ni maîtriser puisqu'il sort de leur champ d'actions.

Avec ces deux récits, nous entrons bel et bien dans les domaines du hors-normes, de l'irréel, de la démesure. Mais pas dans le sens de certains critiques qui n'ont voulu voir dans *Orlando* qu'un récit fantastique et, dans *Ice*, un roman de science-fiction. Ces œuvres enregistrent certes un phénomène surnaturel, qui gagne du terrain et auquel les deux personnages principaux tentent d'échapper. Dans ce rythme haletant, qui tranche avec le suspense généralisé à la faveur de la glaciation des paysages et des êtres, on peut voir un projet en devenir. Celui des auteurs qui inscrivent toutes deux leurs pulsions créatrices au sein des fictions. Ce sont leurs quêtes qu'endossent les personnages. Ainsi, la fille, que tente de retrouver le narrateur, apparaît-elle dans *Ice* comme l'obsession de l'auteur qui cherche à saisir cet autre soi-même. Le Grand Gel, et ses visions par transparence d'une mort collective qui serait en fait le miroir inversé de la vie, est également à mettre en relation avec d'autres révélations soudaines. *Orlando* est le bras armé de l'auteur pour explorer les multiples temporalités qui battent en même temps dans un esprit humain.

Dans ces deux fictions, le choc climatique sert de révélateur. Il est une crise, traduite par une mise au froid nécessaire à l'impulsion créatrice, un point de départ à partir duquel les auteurs pourront créer. Ses conséquences fatales n'iront pas jusqu'à leur terme : nous n'assisterons pas à la victoire de l'ère glaciaire dans *Ice* et le Grand Gel s'effacera de la mémoire d'*Orlando* qui la perdra dans un de ses comas qui remettent les compteurs de la vie à zéro. L'œuvre est à naître, elle sollicite la participation du lecteur. La reconstruction, après le choc, passe par un pacte de lecture.

Bibliographie

Anzieu, Didier. *Le Corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981.

---. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1995.

---. *Créer Détruire*. Paris : Dunod, 1996.

Kavan, Anna. *Neige*. Paris : Stock, Le Cabinet cosmopolite, 1975.

---. *Ice*. London : Peter Owen, 1967.

---. *Demeures du sommeil*. Paris : Editions Henri Veyrier, 1977.

---. *Sleep has his house*. London: Cassel, 1948.

Woolf Virginia. *Orlando*. Paris : Stock, Le Livre de poche, 1985.

---. *Orlando, A Biography*. London : Wordsworth classics, 2003.