

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SE PERDRE DANS LES TRACES D'UNE AUTRE. *L'EXPOSITION, SUPPLÉMENT À LA
VIE DE BARBARA LODEN ET LA ROBE BLANCHE* DE NATHALIE LÉGER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SARAH TURNER

AVRIL 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice, Martine Delvaux, de m'avoir fait découvrir Nathalie Léger au baccalauréat et d'avoir cru en mon projet, pour ses corrections minutieuses et sa réactivité incroyable.

Merci aux sorcières avec lesquelles j'ai partagé la Nef au cours des trois dernières années. Le dépôt et le déménagement marquent la fin d'une ère, mais vous m'accompagnez partout. Amélie, Catherine, Jacqueline, Kiki, Julie, Pénélope, Gabrielle, Laëtitia, Eva. Vous formez le paysage de ce mémoire. Amélie, spécialement et encore, merci d'avoir répondu à mes plus folles attentes d'amitié parrainées par Lorie. Chacune des prochaines pages est quelque peu la tienne.

Merci aux camarades de la bibliothèque Langelier, Chantal, Iveth, Nancy et Claudia pour votre écoute et vos conseils, Julien et Lük pour les coups de fouet et Antoine pour ton empathie.

Merci à Vincent et Alex, mon favori duo et roc amical, de ne jamais avoir arrêté de m'inviter. Merci à Brianna et Sarah, mes alliées de toujours, pour votre support sans pareil.

Merci tendre à Simon. Ta présence m'est si précieuse.

Merci à l'organisme Thèsez-vous et à Céline Dion de m'avoir donné le rythme de la rédaction, parce que hey, I don't have a future figured out / and maybe this is goin' too fast / and maybe it's not meant to last / but what do you say to takin' chances?

Merci aux chats.

Ma gratitude la plus profonde va à mes parents, Suzanne et Michel, pour leur amour et leur soutien indéfectible durant mes années d'études. Merci à mon père d'avoir projeté sur moi tous ses regrets de ne pas avoir terminé son propre mémoire. Ça aura fonctionné.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I BRODER SUR UN MOTIF BIOGRAPHIQUE	9
1.1 L’auto/biofiction, une cohabitation.....	10
1.2 Critique et commissaire : la dérivation d’une œuvre.....	14
1.3 Biographies intellectuelles et registre du sensible.....	18
1.4 Autoréflexivité et épistémologie féministe.....	21
1.4.1 Le commentaire des normes genrées	23
1.4.2 Quelques conditions pour une méthode biographique féministe.....	26
1.5 De l’empathie à la dissolution de soi.....	31
CHAPITRE II UNE DÉMARCHE DE SPECTOGRAPHE	38
2.1 La disparition fantasmée et résistante	39
2.2 Celles qui désertent, celles qui errent, celles qui se perdent par choix.....	43
2.2.1 La réclusion et la spectralisation de la Castiglione	43
2.2.2 La fuite de Wanda et la dissolution créatrice de Barbara Loden	49
2.2.3 Le pèlerinage performé de Pippa Bacca.....	54
2.2.4 La traîne de vide d’une mère	58
CHAPITRE III JUSTICE AUX FANTÔMES.....	67
3.1 Les traces	68
3.1.1 Débordements dans la fiction	70
3.1.2 Le <i>punctum</i> de l’archive.....	74
3.2 Écrire les blancs d’une vie sans la saturer	80
3.3 En marge de l’Histoire	89
3.4 Le <i>vindex</i> biographique	93
3.5 Opposer une chambre d’Écho(s) à Narcisse	100

CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE.....	113

LISTE DES ABRÉVIATIONS

<i>V</i>	<i>Les vies silencieuses de Samuel Beckett</i>
<i>E</i>	<i>L'Exposition</i>
<i>R</i>	<i>La robe blanche</i>
<i>S</i>	<i>Supplément à la vie de Barbara Loden</i>

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose l'étude d'un cas singulier dans le paysage biographique contemporain, les trois auto/biofictions de Nathalie Léger : *L'Exposition* (2008), *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) et *La robe blanche* (2018). Le premier chapitre examine la cohabitation des registres autofictionnel et biofictionnel ainsi que sensible et logique. Chacun des récits s'accompagne d'une entreprise de réécriture et s'érige en tant qu'expansion narrative de l'œuvre artistique du sujet biographique, c'est-à-dire les (auto)portraits photographiques de la comtesse de Castiglione, le long-métrage *Wanda* de Barbara Loden et les performances de Pippa Bacca. Nathalie Léger, qui compose sa propre histoire parallèlement aux récits de vie de femmes lui étant inconnues, entretient la perméabilité des frontières qui séparent son double fictif des figures biographiées. Son œuvre converge vers la question de la mémoire et des traces, mais d'autant plus vers celle de l'apparaître au monde (ou de l'être au monde). Un vide et une volonté de disparaître habitent les femmes biographiées. Le deuxième chapitre sert de démonstration au lexique de la spectralité et au *je* pluriel qui se déploient dans les trois textes à l'étude. À l'ère contemporaine, dans une société de l'omnivisibilité, il est significatif que l'autrice ait privilégié des récits de fuite et d'errance. Le troisième et dernier chapitre porte donc sur les enjeux éthiques que comporte l'écriture biographique de vies de femmes disparues. Les traces laissées par ces dernières invitent à la fois à la préservation et à l'investissement, et l'autrice livre conséquemment des récits d'enquêtes troués et lacunaires.

MOTS-CLÉS : Nathalie Léger, biographie, autofiction, biofiction, disparition, spectralité, multiplicité, réécriture, subjectivité, éthique, féminisme, archive, contemporain

On croit n'avoir affaire qu'à de pures formalités, notes de bas de page, notices ou notules, tables, préambules, index ou annexes – profusion tranquille et organisée de mots qu'il suffit un matin d'assembler en quelques phrases, simple administration de la langue –, et puis on se retrouve devant un monde de décisions à prendre, d'élans abandonnés, d'hypothèses effondrées. [...]
Chaque matin, je m'attaquais à la notice en essayant d'éviter les arrière-pensées.

– Nathalie Léger,
*Supplément à la vie de
Barbara Loden*

INTRODUCTION

Les écrits biographiques et ceux dits « personnels » prennent une importance croissante depuis la modernité littéraire, au point où, selon Dominique Viart, « [s]'il est bien une littérature qui ne "s'épuise" pas, sans doute est-ce bien celle-là¹ ». Un projet biographique se déploie par ailleurs dans une relation intime avec l'épuisement : peut-on épuiser tout à fait une source intarissable de discours et d'informations, peut-on épuiser la vie d'un sujet biographique? Alexandre Gefen avance que « le rêve secret du biographe moderne, lorsqu'il se fait écrivain, c'est peut-être cette extension du sentiment d'égalité et d'empathie universelle jusqu'à une forme d'échange et de réversibilité des identités, dans un rêve de palingénésie² ». L'œuvre de Nathalie Léger me paraît particulièrement près d'assouvir cette fantaisie. L'autrice, qui rédige son histoire parallèlement aux récits de vie de femmes lui étant inconnues, entretient la perméabilité des frontières qui séparent son double fictif des figures biographiées. Elle explore leurs « coïncidence[s] » (S, 85) et sa quête identitaire repose en quelque sorte sur sa démarche biographique.

Ses trois dernières parutions, *L'Exposition* (2008), *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) et *La robe blanche* (2018), empruntent tout autant au genre biographique qu'à l'autofiction et à l'essai intime. Dans chacune d'elles, l'écrivaine se révèle en tant que « celle qui cherche, fouille, creuse dans la vie d'une autre femme³ ». Elle remanie les traces d'une figure disparue, soit la comtesse de Castiglione, la réalisatrice Barbara Loden et la performeuse Pippa Bacca. Célébrité mondaine la moitié de sa vie, la première choisit ensuite de s'exclure de la société jusqu'à sa mort. La seconde, réalisatrice, puise dans un fait divers le scénario de son unique long-métrage *Wanda* (1970), dans lequel la protagoniste part à la dérive après avoir abandonné ses enfants. La troisième femme biographiée s'engage quant à elle dans une performance de pèlerinage en robe de mariée, parcourant en autostop des pays d'Europe ayant

¹ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, no 263, « Paradoxe du biographique », 2001, p. 7.

² Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, nos 781-782, 2012, p. 572, [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-critique-2012-6-page-565.htm>

³ Martine Delvaux et Valérie Lebrun, « Qui parle quand une femme parle ? », *Spirale*, no 247, « Féministes ? Féministes ! », 2014, p. 48.

récemment connu la guerre, qui se conclut par son assassinat. Si les sujets changent, le canevas demeure sensiblement le même : une narratrice manipule le « spectre » d'une autre femme comme un spectre de lumière, ce qui la mène à un exercice de création enrichi d'une réflexion sur l'écriture. Les oeuvres artistiques des figures biographiées, soit les photographies de la comtesse de Castiglione, le long-métrage *Wanda* de Barbara Loden et les enregistrements et détails des performances de Pippa Bacca, lui servent d'ontologie (voire d'hantologie⁴) et de texte fondateur, donnant lieu à une chaîne romanesque et culturelle de femmes.

Dans *L'Exposition*, elle prolonge jusque dans la fiction les (auto)portraits⁵ photographiques d'une esthète à la pratique singulière, Virginia Oldoini, comtesse de Castiglione. Les fragments biographiques de Nathalie Léger épousent par ailleurs son œuvre photographique et le morcèlement de son corps, les deux suivant une logique sérielle et multiforme. Ses clichés constellent le récit et sont réinterprétés à la première personne de manière engagée, tout comme les scènes du film *Wanda* sont reprises dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Écrivaine, chercheuse et double de Léger, la narratrice se laisse habiter non seulement par le récit de vie de la comtesse, mais également par sa posture en tant qu'artiste. Elle explore les avenues par lesquelles cette femme, célèbre durant le Second Empire, a fait de sa vie une performance et de son corps une fiction, composant sa propre archive tout en détournant les attentes de ses contemporains-es. L'intrigue de départ nous est présentée simplement : la direction du Patrimoine⁶ offre une carte blanche à la narratrice afin qu'elle

⁴ L'hantologie est un néologisme inventé par Jacques Derrida et principalement développé dans son ouvrage *Spectres de Marx* (1993). Derrida présente l'hantologie en tant que marque ambivalente du passé survivant dans le présent et dont la forme initiale a été altérée.

⁵ Tout au long de cette analyse, je privilégierai la forme « (auto)portrait » plutôt qu'« autoportrait » pour qualifier la pratique artistique de Virginia de Castiglione. Andrea Oberhuber (2007) ainsi que des biographes de la comtesse, Elizabeth Bronfen (1998) et Nicole G. Albert (2011), emploient le même terme. La nuance est importante, même si je ne m'attarderai pas davantage sur le travail du photographe attiré de la comtesse. Léger insiste longuement sur le pouvoir décisionnel (quasi) absolu de Virginia durant les séances et le développement des photographies ; néanmoins, Pierre-Louis Pierson est demeuré dans la pièce, pendant pratiquement quarante ans, et les parenthèses me semblent nécessaires pour rappeler cette présence aussi fantomatique qu'essentielle. Quant à l'utilisation du terme « portrait », elle ne saurait rendre justice à l'œuvre de la Castiglione, effaçant de facto sa contribution. En utilisant « (auto)portrait », on rend à Cléopâtre ce qui appartient à Cléopâtre, car l'Histoire oublie rarement de payer son dû à César.

⁶ Même si la narratrice ne précise pas duquel il est question, il est possible de déduire qu'il s'agit du Patrimoine français.

produise une exposition sur la thématique des ruines. On lui recommande de choisir une pièce d'un musée et de « broder sur le motif » (E, 14) qu'elle lui inspire. Par hasard, elle découvre la comtesse sur la couverture d'un catalogue intitulé *La comtesse de Castiglione par elle-même*, et le sujet la happe dans ce qu'il lui évoque de familier : « J'ai été glacée par la méchanceté d'un regard, médusée par la violence de cette femme qui surgissait dans l'image. J'ai simplement pensé sans rien y comprendre : "Moi-même par elle contre moi" » (E, 10). Nous suivons donc les recherches de la narratrice, ses rencontres avec des muséologues et ses supérieurs-es, ses réflexions et les associations qu'elle fait entre son sujet principal, elle-même et d'autres femmes. Le récit s'attache à nous faire découvrir une artiste du XIX^e siècle, la Castiglione, mais des souvenirs d'enfance de la narratrice font aussi l'objet de fragments, de telle sorte que leurs deux identités sont entremêlées.

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, encore une fois, le récit débute par un contrat ; un éditeur confie à la narratrice la tâche d'écrire une courte notice biographique pour un dictionnaire de cinéma. Celle-ci est vite captivée par son sujet, l'actrice et réalisatrice Barbara Loden. Et ce, d'autant plus que son unique long-métrage, *Wanda*, est également à portée (auto)biographique : il s'agit de la fictionnalisation de la vie d'une autre femme, Alma Malone, que Loden interprète elle-même dans son film. Son éditeur lui recommande de ne pas y mettre trop de cœur, mais « [c]onvaincue que pour en écrire peu il fa[ut] en savoir long » (S, 13), et captivée sans commune mesure par son sujet, elle se lance tout de même dans des recherches interminables sur Barbara Loden et son époque. Elle étudie la chronologie générale des États-Unis, l'histoire de l'autoportrait de l'Antiquité à nos jours, la sociologie de la femme des années 1950 à 1970, le cinéma-vérité, les avant-gardes artistiques, le théâtre à New-York, et plus encore. Elle interroge des gens qui ont fréquenté Loden, épluche des archives, contacte l'ancienne prison de Malone, visite d'anciens lieux de tournage en Pennsylvanie, erre sur des sites miniers et parcourt des paysages de charbon. Barbara Loden avait elle-même conçu son film *Wanda* en s'immergeant, bouleversée, dans un épisode de la vie d'une autre femme, la complice placide d'un vol de banque qui avait remercié le juge pour sa sentence de vingt ans de prison : « quelle douleur, quelle impossibilité de vivre, peut-elle vous conduire à désirer l'enfermement? comment peut-on être soulagée d'être incarcérée? » (S, 12) En plus d'intégrer le questionnement de la réalisatrice à ses recherches, la narratrice de *Supplément à la vie de*

Barbara Loden s'imprègne de l'étrange lien qui l'unit à Wanda, à la fois sa création, son double, et celui d'Alma Malone, à qui « [l]e premier mari [avait] demand[é] le divorce pour *désertion*, elle était là, Monsieur le juge, mais elle n'était pas là. » (S, 91). Son investissement la conduit à abandonner le projet de notice biographique, jugeant la forme inadéquate, et à embrasser, elle aussi, le glissement de soi dans une autre dont la présence vacille.

Il serait possible d'affirmer que *Supplément à la vie de Barbara Loden* est une biofiction de Loden en même temps qu'un roman d'enquête, mais ce serait réducteur comme affirmation. Parce que derrière Barbara Loden se dévoile une série multiple de femmes, dont l'autrice. Il s'agit bien d'un récit au *je*, mais ce *je* est pluriel et le personnage sur lequel elle enquête également : « Résumons. Une femme contrefait une autre écrite par elle-même à partir d'une autre (ça, on l'apprend plus tard), jouant à autre chose qu'un simple rôle, jouant non pas seulement son propre rôle, mais une projection de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre » (S, 64). En ordre, il faut lire Barbara Loden, Wanda et Malone. Nous devons également ajouter à ce schéma l'autrice, qui fictionnalise aussi Barbara Loden (et se fictionnalise en tant que narratrice). Le récit s'appuie sur un grand jeu de miroirs et fonctionne par superpositions de personnages et d'images. Et ça se multiplie, se complexifie. D'autant plus que les femmes à partir desquelles Léger (s')écrit ont elles-mêmes cumulé de nombreux avatars.

