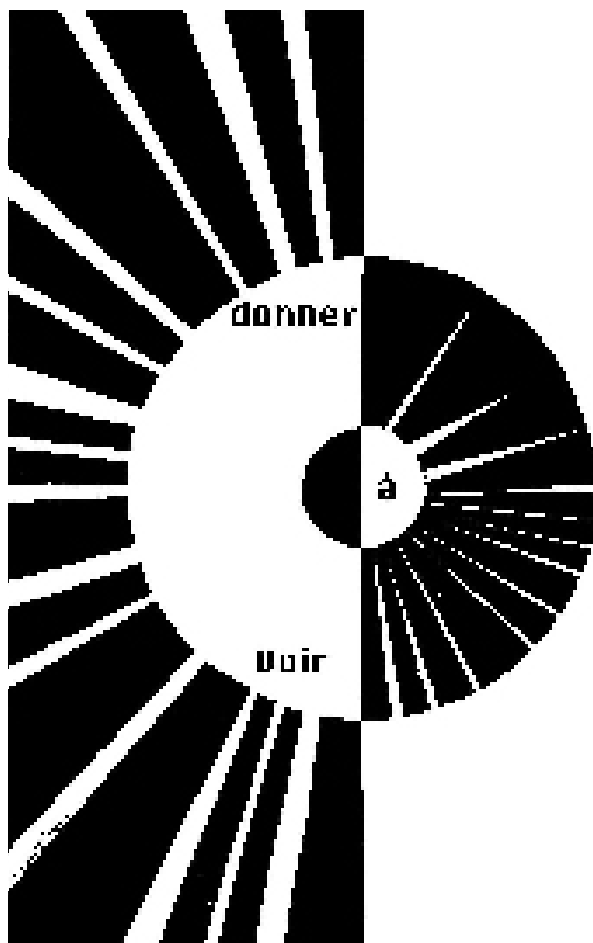


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement, de Janet Frame à Jane Campion.

Une caractéristique de l'autobiographie de Janet Frame, c'est qu'elle comporte des photos. La chose n'est pas originale. Mais ce qui l'est, c'est que l'autobiographie a deux versions et que seule la seconde inclue ces photos.

Je vais m'interroger sur ce qu'apporte cette modification. Pourquoi ces traces que sont les photos viennent-elles s'ajouter à des descriptions verbales, par une sorte d'ekphrasis inversée ? Le problème est d'autant plus intéressant que le mouvement de visualisation ne s'arrête pas là : l'autobiographie de Janet Frame a en effet, comme chacun sait, donné naissance à un film célèbre, *An Angel at my Table* (1990), de Jane Campion, qui poursuit et développe cette visualisation d'un texte.

La question que je vais me poser est ce que cela implique quant à la présence et à la construction d'autobiographèmes, fragments de vie, photos pieusement reproduites, scènes reprises dans le film. Comment ces éléments de récits, présents non seulement dans l'autobiographie mais également dans les romans autobiographiques, se convertissent-ils en photos et en scènes, ou se mélangent-ils avec celles-ci ?

Reprenons la chronologie des événements. Parmi les quinze romans et recueils de nouvelles publiés avant l'autobiographie – mais

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

on pourrait y ajouter l'unique roman publié après – deux, *Faces in the Water* (1961) et *Owls Do Cry* (1961), sont désignés par leur auteur comme romans à caractère autobiographique. Il apparaît cependant que plusieurs de ses autres romans contiennent des éléments directement liés à l'expérience personnelle de Frame.

En se référant à P. Lejeune, Maurice Couturier rappelle, dans *La Figure de l'auteur*,

qu'il est sans doute impossible de distinguer roman et autobiographie en utilisant des critères purement stylistiques ; c'est le contrat énonciatif, indiqué ou non sur la page titre, qui fait la différence, ce qui démontre à l'évidence qu'une lecture purement formelle du texte qui censure la figure auctoriale aboutit en pareil cas à une impasse.¹

En ce qui concerne la trilogie autobiographique de Janet Frame, la mention « *An Autobiography* » sur la couverture, périphrase éditoriale², ainsi que le contrat de lecture posé par l'auteur ne laissent aucun doute quant à la nature du genre autobiographique. Une autobiographie ? Oui, mais qui existe sous deux formes différentes : tout d'abord sous la forme de trois volumes distincts publiés à intervalles de deux puis de un an (*To the Is-Land* 1982, *An Angel at my Table* 1984 et *The Envoy from Mirror City* 1985) et ensuite comme un tout, *An Autobiography*, regroupant les trois volumes en un même livre auquel s'ajoutent des photos de Janet Frame à différents âges ainsi que des photos de membres de sa famille et de personnes mentionnées dans le texte ; ces photographies sont un apport supplémentaire au périphrase des premières éditions, des traces effectives d'une certaine réalité, si ce n'est parfois les substituts d'une réalité incertaine. Sortes de citations visuelles internes à l'autobiographie, elles rejoignent en ce sens les poèmes d'enfance que Frame cite et commente avec humour, ainsi que les multiples extraits de ses lectures, des lectures enfantines aux classiques de la littérature, et enfin les références à ses romans, dates de publication ou épisodes dont elle s'est inspirée. Tous forment

¹ Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 198.

² Voir la définition de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 20.

Brigitte Barry

cette matière brute et tangible dont l'existence ne peut être invalidée, le ciment de l'autobiographie. Mais la photographie a quelque chose de particulier : élément figé par essence, sans que ce qu'elle montre le soit forcément, elle comporte un négatif et un positif, et peut être retirée et retouchée à l'infini. La question est alors de considérer dans quelle mesure ces objets multiples, textes et film, – offerts tant aux lecteurs qu'aux spectateurs – forment un ensemble dans lequel plusieurs voix se répondent et se répètent.

Si d'un côté nous avons affaire à deux formes d'expression rigoureusement différentes, de par leur médium et leur auteur, autobiographie et adaptation filmique, dont la visée est de raconter une même histoire, de l'autre nous avons, comme une sorte de greffe sur cette histoire, des romans qui l'exploitent ou non dans sa totalité ou en partie. Que ces produits aient pour auteur la romancière, l'autobiographe ou la scénariste et la cinéaste, nous sommes en présence d'une triple « histoire d'une vie », mais aussi de bribes et de traces de cette histoire. Traces écrites et traces filmiques se mêlent alors, se croisent et se décroisent aux confins des écritures et des lectures plurielles au sens large, les unes étant le produit des autres et inversement. Si les écritures textuelles et filmiques sont indubitablement sujettes à l'ordre dans lequel elles ont été réalisées, cet ordre étant immuable, il en est autrement de leur réception par un lecteur ou un spectateur donné. On distingue à cette occasion deux modes de réception qui dépendent en premier lieu du médium utilisé : la perception et la représentation. « La perception implique », comme l'écrit Wolfgang Iser, « la préexistence d'un objet donné tandis que, étant donné sa constitution de départ, la représentation se rapporte toujours à un élément qui n'est pas donné, ou qui est absent, et qui apparaît grâce à elle. Lorsque nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales (*Vorstellungen*) parce que les aspects schématisés du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être construit.³ » Nous pouvons donc parler de représentation et « d'imagination visuelle » en ce

³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, P. Mardaga, Bruxelles, [1976], 1985, p. 248.

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

qui concerne les romans et de perception optique au sujet de films ; un des romans de Frame, *A State of Siege* (1966), a d'ailleurs été adapté par le réalisateur néo-zélandais Vincent Ward sous la forme d'un téléfilm en 1978. En effet, d'une manière générale, ce qui nous est présenté à l'écran implique la préexistence de l'objet perçu. Lorsque nous voyons l'adaptation filmique d'un texte que nous avons lu, une des différences de réception, toujours selon Iser, vient du fait que le degré de détermination des objets est supérieur à celui des images mentales⁴, ce qui implique généralement la déception du spectateur face au film par rapport au lecteur qu'il a été. Alors qu'il n'y a pas de réalité préexistante au texte dans le cas de la fiction, qu'en est-il dans le cas de l'autobiographie ?

Revenons, à cette occasion, sur l'impossibilité, déjà évoquée, « de distinguer roman et autobiographie en utilisant des critères purement stylistiques ». Puisque l'autobiographie est par définition le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁵ », elle entraîne de fait l'égalité entre auteur, narrateur et personnage. Au personnage, comme au narrateur, correspond donc une image existant dans la réalité, celle d'une personne, l'auteur en chair et en os. Cela n'empêche bien sûr pas le texte autobiographique de répondre à des critères donnés de la fiction, ceux d'une œuvre construite à propos de laquelle j'ai pu soutenir « qu'il n'existe pas « une vie » qui ne soit pas déjà construite par trope. Il n'y a pas de biographie ou d'autobiographie objective, il n'y a qu'une famille de textes romanesques à des degrés divers.⁶ » En nous arrêtant pour l'instant sur l'auteur-narrateur-personnage, le fait qu'il existe physiquement dans la réalité ne signifie pas nécessairement que le lecteur ait à sa disposition les éléments de cette « réalité préexistante au texte dont la perception impliquerait le transfert du texte au

⁴ W. Iser, *op. cit.*, p. 249.

⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 22.