L'artiste biographiée dans *La robe blanche*, « ces noms qu'elle avait, Giuseppina, Pippa, Eva, elle en changeait selon les jours » (R, 20). Lorsque la narratrice tente d'écrire l'histoire de Pippa Bacca, elle se remémore des paroles d'un écrivain : « quand on écrit, on a intérêt à savoir comment on s'appelle » (R, 21). Et devant la difficulté de la tâche, elle se dit que « [s]a seule chance, c'était d'avoir mal compris – peut-être [écrire] s'agissait-il plutôt de savoir comment une autre s'appelle. Pippa Bacca. [Elle] répète cette série d'explosives qui collent mal à un corps. Il faut partir de ce nom qu'on dit propre » (R, 21). Ainsi, comme Giuseppina (de son prénom de naissance) avait marqué le seuil de sa performance en endossant l'identité de Pippa Bacca, elle débute son récit en reprenant son nom : « "Je m'appelle Pippa. Mettons." Elle s'appelle Pippa Bacca. Elle est morte à trente-trois ans. » (S, 21) La tragédie du meurtre de Pippa Bacca est récente, datant de l'année 2008, et elle s'est produite durant son ultime intervention artistique : un homme qui l'avait prise en autostop l'a violée et laissée pour morte

dans un fossé, emportant avec lui ses effets personnels, dont la caméra avec laquelle elle avait enregistré tout son pèlerinage. Puis, dans une ironie de situation ahurissante, il l'utilise pour filmer le mariage de sa nièce ; dès lors, la preuve du meurtre figure sur le même dispositif d'enregistrement que celui de la dernière performance de sa victime. *La robe blanche* pose ainsi, tout comme les autres auto/biofictions de Léger, la question des traces et de leur ambivalence : comment remanier ce matériel dans la fiction biographique?

Les trois récits à l'étude partagent une délimitation vague des frontières entre le réel et la fiction. Dans *La robe blanche*, la narratrice affirme même qu'elle « décid[e] bien malgré [elle] de faire de cette confusion [entre l'art et la vie] le sujet vacillant de [s]a recherche » (R, 14). Le premier chapitre de ce mémoire s'attache donc à présenter en quelques points essentiels la démarche d'écriture de Nathalie Léger, notamment la cohabitation dans son œuvre des registres autobiographique et biographique, ainsi qu'intellectuel et sensible. Je développerai également quelques conditions éthiques pour une méthode biographique féministe.

Puis, l'œuvre complète de Léger, incluant son essai *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*⁷ (2006), fait aussi ressortir un motif courant dans la littérature contemporaine, la disparition. Dominique Rabaté l'étudie en tant que « cliché fictionnel⁸ » dans les productions culturelles récentes, et le sociologue David Le Breton lui a consacré un essai, s'interrogeant sur son omniprésence dans la société actuelle et ses incarnations sociales multiples⁹. « Que vise en vérité celui qui a fui, qui s'est soustrait au monde d'avant? [...] [Son acte] mène-t-il nécessairement à la création de nouvelles médiations, à commencer par celle de l'écriture? À une autre manière d'apparaître¹⁰? » Ce sont précisément sur ces nouvelles médiations et modalités de l'apparition (de la biographe, de la biographiée) que porte ce mémoire. L'être-au-

⁷ Nathalie Léger, *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006 ; désormais, les références à cet essai seront indiquées par le sigle *V*. Publié deux ans avant *L'Exposition* (2008), le jeu entre fiction et réel de la narration n'est pas autant assumé dans ce premier récit dans les suivants, la forme est aussi moins libre, mais l'auteur discute déjà de sa conception du biographique et de la création littéraire. À ce jour, il s'agit de sa seule biographie portant sur un écrivain et dont le sujet principal est un homme.

⁸ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015, p. 35.

⁹ David Le Breton, *Disparaître de soi : une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, 204 p.

¹⁰ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 37.

monde des femmes mises en récit par Léger existe dans l'entre-deux de la présence et de l'absence, trait spectral que le deuxième chapitre étudie en profondeur en ce qu'il touche tant les figures biographiées que le texte. Le thème est également articulé à la compulsion d'archivage et au désir de disparaître à l'heure actuelle, car même si leurs histoires ne sont pas toutes récentes, leur mise en écriture dit quelque chose de notre époque :

It has long been a key insight of historical fiction research that a historical novel reveals more about the time in which it was written than the time in which it is set. As such, it can be assumed that contemporary biofictions about women speak as much to twenty-first-century conceptions of femininity as to particular historical moments of female subjectivity¹¹.

Ainsi, l'étude de la sélection faite par Léger de certaines figures du passé et de leur restitution biographique dans le champ littéraire contemporain peut se faire conjointement à la discussion d'enjeux contemporains et de notre conception moderne de la féminité. La démarche photographique de la comtesse de Castiglione, telle que fictionnalisée par Léger, rappelle par exemple le régime expositionnel qu'est le nôtre, à l'ère des réseaux sociaux et de la prolifération des images de soi. Dans *L'Exposition*, le désir de vivre en marge de la Castiglione côtoie un souhait de postérité, et son fantasme de disparaître de son vivant, même une fois réalisé, ne met pas fin à ses pratiques d'archivage et à ses (auto)portraits. C'est précisément cette ambiguïté qui donne son ton à l'auto/biofiction. Dans le second récit de Léger, la narratrice-biographe suit les pas d'une réalisatrice qui se raconte à partir d'un fait divers concernant une inconnue ; également un récit de fuite. Dans *La robe blanche*, comme Wanda, Pippa Bacca erre sur les routes et sous une fausse identité. Une forme de vide habite chacune des femmes auxquelles l'auteur s'intéresse, un silence et une solitude volontaires, voire un effacement de soi, jusque dans les villes fantômes visitées par la narratrice de *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Elles vivent une rupture, comme Wanda, errent, s'égarer, s'exilent volontairement comme la comtesse de Castiglione, ou encore performant leur pèlerinage dans une robe blanche rappelant le drap d'un fantôme. Plusieurs régimes de disparition se superposent. Les recherches sans fin de la narratrice peuvent aussi se lire comme « une

¹¹ Julia Novak, « FEMINIST TO POSTFEMINIST: contemporary biofictions by and about women artists », *Angelaki*, vol. 22, no 1, 2017, p. 224, [en ligne] : <https://doi.org/10.1080/0969725X.2017.1286090>

expérience heureuse de dissolution de soi, de projection dans des vies autres et imaginaires¹² », car le matériel biographique ne représente pas un détour simple vers l'autobiographique. Les récits défilent à la première personne, mais la narratrice nous rappelle constamment que cette voix est plurielle et que ses influences (et hantises) sont variées.

Dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire, je m'intéresserai donc au remaniement des archives et des traces des femmes biographiées par l'autrice. En réponse aux évasions volontaires de ses sujets biographiques, ses auto/biofictions se construisent à plusieurs foyers, où chaque voix et chaque acte rapporté témoigne d'une essence incertaine et évanescente. Elle livre des textes troués, lacunaires et inventifs, et remplit ainsi l'une des tâches que Dominique Rabaté attribue à l'écrivain-e traitant de disparition : « préserver ce blanc, laisser à autrui cette capacité volontaire à s'absenter¹³ ». Les traces laissées par les disparus-es étant paradoxalement un lieu à préserver et à investir pour la biographe, l'écriture de Nathalie Léger maintient une tension entre la volonté de leur redonner une visibilité et la nécessité de respecter leur désir d'évanouissement. Son œuvre se distingue ainsi de tout un corpus davantage orienté vers le tragique de la disparition (ou son abîme). Elle converge vers la question de la mémoire et des traces, mais d'autant plus vers celle de l'apparaître au monde (ou de l'être au monde).

À travers les recherches de la narratrice, ses rencontres avec des spécialistes, ses réflexions personnelles et les associations qu'elle fait entre d'autres figures, œuvres, et le sujet biographique principal qui lui sert de fil conducteur, nous nous surprenons à assister à « l'histoire d'une personnalité et non d'une personne¹⁴ ». Le matériel biographique se construit à l'aide de prolongements et de dérivations intertextuelles. Ce faisant, une série de doubles féminins traversent le récit, et la comtesse de Castiglione, Barbara Loden et Pippa Bacca ne sont plus les seuls sujets de leurs auto/biofictions. Nathalie Léger tisse une véritable communauté de fantômes ; elle « brode » autour d'un motif biographique et génère du familier par la prolifération d'altérités. Certaines de ces femmes sont fictionnelles, d'autres

¹² Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 47.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 17.

appartiennent au réel, et certaines demeurent sans identité définie. L'écrivaine est d'abord la lectrice d'une œuvre, mais également son écho ; une héritière et l'autrice de textes-grottes, dans lesquels résonnent et s'intensifient des voix multiples et diverses. Les trois récits se donnent ainsi à voir comme des « horizon[s] de la lecture¹⁵ » *au* féminin plutôt que *sur* le féminin.

¹⁵ Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, no 1, 2004, p. 27.

CHAPITRE I

BRODER SUR UN MOTIF BIOGRAPHIQUE

*C'est toujours émouvant, les ressemblances
entre les femmes qui ne se ressemblent pas.*
– Marguerite Duras, *Emily L.*

La littérature contemporaine se *biographise* en accéléré depuis le « memoir boom¹⁶ » du deuxième millénaire. On assiste à une explosion de textes « biographoïdes¹⁷ » et « le "biographique" désigne désormais souvent moins un espace conceptuel précis, que l'"éclatement" et la privatisation des genres canoniques, peu à peu contaminés par l'autofiction et la biofiction¹⁸ ». Si l'écriture de soi est le domaine des hybridations génériques, des emprunts et des contaminations esthétiques, est-il toujours utile de lui apposer des étiquettes de genre? Dominique Viart questionne jusqu'à la pertinence de distinguer les autobiographies des biographies, chacune contenant, après tout, une part de fictionnalisation de soi et d'un-e autre. D'après lui, « l'altro-biographie pourrait bien n'être qu'un détour de l'autobiographie. Un détour, c'est à dire une méthode (*méthodos*) pour ressaisir ce qui de l'autre entre dans la constitution du moi¹⁹ ». Non pas pour ne parler que de soi-même, une entreprise approchant l'irréalisable, mais bien pour reconnaître et cerner les différentes altérités qui nous composent. Comme l'affirme Chloé Delaume, « [o]n ne naît pas Je, on le devient²⁰ », et dans l'œuvre de

¹⁶ Leigh Gilmore, « Introduction », *The Limits of Autobiography : trauma and testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 9.

¹⁷ Daniel Madelénat, « Situation et signification de la biographie en 1985 », dans François-Olivier Touati et Michel Trebitsch (dir.), *Problèmes et méthodes de la biographie*, Paris, Sources. Histoire au présent, 1985, p. 129-130.

¹⁸ Alexandre Gefen, « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans Anne-Marie Montluçon, Brigitte Ferraro-Combe et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 57.

¹⁹ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Chloé Delaume, *La règle du je*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, p. 8.

Nathalie Léger, la narratrice-biographe construit son identité en se détournant d'elle-même pour se retourner vers une autre, puis une autre, afin de la (et de se) déplier.

1.1 L'auto/biofiction, une cohabitation

Les trois auto/biofictions composant notre corpus d'analyse, *L'Exposition* (2008), *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) et *La robe blanche* (2018), témoignent chacun d'une volonté de l'auteurice de jouer avec les limites des écritures de l'intime. Les frontières entre les régimes fictionnel et factuel sont constamment brouillées à l'aide de bricolages entre références factuelles (publiées), matériel non vérifiable et matériel nécessairement imaginé (certains moments sans témoin dont la narratrice n'économise pas les détails, par exemple). L'autocommentaire est utilisé à maintes reprises pour rendre la véracité de certaines affirmations incertaine, et les informations données sont souvent incomplètes. Par exemple, derrière le « musée d'O. » évoqué à quelques reprises dans *L'Exposition*, nous devinons le musée d'Orsay, où s'est véritablement tenue une exposition sur la comtesse de Castiglione d'octobre 1999 à janvier 2000 ; toutefois, le nom complet du musée n'est jamais donné et le projet demeure inabouti dans l'auto/biofiction.

Nathalie Léger se met en scène comme narratrice, s'approprie ses sujets biographiés et les développe tout en se composant elle-même dans son errance d'écrivaine-biographe. L'absence d'un « contrat » ou d'un « pacte » de lecture explicite, tel qu'entendu par Lejeune²¹, renforce son parti pris pour « cet interstice très abstrait, une construction d'écriture où se conjuguent le réel, l'invention, la vérité du sentiment, le leurre de l'existence²² ». Elle construit sa fiction en alternant fragments biographiques, réflexions sur ses recherches, souvenirs et moments de son quotidien. La perméabilité des délimitations entre sa vie et celles de ses sujets est soutenue par l'identité floue de la narratrice. Celle-ci nous renseigne sur le travail intellectuel et les choix créatifs ayant mené au livre que nous découvrons, au fur et à mesure qu'il se construit, et sert ainsi de double fictif à Léger. Dans le cadre de ce mémoire, je prendrai donc le parti de distinguer l'écrivaine de la narratrice-biographe, traitant cette dernière en tant que personnage

²¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

²² Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction. Cinq questions à Nathalie Léger », *La Cause Du Désir*, vol. 87, no 2, 2014, p. 35-36.

dont le statut fictionnel est équivalent à celui des femmes biographiées. À la faveur de mon analyse, j'ai également pris la décision de condenser les trois narratrices, c'est-à-dire celle de chaque auto/biofiction, en une seule et même entité narrative. Le fil permettant leur union cohérente est la présence de la mère de la narratrice-biographe dans chacun des récits, tantôt une ombre teintant le texte, tantôt une critique active et une figure de lectrice engagée²³. Elle est notamment reconnaissable par son historique avec le père de la narratrice, ses absences, sa pudeur et son récit d'enfance.

Robert Dion juge que l'étude des effets de la fiction sur le biographique, ou encore de son ampleur sur le régime factuel dans un roman, n'est pas l'angle d'approche le plus intéressant à adopter dans un récit contaminé par l'invention. Il s'agirait préférablement de tenter de cerner

comment, dans les textes particuliers, la fiction, de concert avec un travail sur les documents, les mythes, la tradition, se trouve à l'origine d'expériences nouvelles sur ce qu'on peut savoir d'un écrivain, de son œuvre et des multiples rapports – transposés, diffractés, fantasmés – entre les deux²⁴.

Suivant cette optique, à défaut de celles entre l'imaginaire et le réel, les frontières qui feront l'objet de mon analyse sont celles entre la narratrice-biographe, double fictif de l'autrice, et les femmes biographiées : la comtesse de Castiglione, Barbara Loden et Pippa Bacca.

La narratrice s'intéresse d'abord à l'histoire de vie d'une seule femme, puis évolue autour de ses doubles, sans oblitérer son propre récit d'enquête biographique, de sorte qu'elle *envisage* cette femme dans toute sa multiplicité. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, nous sommes d'entrée de jeu avertis-es du jeu de superpositions qui se déploiera tout au long du récit : « Une femme raconte sa propre histoire à travers celle d'une autre. » (S, 14) Cette affirmation concerne tout autant le lien unissant Barbara Loden et Wanda que celui entre la narratrice-biographe et la réalisatrice. L'écho est puissant : plus la narratrice avance dans ses recherches sur Loden et plus elle épouse les pas de celle-ci lorsqu'elle construisait le

²³ Je reviendrai sur la fonction de ce personnage dans le texte au deuxième chapitre.