⁶ Brigitte Barry, « Histoire d'une vie, vie d'une histoire : Figures autobiographiques chez Janet Frame », in *Confluences : Écrits et figures*, 13, Nanterre : Publidix, Université Paris X, 1997, pp. 13-28.

lecteur⁷ ». Le lecteur construit alors, comme dans le cas de la fiction, les images mentales de la représentation qu'il se fait du « personnage », comme il fait pour tous les objets du texte qui sont bel et bien des objets imaginaires, ou imaginés. Les rééditions de l'autobiographie en trois volumes séparés chez Flamingo, celles de 1993, incluent une photo de l'auteur qui date de cette époque là, mais elle ne représente en rien l'image de la petite Janet Frame commettant son premier larcin en dérobant de l'argent dans une poche de pantalon de son père, ni l'adolescente fragile, ni la jeune femme qui s'embarque vers l'Europe pour un voyage initiatique ; on y découvre simplement le visage d'une femme d'un certain âge, l'auteur. La représentation mentale que se fait à cette occasion le lecteur de l'autobiographie, si tant est qu'il découvre les objets qui suivent dans cet ordre – j'y reviendrai –, se voit ensuite modifiée à deux reprises et de deux façons différentes : tout d'abord avec la publication de l'édition intégrale de 1989 qui comporte trois séries de photos, puis lors de la sortie du film de Campion. Si j'insiste pour l'instant sur la photographie, c'est principalement parce qu'elle ne se limite pas à l'apport de l'édition intégrale, mais parce qu'elle est aussi présente dans le texte. Son inclusion dans le texte à proprement parler ne pouvant être visuelle, de l'ordre de la perception, la photo devient un élément initialement visuel donné sous une forme écrite, d'où sa représentation. L'importance de la photographie, qui est comme le précise Roland Barthes « un certificat de présence⁸ », est clairement soulignée par Frame puisqu'elle y fait référence à plusieurs reprises dans l'autobiographie. En fait de certificat de présence, la photographie est aussi paradoxalement présente par son absence. C'est l'absence de photographie de l'auteur de *The Lagoon and Others Stories* (1951), Janet Frame, sur la couverture du recueil de nouvelles publié pendant son internement et qui lui rendra sa liberté, lui épargnant une lobotomie programmée, qui symbolise la mise entre parenthèses de sa vie, sa mort temporaire durant ces neuf années passées dans des hôpitaux psychiatriques. L'absence soulignée de photographie devient un

⁷ W. Iser, *op. cit.*, p. 325.

⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 135.

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

certificat de « non-existence ». Aucune photographie, écrit-elle, ne témoigne de son existence pendant cette période :

and I remembered my feeling, when copies of The Lagoon were brought to me in hospital, that I had no claim to the book, that there was not even a photograph to help stake a claim. This, combined with my erasure in hospital, seemed to set me too readily among the dead who are no longer photographed; my years between twenty and nearing thirty having passed unrecorded as if I had never been.⁹

Ce souvenir est évoqué dans la diégèse immédiatement après sa sortie définitive de l'hôpital, alors que le besoin de se faire photographier par un professionnel s'impose à elle comme une nécessité. Le cliché marque alors un retour à la vie, une renaissance :

The photograph was urgent, a kind of reinstating of myself as a person, a proof that I did exist. [...] I wore my old costume, a blouse, and no beads. The finished portrait showed a healthy young woman with obvious false teeth, a smirking smile and a Godfrey chin. It was a fresh photo, of substance. Well, I was alive again.¹⁰

À défaut d'image réelle, le texte décrit la photo par une prosographie. Cette dernière est double dans la mesure où elle concerne non seulement la photo mais aussi la vision, ou la perception que l'auteur en a. Sans cette description, on peut supposer que certaines précisions, comme le dentier dont la présence devrait ne faire aucun doute, le sourire affecté ou encore le menton des Godfrey, seraient ignorées du lecteur s'il avait uniquement cette photo sous les yeux. Quant à l'adjectif épithète « healthy », il s'oppose directement au fait que Janet Frame venait de quitter l'hôpital au moment où la photo a été prise, et tenant compte de l'erreur du diagnostic médical – la schizophrénie – il dénote en outre un jugement critique à l'égard du système hospitalier dont elle a subi les dommages. La photo n'existant

⁹ Janet Frame, *An Autobiography, An Angel at my Table*, Auckland (N.Z.), Random Century, 1989, p. 240.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 240-241.