²⁴ Robert Dion, « Un discours perturbé : la fiction dans le biographique », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 295.

personnage de Wanda à partir d'une femme réelle, Alma Malone. Un écho qui est repris dans ce mémoire, puisque tout comme Nathalie Léger tente d'exprimer la « coïncidence immédiate et définitive²⁵ » (S, 85) entre Wanda et Barbara Loden, je tenterai de cerner les particularités de son rapport aux femmes biographiées.

Questionnée au sujet du rôle des figures historiques biographiées dans son œuvre, Nathalie Léger propose l'analogie suivante comme explication :

On dit que la définition du cercle ne tient qu'à un point qui lui est totalement extérieur, son centre. Les figures « ayant réellement existé » et auxquelles je m'attache ont sans doute ce rôle. C'est grâce à leur étrangeté, à leur éloignement que je peux prendre forme et me placer, par exemple, au milieu de ces mots : l'irréparable, l'inconsolable – ceux-là et quelques autres. Pour les dire, j'ai besoin d'aide ; je ne veux pas en rester à moi, trop court ; et j'ai besoin de ne pas tout inventer, trop loin²⁶.

Ne plongeant ni tout à fait dans la fiction, ni tout à fait dans le réel, l'autrice tourne autour de figures féminines, aussi centrales qu'étrangères, et se définit par le mouvement qu'elles lui imposent. Ainsi développé, le fil du texte lui appartient peut-être, mais son centre est celui des femmes biographiées. Le récit est à la première personne, mais son *je* est pluriel et se construit en miroir, *réfléchissant* l'autre, une autre, elle aussi multiple. Les figures sur lesquelles Nathalie Léger s'appuie sont nombreuses et ses réflexions sur leurs vécus, rapprochées, lui permettent d'approfondir des enjeux comme le vide, la dissimulation et l'errance. De nombreux points de rencontres sont ainsi établis à l'intérieur de son œuvre. Des personnages historiques secondaires réapparaissent à quelques reprises, à l'intérieur de la même auto/biofiction ou encore dans la suivante. Marilyn Monroe est par exemple évoquée à la fois dans *L'Exposition et Supplément à la vie de Barbara Loden*. Si une biographiée principale constitue le point d'évolution déterminant pour chacun des récits, une communauté de biographiées se dessine rapidement dans le texte. Il s'agit d'abord de l'assemblage effectué par Nathalie Léger, et c'est donc sans surprise que des images et des références reviennent d'une œuvre à l'autre.

²⁵ Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Nathalie Léger rapporte une conversation entre Elia Kazan et Marguerite Duras à Paris, durant laquelle Duras tient ces propos : « "Il y a une coïncidence immédiate et définitive entre Barbara Loden et Wanda." » (S, 85) La citation est véritable au mot près ; l'entretien a été publié dans les *Cahiers du cinéma* (no 318) en décembre 1980.

²⁶ Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction. Cinq questions à Nathalie Léger », *op. cit.*, p. 35.

Commissaire de *L'Exposition*, elle « brode sur le motif » (*E*, 14) à portée biographique, et l'auto/biofiction se construit comme une chaîne d'associations. La narratrice suggère d'ailleurs que cette collection hétéroclite (de femmes, d'intertextes, de fragments ou même de « biographèmes²⁷ ») et la forme fragmentée du texte reprennent naturellement les contours d'une vie : « Et la série, cette longue mise en branle de hasards et de savoirs qui ressemble à l'écriture, cet entrechoquement de matières et de qualités, s'achève comme un récit, c'est-à-dire comme une existence : un peu d'eau sale s'écoule au sol²⁸. » (*E*, 113)

La biographiée et la narratrice-biographe, ou encore le biographique et l'autobiographique, cohabitent particulièrement dans l'œuvre de Léger. C'est pourquoi je considère que l'appellation « auto/biofiction » est plus appropriée et moins réductrice pour la désigner qu'autofiction, ou biofiction. Biographiée ou biographe, l'une ne contient pas l'autre, ne l'emporte pas sur l'autre. La barre entre « auto » et « biofiction » pourrait aussi bien représenter un miroir à partir duquel narratrice-biographe et femme-biographiée se reflètent, dans un aller-retour multipliant les réflexions et les reflets. L'utilisation du terme « auto/biofiction » est aussi privilégiée, ici, car c'est précisément la manière singulière dont les récits homodigétique (autofictionnel) et hétérodiégétique (biofictionnel) collaborent qui constitue l'objet de ce mémoire. Plus qu'une énième étiquette, l'expression « auto/biofiction » contient mon foyer critique tout autant qu'il sert de rappel.

Si la quête identitaire peut motiver le geste (auto)biographique, l'écriture de soi plonge inévitablement l'autrice dans un état de mise en doute, d'elle-même et de son environnement.

²⁷ « [...] si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des "biographèmes" dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie "trouée", en somme », écrivait Roland Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Seuil, 2002 [1971], p. 706. L'expression « biographèmes » porte l'idéal biographique d'une incomplétude heureuse et libre de la vie (ou des vies) faisant récit. L'œuvre de Nathalie Léger se conjugue bien à ce projet. Ses auto/biofictions se construisent en courts fragments biographiques, qui prennent généralement appui sur la faveur d'un détail et dont la subjectivité est assumée par la narratrice-biographe.

²⁸ Cet extrait est la fin d'une référence au film expérimental suisse *Le Cours des choses (Der Lauf der Dinge)* de Peter Fischli et David Weiss, réalisé en 1987 et édité en 1988. Consistant en l'enchaînement d'une série d'événements physiques, chacun servant de déclenchement au suivant, ce vidéo illustre habilement l'effet-papillon.

Les deux actes, biographique et autobiographique, se construisent dans un va-et-vient réflexif et la société dans laquelle l'auteur-riche évolue ne peut pas être évacué du questionnement. C'est la raison pour laquelle Béatrice Didier considère que « la démarche autobiographique sera différente chez un écrivain-femme, dans la mesure précisément où la situation de son identité par rapport à la société et par rapport à son propre corps n'est pas la même que s'il s'agissait d'un homme²⁹ ». Dans un essai collectif dirigé par Sara Alpern, Joyce Antler, Elisabeth Israels Perry et Ingrid Winther Scobie, ouvrage s'intéressant au potentiel féministe du biographique, les essayistes abondent dans le même sens : « When the subject is female, gender moves to the center of the analysis³⁰. » Leur corpus d'analyse est strictement composé de biographies ayant pour sujet(s) des femmes et écrites par des femmes, un trait que partage mon corpus. Ma réflexion émerge d'ailleurs du même questionnement : « As one commentator observes, "any biography uneasily shelters an autobiography within it," and this autobiography alters the biographer's material. But, when the biographer is a woman writing about another woman, what further dimensions are added³¹? »

1.2 Critique et commissaire : la dérivation d'une œuvre

De nombreux ponts entre la pratique d'écriture de la narratrice et l'œuvre de l'artiste biographiée permettent à Nathalie Léger de penser les liens entre sur le geste biographique, l'art, et la littérature. De nombreux fragments déploient la dimension métacritique des récits autour d'une pratique artistique particulière. En ordre de publication, il s'agit principalement de la photographie dans *L'Exposition*, du cinéma dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* et de la performance dans *La robe blanche*. D'œuvre en œuvre, un bond de près d'un siècle et un lien de plus en plus étroit avec notre présent. Le sujet biographié de la plus récente auto/biofiction, Pippa Bacca, décédée en 2008, partageait notre contemporain et celui de l'autrice. Cependant, malgré les différences d'époques et les différents médiums, la représentation de soi demeure un enjeu majeur pour les artistes biographiées ainsi que pour la

²⁹ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Persée », 1981, p. 229.

³⁰ Sara Alpern, Joyce Antler, Elisabeth Israels Perry and Ingrid Winther Scobie (dir.), « Introduction », *The Challenge of Feminist Biography: Writing the Lives of Modern American Women*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

narratrice-biographe. Avant elle et chacune à sa façon, la Castiglione, Barbara Loden et Pippa Bacca ont toutes cherché à mettre « le temps en boîte » (*E*, 124) par l'entremise de leur art.

Pas plus qu'à des autofictions, les auto/biofictions de Léger ne peuvent pas être réduites à des réécritures d'anciennes biographies dans le but de les corriger. L'autrice dialogue avec une variété de matériaux biographiques, mais cela ne fait pas de *L'Exposition* la réécriture d'une biographie spécifique de la Castiglione, pas plus qu'une simple tentative de réhabilitation du personnage historique. La diégèse repose plutôt sur l'œuvre photographique de la comtesse. Il en va de même pour le long-métrage *Wanda* dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* et pour les performances de Pippa Bacca dans *La robe blanche*. Ainsi, il est possible de considérer que la posture de l'autrice se rapproche de celle d'une co-scénariste, selon la définition qu'en donne Lise Gauvin :

Emprunté au vocabulaire cinématographique, le concept de co-scénarisation rejoint celui d'adaptation entendu au sens de dérivation d'un texte vers un autre, d'un média vers un autre. La notion même d'adaptation, qui repose trop souvent sur des notions de hiérarchie et de fidélité, est désormais remplacée par des concepts plus dynamiques d'équivalence, de transfert, de transformation³².

Linda Coremans oriente également notre attention sur le fait que cette méthode de réécriture peut impliquer des « rapports intertextuels entre deux systèmes sémiotiques différents : l'un utilisant un signe abstrait, un symbole (au sens peircien), le "mot", l'autre un signe iconique, l'"image"³³ ». Chaque œuvre de Léger se construit comme un prolongement, une déviation transformatrice, d'une culture et d'une époque à une autre, d'un texte vers un autre à travers une nouvelle forme – du cinéma, de la photographie ou encore de la performance au texte littéraire.

L'univers du film *Wanda* déborde de la sorte dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, et c'est pourquoi nous pouvons parler de l'auto/biofiction de Nathalie Léger en tant qu'expansion narrative de la fiction cinématographique de Barbara Loden. Des scènes du film

³² Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 17.

³³ Linda Coremans, *La transformation filmique*, Francfort/New York/Paris, Peter Lang, 1990, p. 14, citée dans Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, no 1, 2004, p. 17.

sont méticuleusement relatées par la narratrice. Il arrive alors qu'elle signale les rapprochements de caméra, les reculs et les flous. Des dialogues sont retranscrits. L'usage du pronom « on » sert quelquefois à guider notre regard : « L'horizon est bouché jusqu'au ciel et les camions manœuvrent entre les terrils. Wanda se rend au tribunal. On ne l'apprendra que plus tard. On croise une lourde voiture américaine qui roule mollement dans la poussière. » (S, 16) Dans certains fragments, la voix narrative s'implique au point où le « je » se mêle à celui du personnage ou de la réalisatrice. À la page trente-huit, par exemple, un biographème commence par une réflexion sur l'émotivité du personnage de Wanda :

Wanda ne pleure jamais. Si, une fois, beaucoup plus tard, devant le lavabo de la salle de bains d'une chambre d'hôtel. Elle pleure en répétant *I can't do this, I can't do this*. Et une autre fois peut-être, mais ça n'est pas sûr, lorsqu'on lui a volé dans l'obscurité du cinéma le peu d'argent qu'elle avait : la nuit tombée, elle entre dans un bar et va directement aux toilettes, elle se rafraîchit le visage avec de l'eau, longtemps, on ne sait pas alors si elle pleure. » (S, 38)

Sans saut de paragraphe, la narratrice enchaîne alors à la première personne : « Lorsque je pleure, j'en fais trop, je suis submergée, incapable de me retenir, incapable de le dissimuler. » (S, 38) Puis, se retrouvant finalement devant un miroir, « [elle] cherche en vain [s]on visage, celui, familier, qui ressemble à une pierre » (S, 39). Le fragment suivant concerne les larmes de Barbara Loden.

Les voix et les histoires de l'autrice et de la biographiée cohabitent tout au long du récit. Devant le fait que « Barbara Loden *est* Wanda », la narratrice se doit de l'explorer aussi et s'y prend de la même manière que sa prédécesseure : « Délaissant la notice ou l'excédant malgré moi, j'ai cherché pendant plusieurs mois à reconstituer la vie de Barbara Loden, surtout dans ce moment où elle-même tentait, à partir de la vie d'une autre, d'inventer un personnage qui soit le plus proche d'elle-même. Wanda. » (S, 34)

Les oeuvres issues de ce genre de pratiques peuvent se rapprocher de copies non conformes inspirées de modèles antérieurs : « [l]es greffes, modifications et transformations opérées en constituent le prolongement, ou, si l'on préfère, forment des intrigues parallèles qui viennent compléter l'œuvre modèle et la réactualiser³⁴ ». Chez Léger, le « supplément » se

³⁴ Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 22.

construit entre autres de greffes autofictionnelles et intertextuelles, souvent issues d'autres genres que le roman et investissant le texte de nouveaux sens et associations. Dans *L'Exposition*, bien au-delà du commentaire, la narratrice-biographe s'identifie pleinement à l'œuvre photographique de la comtesse de Castiglione et la contemporanéise en l'associant à ses propres référents :

Et pour les légendes, elle aurait pu les résumer à celles que Cindy Sherman écrit bien plus tard, dans les années 1960, sous chaque image de son album de jeunesse : *That's me... That's me... That's me...* Oui, *c'est moi*, cette femme qui prend la pose et se cherche dans le regard d'un autre, *That's me*, cette séductrice au regard insistant, cette femme qui croit jouer adroitement de ses attributs, *That's me*, cette femme qui organise avec une frénésie qu'elle croit dissimuler le petit théâtre de son apparition, *That's me*, celle qui guette, qui fabule, *That's me*, faite d'emprunts, d'imitations, de rages et de mensonges, *That's me* (*E*, 148).

Dans cet extrait, la dérivation ne se limite évidemment pas au passage de « *That's me* » à « *c'est moi* ». La narratrice-biographe, dont la présence est rappelée et mise en valeur par l'expression en italique répétée, ainsi que son intertexte, se mêlent à l'œuvre de la figure biographiée. Le régime biographique du texte est contaminé, voire filtré, par le régime autofictionnel. De nombreux jeux de miroirs de la sorte parsèment les trois auto/biofictions à l'étude. La narratrice « abrite bien des paroles sans parler des arrières-pensées qui ne sont pas les [s]iennes » (*R*, 17) et à propos d'un tirage de Virginia Oldoini, elle affirme que « [l]a photographie permet de saisir, dans la danse incessante de la femme sous le regard de l'autre, cet état de pierre qui révèle l'instantané d'un secret. C'est cela qu'elle aurait voulu *exposer* » (*E*, 147 ; je souligne). Dans cette auto/biofiction où la narratrice répond à une commande d'exposition sur les ruines, ce qu'elle nous suggère dans le dernier passage pourrait autant être une intention supposée de la Castiglione qu'une motivation de la narratrice-biographe, ou encore de Léger.

Selon Gauvin, il est nécessaire que « le rapport dialectique ainsi établi s'accompagne chaque fois d'une nouvelle proposition textuelle prenant appui sur le texte de base sans toutefois s'y restreindre³⁵ », que l'autrice invente alors autant qu'elle discute le texte-modèle, pour que nous puissions parler d'une « co-scénarisation de la diégèse³⁶ ». La dimension

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*

métacritique de l'œuvre de Léger remplit cette condition. Lorsque la narratrice-biographe se questionne sur les intentions artistiques de la Castiglione, ou d'une autre des femmes biographiées ou faisant partie de l'intertexte, un discours sur son propre exercice d'écriture émerge de temps à autre : « Ce que voulait sans doute faire Pippa Bacca, c'est recueillir la voix vivante de la générosité, l'original de la bonté, du courage, recueillir les témoignages d'une puissante affirmation qui s'incarne sans cesse en de minuscules avènements. » (R, 56 ; je souligne) Dans un vidéo de la chaîne Youtube de Jean-Paul Hirsch, éditeur au sein de la maison P.O.L., l'autrice affirme également que *Supplément à la vie de Barbara Loden* sert un travail réflexif sur l'écriture³⁷. Puisque ses auto/biofictions sont indissociables d'une conscience à l'œuvre et exhibent leur mode d'emploi, ils peuvent être comptés parmi cette « forme particulière d'intervention "biographique", qui se veut à la fois récit et discours³⁸ ».