Brigitte Barry

pas pour le lecteur de l'édition séparée, l'image qu'il se fait de Janet Frame est fortement conditionnée par ces quatre points précis. Elle doit être représentative d'un après, d'une renaissance et porter cependant les stigmates des années d'internement. Dans l'édition de 1989, les photos sont en apparence les produits directs de l'histoire personnelle de Janet, mais elles participent en réalité à la construction d'une fiction. Aucune d'elles ne peut être considérée comme anodine puisqu'on y retrouve les visages des personnes qui sont décrites dans l'autobiographie et que c'est surtout la photo qui permet de leur donner un visage : on a donc l'impression de voir ce qu'on ne peut jamais voir, ce qui est décrit par le texte. Sur la photo à laquelle je viens de faire référence et dont la légende est « *After my hospital days*¹¹ » – notons au passage que l'internement constitue bien un repère temporel avec un avant et un après – on ne voit pas l'image d'une Janet Frame souriante telle qu'on pourrait la percevoir si elle servait par exemple de quatrième de couverture ; ce que l'on voit ou croit voir, ce sont bien le dentier et le sourire forcé, le visage de celle dont on sait qu'elle vient d'échapper de peu à une lobotomie, un visage qu'on aurait pu ne jamais voir, qui aurait pu ne jamais renaître et rester dans l'oubli. La perception qu'on en a n'est plus vraiment uniquement celle de la photographie. Il s'agit d'une perception faussée qui est imprégnée de la représentation que le lecteur s'en est faite via le texte, sorte de négatif empirique de cette perception. Contrairement à la déception ou à l'impression d'appauvrissement du texte qui peut résulter d'une adaptation cinématographique (on sait qu'il s'agit d'une adaptation, d'une représentation fictive), la réception d'une photographie n'engendre pas de telles réactions. Elle est un témoin de la réalité, une preuve, une marque d'authenticité du texte et produit par conséquent un fort effet de réel, mais cet effet est un effet, c'est-à-dire une construction fictive puisqu'elle dépasse la simple perception. Il en va de même pour la photo de Myrtle¹², une des sœurs de Janet, reconstituée d'après une photo de groupe dont elle a été extraite et sur laquelle elle apparaissait

¹¹ *Ibid.*, pp. 224-225.

¹² Janet Frame, *An Autobiography, To the Is-Land*, Auckland (N.Z.), Random Century, 1989, pp. 80-81.

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

voilée et floue, présage de sa mort. Ce qu'on voit sur cette photo, ce qui lui donne son caractère poignant, c'est le destin qui l'attend, et qu'elle, objet souriant d'une photographie anodine, ne connaît pas. On pourrait en dire de même de la dernière photo d'Isabel, autre soeur de Janet, et dont la légende dans le volume intégral est : « *Isabel, the day before her death by drowning*¹³ ». Il est fort probable qu'au moment où elle écrivait son autobiographie l'auteur avait en sa possession le cliché pris après sa sortie de l'hôpital, ce qui en fait un témoin de la mémoire, et confirme ce que Frame dit d'autres photos lorsqu'elle les qualifie de substituts de la mémoire.

Le jeu sur la photo comme trace de la mémoire n'est pas propre à l'autobiographie. On retrouve cette même idée développée dans certains de ses romans, comme on y retrouve autant d'autres thèmes présents dans les trois volumes autobiographiques. Dans *The Edge of the Alphabet*, roman métafictionnel, Zoe Bryce pose pour une photo prise lors d'une traversée, relais potentiel de la mémoire autour duquel pointe un brin d'ironie :

And now they were having their photos taken – she and the two shorthand typists – by Tim, and being encouraged to smile, for they were all cabin mates, weren't they, and the photo would be a memory to keep forever.

“But these snaps turn brown, go blotchy, coffee-colored.”

Zoe was trying her best to smile in a friendly way as a contribution to that pension called Memory which we need to sustain us as we are growing old [...]

Click. And the moment is snapped off like toffee to be stored wrapped in great paneled jars that reach as high as the sky.¹⁴

Dans le film de Champion, l'effet de réel imposé par la photographie est repris lors de la scène qui précède la mort de Myrtle. La photo de la liberté enfin retrouvée de Janet Frame ne fait pas partie des passages de l'autobiographie sélectionnés par la scénariste Laura

¹³ *Ibid.*, pp. 224-225.

¹⁴ Janet Frame, *The Edge of the Alphabet*, New York, George Braziller, [1962] 1991, p. 116.

Brigitte Barry

Jones et la réalisatrice pour être exploités dans le film. Bien que Champion ne développe pas le thème de la renaissance par l'image tel quel dans le film, on y trouve des allusions dans d'autres scènes ; soit vers la fin lorsque les journalistes d'Oamaru prennent Janet en photo, soit avant, lorsque sa photo est publiée dans les pages de la revue littéraire londonienne qui annoncent la sortie de son roman *Faces in the Water*. L'épisode précis de la photographie datant du moment de sa sortie est donc passé sous silence sans pour autant que l'importance de ce qu'il symbolise soit ignorée par le récit filmique. Ce qui demeure de la puissance de la photographie dans le film, le moment clé autour duquel elle est centrée, se situe non pas dans son pouvoir de renaissance mais dans l'annonce d'une mort à venir, celle de Myrtle.

Dans le livre, le chapitre qui précède la mort de Myrtle se termine sur la découverte de la photographie voilée sur laquelle Myrtle n'apparaît pas distinctement. La dernière phrase de ce chapitre, « all combined to bring to the surface the buried fear that Myrtle might die at any time¹⁵ », immédiatement suivie de « A Death », titre du chapitre d'après, suggère fortement le traumatisme à venir. Dans le film, les scènes correspondantes s'articulent scrupuleusement selon le même ordre. L'épisode qui va de la photo inquiétante à la lecture de poèmes qui, pour Janet et ses sœurs, évoquent la disparition tragique de Myrtle¹⁶, concerne les scènes 81 à 89 du scénario, soit de la trentième à la trente-sixième minute du film. L'anticipation de la mort de Myrtle existe aussi dans le film. Le lien entre les scènes qui correspondent au passage dans le livre d'un chapitre à l'autre se construit sur la tension entre les plans. Les moyens mis en jeu pour créer cette tension tiennent autant du montage que de l'exploitation de l'espace filmique, bande-son comprise. Après la scène du pique-nique en famille à Rakaia, les enfants et leur mère regardent les photos prises durant ces quelques jours de vacances. Dans la scène précédente, les pauses qu'ils prennent pour les photos faites par le père sont figées sur l'écran comme des clichés ; chaque prise de vue est rythmée dans la bande sonore par le clic de l'appareil photo, comme c'est le cas dans l'extrait de *A State of*

¹⁵ Janet Frame, *An Autobiography, To the Is-Land*, *op.cit.*, p. 84.

¹⁶ Janet Frame, p. 89.

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

Siege que nous venons de voir. Le dernier clic est immédiatement suivi de l'ouverture de l'enveloppe tout droit sortie de chez le photographe.

La première tension est provoquée par le changement radical d'attitude lorsque mère et enfants constatent que la photographie est partiellement voilée. Cette photo en effet évoque déjà la disparition, celle du personnage dont l'image n'apparaît pas complètement sur le cliché. Elle rejoint ainsi de façon dramatique un autre aspect du cliché, celui qui a trait, selon Roland Barthes, à la mort passée ou à venir : « Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe¹⁷ ».

Sous le portrait de Lewis Payne, condamné à mort, Roland Barthes écrit : « Il est mort et il va mourir ». Il y a là toute la dimension temporelle que contient la photographie en général et celle-là en particulier : « Je sais maintenant qu'il existe un autre punctum (un autre « stigmaté ») que le « détail ». Ce nouveau punctum, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure.¹⁸

Celle qui nous intéresse annonce effectivement la mort ; au moment où les membres de la famille la découvrent, les rires sont remplacés par un silence éloquent. S'y ajoutent quelques exclamations qui traduisent la surprise et l'inquiétude. Chacun s'étonne, y compris Myrtle. On peut noter que la famille est presque au complet. Les cinq enfants font bloc autour de leur mère qui est le noyau central du groupe. C'est elle qui ouvre l'enveloppe contenant les photos et qui les tient en main. À eux six ils remplissent le cadre. Myrtle se distingue déjà au sein du groupe ; elle est la seule à être complètement debout,

¹⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie, op.cit.*, p. 150.

¹⁸ En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le secrétaire d'État américain, W.H. Steward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule ; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. » Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie, op.cit.*, pp. 148-150.

Brigitte Barry

elle fume, et c'est également la seule à bouger. De gauche à droite, June (1), Isabelle (2), la mère (3), Janet (4) et Bruddie (6) gardent leur position initiale pendant la durée du plan. Myrtle (5), un peu en retrait entre Janet et Bruddie, avance vers la caméra en se penchant pour regarder la photo de près, puis elle se recule, déconcertée. La mère tient métaphoriquement sa fille morte dans les mains et Myrtle constate sa propre disparition par anticipation. En avançant elle devient un instant le point central du cadre. À partir de là l'attention se focalise sur elle par le biais de la photo. Ce qu'ils regardent tous est montré au spectateur en caméra subjective. Le très gros plan sur la photo équivaut à un *insert* ; dans la dynamique d'une scène cette technique, inventée par Griffith, « donne une information importante au spectateur tout en soulignant son impact dramatique »¹⁹. Le père, seul membre de la famille absent, les rejoint par procuration. Après avoir été mentionné par leur mère, il trône alors symboliquement sur l'une des photos de dessous dans laquelle il est en pied. La famille est en quelque sorte au complet. Tous, y compris le spectateur, sont les témoins de ce mauvais présage qu'une musique inquiétante vient renforcer. On passe à la scène suivante par un fondu au noir qui coïncide avec le changement de chapitre dans le livre. Tout en s'inscrivant dans la continuité de la scène prémonitoire, la scène suivante permet un relâchement de la tension selon l'alternance entre temps forts et temps faibles qui, dans une progression dramatique, assure la montée de la tension jusqu'à son terme via le *climax*²⁰. Il consistera ensuite en l'annonce à sa mère par un médecin de la mort de Myrtle, tout cela sous le regard inquiet du personnage de Janet Frame.