1.3 Biographies intellectuelles et registre du sensible

Dans son étude d'un échantillon de biographies intellectuelles, Marielle Macé avance que l'écriture biographique contemporaine aurait tendance à favoriser le singulier plutôt que l'universel, quand bien même « l'imaginaire peut aussi combler un besoin de généralité, pour répondre, follement, à une quête d'intelligibilité totale des existences³⁹ ». Elle fait le rapprochement entre l'universalisme et les biographies intellectuelles, tout en leur opposant l'individualisme et l'autofiction. En raison de leur *je* assumé et subjectif, les auto/biofictions de Nathalie Léger appartiendraient de prime abord à la seconde catégorie de textes biographiques. Néanmoins, celles-ci partagent de nombreux traits avec les biographies intellectuelles décrites par Macé, dont un « souci des vies parallèles, ou plutôt redondantes⁴⁰ ». La narratrice et son sujet biographique sont sans cesse multipliés dans le récit, au point de constituer un « véritable empire du commentaire⁴¹ » et de doubles fictifs et réels. Léger

³⁷ Jean-Paul Hirsch, « Nathalie Léger Supplément à la vie de Barbara Loden », *Youtube*, 6 janvier 2012, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=jUJdS_qVuVU

³⁸ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 14.

³⁹ Marielle Macé, « Un "total fabuleux" : biographies intellectuelles et mobilisation de la fiction », dans Anne-Marie Montluçon, Brigitte Ferraro-Combe et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 259.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁴¹ *Ibid.*

assemble les récits singuliers dans ses biographies et développe parallèlement de nombreuses théories sur l'art, l'être et le biographique. C'est probablement en quoi ses auto/biofictions, dont l'hybridité nous est encore une fois démontrée, voisinent tout autant avec l'essai que la fiction réparatrice.

Nathalie Léger intellectualise ses sujets biographiques, accumule les hypothèses et partage ses réflexions en fictionnalisant son parcours de chercheuse. Une « pensée des possibles⁴² » guide la narration et permet le saut du récit singulier vers une pensée de l'universel, comme l'avance Macé à propos de la biographie de Léonard de Vinci par Paul Valéry. L'œuvre de Léger verse elle aussi dans l'incertitude littéraire, « cette conscience de l'étrangeté radicale, de l'incertain, qui engendre un improbable mélange de supputations, de restitutions hasardeuses et documentées, traversées de soupçons inquiets et de rêveries enthousiastes⁴³ ». La narratrice n'envisage pas que son travail de recherche soit préparatif à un livre futur, et elle ne discute à aucun moment des détails pratiques d'une publication. Elle embrasse plutôt l'inabouti et l'impossibilité de conclure ses recherches : « tout avait commencé malgré moi et même sans moi dans le désordre et l'imperfection, l'inachèvement prévisible et l'incomplétude programmée » (*S*, 27). Chacune des auto/biofictions demeure un projet dans sa finalité, ne semble pas pouvoir (ou vouloir) aboutir.

Cette posture d'écriture est fondée sur la conviction qu'« un grand geste peut être un geste raté » (*R*, 61), c'est-à-dire que « [m]ême quand les artistes sont maladroits, quand leurs pensées sont confuses, quand leurs gestes sont inaboutis, les performances disent obstinément quelque chose de vrai » (*R*, 27). En effet, ce que la narratrice-biographique affirme au sujet de la performance ultime de Pippa Bacca, assassinée tandis qu'elle tentait de prouver que le bien est la seule issue possible lorsqu'on fait confiance à son prochain, s'applique autant à la forme des récits de Léger qu'à leurs prémices respectives. Dans *L'Exposition*, une carte blanche d'exposition est retirée à la narratrice, car la pièce centrale choisie (une photographie de la Castiglione) ne convient pas au responsable. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, elle ne parvient pas à rendre à son éditeur la commande d'une notice sur Barbara Loden pour un

⁴² *Ibid.*, p. 263.

⁴³ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 16.

dictionnaire de cinéma. Le biographique est alors présenté comme un processus. La narratrice endosse un rôle de critique active et chaque auto/biofiction découvre de nouveaux trajets de lecture, et de recherche, sur différentes femmes biographiées et différentes oeuvres.

Cependant, contrairement aux biographies intellectuelles présentées par Macé, c'est tout autant la mémoire (le quotidien d'une narratrice-biographe engagée dans son sujet, les détours passionnés et les anecdotes) que la pensée (la production d'hypothèses, leurs ratures et réécritures, les tentatives d'appréhension des sujets biographiées) qui nourrissent les récits auto/biofictionnels de Léger. La narration laisse des traces de cet aller-retour entre l'érudition, la saturation d'informations et l'invention, guidée par une vérité hors des faits et plus près de la création littéraire : « J'hésite entre ne rien savoir et tout savoir, n'écrire qu'à la condition de tout ignorer ou n'écrire qu'à la condition de ne rien omettre. » (*S*, 36) Cette balance – ou autre type de cohabitation – est intéressante : de quelle(s) idéologie(s) la mise en valeur de la subjectivité d'une chercheuse dans la fiction biographique est-elle porteuse?

Dans *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett* (2006), un essai antérieur à notre corpus d'analyse, la narratrice définit de la sorte son intention pour son premier projet biographique :

À peine une « vie », certainement pas une « biographie » dont la conjonction sémantique tourne sèchement autour d'une idée fixe en la triturant avec méfiance (corps écrit, ou écriture du corps, ou vivant qui a écrit, vivant qui est écrit?) sans jamais la traiter. Mieux vaut s'en tenir à ce que Rilke disait à Clara dans l'une de ses lettres sur Cézanne : « Voilà ce que je voulais te dire de lui ; car ce n'est pas sans de nombreux liens avec beaucoup de choses qui nous entourent et avec nous-mêmes » (*V*, 11-12).

Nathalie Léger explore les potentialités d'une cohabitation des registres de l'essai et du sensible. Dans *La robe blanche*, elle dialogue notamment avec l'écrivaine russe Svetlana Alexievitch, et s'appuie sur son œuvre pour réhabiliter les récits de vies. Après avoir collecté des centaines de témoignages de femmes sur la guerre et en avoir réassemblés une portion dans une anthologie⁴⁴, Alexievitch a affirmé avoir participé non pas à l'écriture d'une histoire de la guerre, mais plutôt à une « histoire des sentiments » (*R*, 55), et ce, même si des critiques lui

⁴⁴ Le livre n'est pas mentionné par son titre dans *La robe blanche* ; il s'agit sans doute possible de *La guerre n'a pas un visage de femme* (1985).

avaient reproché n'avoir créé ni histoire, ni littérature, seulement des originaux et des voix⁴⁵. Le *je* autofictionnel remplit également une fonction unificatrice dans l'œuvre de Léger : « La photographie peut en donner une image [de la désolation], mais pour en faire un motif, il faut autre chose, il faut, *par les mots*, rapprocher lentement, conjoindre, faire pénétrer. » (*E*, 27 ; je souligne) Sa méthode biographique pourrait être résumée par l'image de cette dernière citation : en faire un motif, en affiliant des figures historiques et fictives, des identités, mais aussi des effondrements et des défaites. Les hypothèses développées par la narratrice et l'intertextualité des auto/biofictions sont enrichies par l'association de différentes femmes et différentes expériences. Le récit, en refusant de se fixer sur une identité et de la clore, reconnaît sa marge d'erreur et les blancs impossibles à combler, sans que la subjectivité de l'autrice ne soit tenue à distance.