La représentation que se fait le lecteur de la scène diffère sensiblement de la perception qu'en a le spectateur. Ce qui est ici en question, ce n'est pas la reproduction, fidèle ou non, du texte par le film ; de même, on ne se souciera guère de l'exactitude du texte par rapport au vécu initial. Ce qui nous intéresse, c'est que cette différence souligne trois formes de réception qui restent cependant étroitement

¹⁹ F. Vanoye et A. Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

liées. Le texte fait référence à un objet préexistant mais néanmoins absent ; la photo du groupe donnée dans le livre n'est pas celle sur laquelle Myrtle est voilée, mais on peut malgré tout l'identifier comme semblable, grâce à la remarque d'un des personnages du film ; et enfin, la photo du film, sur laquelle on reconnaît le visage des acteurs, intensifie, de par le montage, l'effet dramatique visé dans la scène. De plus, à la photo du livre correspond l'objet texte préexistant et à celle du film correspondent les deux objets, photo et texte.

Cet épisode dans le texte ne s'attarde visuellement que sur la voile qui masque Myrtle : « Mother gave a gasp of horror when she saw that in one of the photographs Myrtle appeared to be transparent ». Il relate ensuite avec insistance le flot de paroles continu de la mère qui évoque en bloc morts, catastrophes, la beauté de la nature ou encore les épidémies, pour tenter d'exorciser sa peur. On sait qu'il s'agit d'une photo de groupe puisque la transparence de Myrtle est d'emblée opposée aux autres membres du groupe qui y sont révélés normalement. En consultant les photos du livre suite à la lecture de ce passage, un premier réflexe est sans doute de chercher à identifier *la* photo, quitte à tenter en vain d'y voir une zone voilée, mais aucune légende ne vient confirmer cette attente qui tient du voyeurisme. À mon sens, la perception visuelle de cette photo de groupe échoue après lecture, du fait qu'elle ne correspond pas à l'image décrite, sa réception basculant alors vers une représentation visuelle qui l'associe automatiquement à la photo retouchée de Myrtle après extraction du groupe. Le film, comme nous venons de le voir, exploite l'insert sur le mode du retardement. Tous voient ce que le spectateur attend de voir. On peut identifier rétroactivement la photo du livre comme étant celle qui, dans l'ordre où la mère les découvre dans le film, précède celle qui pose problème ; elle prend alors plus de relief qu'avant. En effet, Myrtle taquine Janet au sujet de son maillot qui laisse entrevoir un de ses seins, mais cette photo n'est pas montrée à l'écran. La scène, dont la tension est à son maximum, s'arrête sur le très gros plan de la photo voilée et un fondu au noir. Le spectateur découvre donc ce que le lecteur ne voit jamais, alors que le lecteur découvre ce qui suit : les commentaires volubiles qui expriment l'angoisse de la mère. La photo du père, quant à elle, n'est ni présente dans le livre, ni mentionnée

Brigitte Barry

dans le texte. Elle relève donc dans le film d'une volonté explicite de l'intégrer au groupe tout en soulignant son absence. Un autre facteur majeur est celui du changement d'impact de la photographie d'un médium à l'autre. Dans le texte, elle est l'apport visuel qui vient compléter l'écrit qui la fait vivre, l'instantané d'une « réalité ». Dans le film au contraire, elle fige l'image en mouvement, suspend le temps dans l'attente d'un nouveau souffle.

Les visages de l'autobiographie que l'on découvre sur les photos insérées dans le livre ne sont pas simplement cet instantané d'une réalité, ils sont également ceux de Janet à différentes périodes de sa vie, ceux du bébé, de l'enfant, de l'adolescente puis de la femme qu'elle est devenue. Dans le texte, au contraire, les changements physiques ne peuvent s'opérer pour le lecteur que de façon évanescence et continue, sans réel passage d'un stade à un autre. Les descriptions physiques, relativement peu nombreuses dans le texte, reposent plutôt sur des changements de vêtements relatifs à l'évolution du corps – un uniforme d'école trop petit, des vêtements étriqués – ou encore sur une féminité mal acceptée, une sexualité inexistante jusqu'à sa rencontre avec Bernard. Le physique ne se révèle pas dans la transformation, sauf lorsqu'elle est interne et biologique, comme l'arrivée des premières règles, mais essentiellement dans le rejet d'un corps lourd (elle compare ses mollets à des mollets de footballeur) et d'une tignasse rousse indomptable qui la distingue des autres filles et qu'elle tente en vain de discipliner. La représentation que le lecteur se fait de Janet, du personnage, de sa naissance à l'âge adulte, tient essentiellement à l'évolution de sa perception du monde et à la reconstruction des souvenirs par bribes puis par épisodes de plus en plus structurés autour desquels gravitent des références ponctuelles concernant son physique. C'est ce que tente de reproduire Jane Campion dans son film, dont un des tours de force est l'apparente continuité physique soutenue par les passages d'une actrice à l'autre, passages qui se font sans heurts.

Jane Campion évoque à ce sujet les difficultés rencontrées pour assurer la fluidité du passage d'une actrice à l'autre :

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

Nous avons beaucoup réfléchi à ces transitions tant au stade du scénario qu'au moment du casting puis à celui du tournage. Au montage enfin Veronika Haussler m'a montré qu'il me fallait tourner des plans supplémentaires pour assurer une meilleure fluidité. J'ai estimé qu'elle avait raison et j'ai tourné le plan de la seconde Janet lisant sur le flanc de la colline ses poèmes dans un journal pour que le public pendant un moment soit seul avec elle. En fait chacune des trois Janet a un instant de ce genre : la plus jeune quand elle vient vers nous sur la route et la troisième lorsqu'elle lit un poème près du chemin de fer. La transition de la deuxième Janet, Karen Fergusson, à la troisième, Kerry Fox, fut difficile car les enfants et les adolescents sont si honnêtes et innocents qu'il est difficile pour un comédien de se mesurer au charme absolu que possèdent les très jeunes.²¹

Un des facteurs communs à ces transitions est que les scènes sont filmées en extérieur, insistant ainsi sur la position de Janet dans le monde, comme lors de la scène où elle arrive sur la route. De plus, l'entrée de Janet adolescente se fait également progressivement à l'écran, ce qui est aussi le cas pour celle de Kerry Fox. En effet, on ne voit pas d'emblée le personnage de Janet qui lit le journal, mais elle apparaît au centre de l'écran, venant de derrière la colline en poussant son vélo. Au fond se dégagent les collines verdoyantes et une vue sur la mer. La nature n'est plus effrayante comme elle l'était auparavant. Janet est au contraire en parfaite communion avec elle, et n'est plus victime de peurs irrépressibles. Sur la bande-son, on entend la voix de Janet qui lit la critique littéraire de Dot au sujet d'un de ses poèmes envoyé au journal local ; elle est d'ailleurs synchrone au mouvement de ses lèvres. C'est donc le personnage qui assume entièrement son entrée en scène – non pas une voix intra-diégétique ou intérieure – et qui est actif dans l'acte de lecture. Cependant, même s'il n'y a pas scission entre bande-image et bande-son comme c'est le cas dans d'autres scènes où le narrateur est, par exemple, doté d'une voix qui accompagne l'histoire narrée comme lors de la première apparition de Janet petite fille (Alexia Keogh), la voix qui lit nous rapproche

²¹ J. CAMPION, interview réalisée par M. CIMENT, « Les Perruques rousses de l'autobiographie : entretien avec Jane Campion » in *Positif*, 362, 1991, p. 12.

paradoxalement d'une focalisation visuelle, puisqu'on entend ce que le personnage lit et donc voit. L'intimité que cela crée entre le spectateur et le personnage est renforcée par le fait que Janet est seule et donc que la voix ne s'adresse à personne, sinon au spectateur. Le texte pourrait très bien être lu sans être pris en compte dans la bande-son, ou bien on pourrait avoir affaire à une voix intérieure qui rapporterait ce qui est dit dans la critique. Cette scène combine, dans son utilisation de la voix, focalisation visuelle et focalisation mentale, tout en faisant de l'image une image attribuable uniquement au film, puisqu'il n'y a pas de témoin de la scène, si ce n'est le spectateur. De plus, le spectateur fait petit à petit connaissance avec le personnage – ou du moins avec son nouveau visage –, d'abord parce que Janet entre dans le champ au centre de l'image et se rapproche, ensuite parce que le second plan de la scène est un gros plan de Janet. Il en va de même lorsque Kerry Fox succède à Karen Fergusson. On la voit marcher entre les rails de la voie ferrée, en train de lire un poème, d'abord de dos, en plongée (plan d'ensemble), puis de face, en gros plan. La seule différence est que la voix est intérieure. Il y a donc une similitude certaine entre ces deux scènes (de même qu'avec celle de la première apparition de Janet, lorsqu'elle arrive sur la route gravillonnée, dans la mesure où Janet se rapproche de la caméra et donc du spectateur, gros plan y compris), qui se composent aussi chacune de deux plans.

Malgré son lien à la littérature, la scène où Janet est pour la première fois incarnée visuellement par Kerry Fox présage des troubles à venir. Le ton grave de la lecture, qui fait ici référence à la guerre, en est le reflet ; mais le « life is sweet Jasper [...] Who would wish to die? » est en même temps annonciateur de ce qui va coûter sa liberté à Janet et qu'elle assimile à une mort. Cela se vérifie peu après, dans la scène où Janet prend le train pour Dunedin et le « Teacher's College », puisqu'elle s'arrête de sourire alors qu'elle regarde par la fenêtre et grimace en cherchant à cacher ses dents abîmées. Cet aspect de sa personne est important car il la conduira, sur les conseils de John Forrest, à aller voir Mrs Chandler à Christchurch, ce qui se solde par l'arrachage de ses dents et l'internement fatidique au « Sunnyside Hospital ».

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

Les scènes qui introduisent les trois Janet sont représentatives de l'évolution du personnage et annoncent chacune un aspect de sa personne et de sa vie qui est développé dans une partie ou dans la totalité du film. En dehors de la voix *off* où Janet fait part de son intention de devenir poète, elles comportent les trois premières occurrences d'une voix *off* ou d'une voix *over*, ou au moins d'une voix qui s'adresse au spectateur. Ces scènes sont d'autant plus importantes qu'elles correspondent à des changements visuels qui ne peuvent avoir lieu dans l'autobiographie. Elles impliquent une nécessité de cohésion et de continuité qui s'impose au spectateur, et lui demandent un effort d'adaptation que le texte ne requiert pas de la part du lecteur. Les composants expressifs du film, qu'il s'agisse par exemple des plans, des cadrages, de la bande-son, ou des fonctions narratives du montage, contribuent dans ces trois scènes à la fluidité des changements d'actrice. Le choix de Jane Campion et de l'instance narrative réelle est un choix à part entière, puisqu'il ne correspond pas à des transitions marquées dans l'écriture mais uniquement à des épisodes qui s'inscrivent dans la continuité narrative du texte. Aussi, la manière dont ces épisodes sont traduits dans le film est de l'ordre de la création, de la production de sens, et non bien sûr d'une simple mise en images. Ils participent à la dynamique narrative du film, et construisent la diégèse selon une articulation propre au film.

Le passage d'un medium à l'autre modifie donc perceptions et représentations, allant parfois jusqu'à les transformer totalement. Entre, bien sûr en jeu l'ordre dans lequel chaque medium est réceptionné. La lecture comme la relecture d'une même œuvre présente des renvois similaires, mais il me semble nécessaire ici de les définir en fonction d'autres lectures, textuelles ou filmiques, celles d'œuvres qui y sont attenantes. Ainsi, j'appellerai (re)lecture de premier degré une (re)lecture vierge d'autres (re)lectures d'œuvres du même auteur, ou d'adaptations d'un autre auteur, quel que soit le medium utilisé, et (re)lecture du second degré toute (re)lecture qui s'ajoute à celle du premier degré. Avant même d'évoquer cela, il faudrait prendre en considération deux types de lectures de l'autobiographie, celle des trois

Brigitte Barry

volumes distincts, séparés par le temps qu'il a fallu pour qu'ils voient le jour et soient publiés, sorte d'autobiographie feuilleton, et celle de la trilogie dans son ensemble, qui plus est augmentée des photos. Les *incipit* et *explicit* internes aux volumes ne peuvent, sur certains points, fonctionner de la même manière dans les deux cas. Le film lui-même était initialement prévu en trois volets sous la forme d'un téléfilm diffusé par épisodes ou tableaux, la forme finale en modifie la perception par rapport à ce qu'aurait pu être celle du projet de départ. J'ai déjà évoqué la déception du spectateur qui est souvent consécutive à la découverte d'un film adapté d'un livre qu'il a lu – faut-il d'ailleurs la qualifier de déception du spectateur ou de déception du lecteur ? – mais qu'en est-il dans le sens inverse ? Sans que cela n'enlève rien à la qualité cinématographique du film *An Angel at my Table* de Campion, il s'avère que dans d'autres cas de réception, la vision du film a suscité l'envie chez le spectateur de lire le livre et qu'après coup, la lecture l'a « emporté » sur le film. En un sens, le film ne répondait plus rétroactivement à l'imagination visuelle du lecteur, suite à la lecture de second degré, même si elle était forcément imprégnée de la perception première qu'il avait expérimentée comme spectateur. Les jeux constants possibles sur les lectures de premier et de second degré sont donc aussi explicitement suggérés par les textes ou par le film. Comme l'écrit le personnage de l'écrivain dans *The Edge of the Alphabet*, qui se demande si elle doit écrire ses mémoires et s'engager ainsi dans un processus de recherche d'identité :

*words may sometimes act like invisible ink, revealing nothing when they are spoken or written, yet days or years afterwards, when they are breathed on or warmed by a flame or the friction of time, they often emerge stark and black with meaning and message, like telegraph wires against a clear sky.*²²

Qu'il s'agisse de l'autobiographie qui renvoie à plusieurs romans, parmi lesquels *Faces in the Water*, qui comble les blancs de l'autobiographie en ce qui concerne les séjours en hôpitaux

²² Janet Frame, *The Edge of the Alphabet*, *op.cit.*, pp. 223-224.

Traces écrites, traces filmiques : l'autobiographie en mouvement

psychiatriques, du film qui répond à l'autobiographie en y intégrant inversement des éléments de *Faces in the Water* pour en faire le centre du second volet, du texte qui révèle les photos ou des photos qui interpellent le texte, ou bien encore des romans qui s'entrelacent au gré des intrigues souvent fortement inspirées de l'expérience personnelle de l'auteur, l'histoire semble s'écrire et se réécrire sous des formes multiples, toujours différentes, toujours semblables, toujours en mouvement.

Brigitte Barry
Université de Paris X-Nanterre