1.4 Autoréflexivité et épistémologie féministe

Dans son essai *The Limits of Autobiography : trauma and testimony*, Leigh Gilmore reprend un aphorisme de Paul Valéry, « il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie⁴⁶ », pour le retourner sur lui-même et en fabriquer un autre, qui corrobore le parti pris biographique de Léger pour la multitude des sujets et leur mise en échos : « Every autobiography is the fragment of a theory. It is also an assembly of theories of the self and self-representation; of personal identity and one's relation to a family, a region, a nation; and of citizenship and a politics of representativeness (and exclusion)⁴⁷. » Les auto/biofictions de Léger affichent de nombreuses théories sur la représentation de soi, car la narratrice-biographe réfléchit à ses stratégies narratives en même temps qu'aux méthodes

⁴⁵ Ces propos ont effectivement été tenus par l'écrivaine russe dans une entrevue sur le canal télévisé russe « Kouloura » le 24 mai 2004 : « Et moi, je n'écris pas une histoire sèche, nue d'un évènement, j'écris l'histoire des sentiments. Qu'est-ce que l'homme pensait, comprenait et retenait pendant un tel évènement ? En quoi croyait-il ou ne croyait-il pas ? Quelles illusions, espoirs, peurs avait-il ? C'est ce qu'on ne peut imaginer, inventer, en tout cas, pas dans une telle multitude de détails véridiques. » La citation et la traduction sont tirées de Galia Ackerman, et Frédéric Lemarchand, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », *Tumultes*, vol. 32-33, no. 1, 2009, p. 29-55, [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2009-1-page-29.htm>.

⁴⁶ Paul Valéry, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1945], p. 666. Cette citation apparaît traduite en anglais dans l'article de Gilmore : « Every theory is the fragment of an autobiography » (Leigh Gilmore, *op. cit.*, p. 11).

⁴⁷ Leigh Gilmore, *op. cit.*, p. 12.

d'auto-représentation privilégiées par les figures biographiées, notamment à travers ses nombreux commentaires sur leurs pratiques artistiques respectives. Ce que nous retirons du constat de Gilmore, c'est aussi qu'un sujet biographié ne peut pas être isolé de ses liens aux autres et à son environnement, pas plus qu'un-e biographe ne peut traiter d'une vie sans questionner la sienne.

Julia Novak reprend une théorie semblable sur le courant biofictionnel contemporain et considère son application sur un corpus plus restreint d'œuvres biographiques écrites par des femmes et portant sur des femmes artistes : « Thus, while for Martin Middeke self-reflexivity constitutes a chief characteristic of postmodern biofictions in general, novels by and about women artists are self-reflexive in two ways: as narratives of artistry and femininity⁴⁸. » Dans son étude de textes semblables, l'essayiste réaffirme donc notre hypothèse sur l'œuvre de Léger. Non seulement les biographies partageant ces caractéristiques seraient autoréflexives, mais elles comporteraient également des champs réflexifs sur l'art et la féminité. D'où l'importance d'une conscience féministe chez l'auteur-riche d'une biographie portant sur une femme :

This is why the biographer of women should be fully conversant with the patriarchal ideology to be able to assess precisely how much defiance their achievement expressed, and thus understand how important to the women of today is the road paved by the women of the past⁴⁹.

Au-delà du patriarcat, j'ajouterais qu'un-e biographe devrait toujours tenter de disséquer les systèmes oppressifs ayant obstrué et mis en danger les vies des sujets biographiés, et à l'inverse, leurs privilèges.

Abondant dans la même direction que Novak, qui avance qu'une autoréflexivité à double tranchant est nécessaire, Rachel Gutiérrez envisage la biographie d'une femme sous serment double : « Victoria Glendinning (1988) states – after having published four successful biographies of women – that biography is "fiction under oath". If that is so, the biography of a woman should be written under a double oath : to the data and to the condition of women in

⁴⁸ Julia Novak, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁹ Rachel Gutiérrez, « What Is a Feminist Biography? », dans Teresa Iles (dir.), *All Sides of the Subject: Women and Biography*, New York, Teachers College, 1992, p. 53.

history⁵⁰. » Toutes deux s'entendent sur l'obligation de réfléchir aux normes genrées et aux conditions d'existence des femmes. L'autrice d'une biographie portant sur une femme devrait l'écrire avec une conscience féministe.

1.4.1 Le commentaire des normes genrées

Les auto/biofictions de Léger comportent de nombreux commentaires concernant des enjeux féministes. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, la narratrice rapporte notamment son échange avec une femme nommée Jenny – leur lien n'est pas spécifié et elle n'apparaît qu'une seule fois dans le texte – sur la société dans laquelle évoluait son sujet. Cette dernière « [lui] explique en hurlant que la question sexuelle et sociale est essentielle » (S, 59) : « La femme des années 1970, la fameuse, c'est une femme qui se demande ce qu'elle va bien pouvoir faire de sa liberté, c'est une femme qui se demande quel est le mensonge qu'elle va devoir désormais inventer face aux hommes pour s'y dissimuler à son aise » (S, 60). La narratrice ne dément pas plus qu'elle n'adhère aux paroles de Jenny dans ce fragment du récit, mais elle traite continûment des normes genrées endossées et détournées par Loden et Wanda :

Tout l'effort de Wanda paraît dans les bigoudis : son désir de faire comme les autres, sa soumission aux règles du jeu, à la loi de la séduction, être blonde, être sexy, mettre des bigoudis. Mais de cet effort elle ne fait rien, elle n'utilise pas l'effet recherché, elle s'en tient à l'affichage de la soumission, elle arbore un signe qu'elle déserte aussitôt. (S, 22)

La narratrice-biographe aborde également la réception de *Wanda* par certaines féministes qui ont, à la sortie du film en 1970, lourdement critiqué Loden pour ce que le film ne proposait pas, à leur avis : « pas de contre-modèle militant, pas de prise de conscience, pas de nouvelle mythologie de la femme libre. Rien » (S, 145). Sa défense, face à ces propos, est de se replier pour laisser toute la place aux paroles de la réalisatrice lors d'une entrevue : « Le film n'a rien à voir avec la libération des femmes. » (S, 146)

Dans *L'Exposition*, dont la diégèse concerne autant la comtesse de Castiglione que son œuvre photographique, l'autrice accorde une importance particulière au regard, dans son étude de « [c]e que montrent les photos : une obstination trouble, un désarroi, une cruauté, une

⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

solitude exposée sous le regard d'un homme » (E, 140). Lors d'une discussion avec le chargé de mission du ministère du Patrimoine, la narratrice-biographe se doit d'insister : « [q]u'un autre regarde n'est pas indifférent » (E, 134). Elle appuie aussi sur le fait que ce trait distingue absolument l'œuvre de la Castiglione de celle d'une Cindy Sherman : « [l]a présence du photographe n'est pas si négligeable qu'il a l'air de le croire » (E, 135). Par ailleurs, lorsqu'elle commente d'autres pratiques photographiques que celles de la Castiglione, le motif d'un photographe masculin (généralement nommé) qui *capture* la photographie ou le portrait d'un mannequin féminin (généralement anonyme) revient à maintes reprises⁵¹. Parfois, il s'agit aussi simplement d'un observateur, ou d'un voyeur, laissé lui aussi dans l'anonymat⁵². Néanmoins, lorsque la narratrice dépeint la pratique d'(auto)portrait de la comtesse, elle souligne le contrôle qu'elle détenait sur son photographe, Pierre-Louis Pierson, qui était plus près d'un spectateur que d'un simple outil, dans le contexte de sa production photographique. C'est un renversement, comparativement à la grande majorité des relations entre photographe et photographiée décrites par Léger, et l'une des raisons pour lesquelles elle est fascinante. L'autoportrait photographique était technologiquement impossible à l'époque, mais la comtesse s'en est approchée plus que grand nombre de ses contemporains-es. Elle concevait ses costumes et la mise en scène, allant jusqu'à imposer l'angle des prises de vue et ignorer l'avis du photographe, « [qui] s'arrachait les cheveux parce qu'elle n'écoutait rien n'en faisait qu'à sa tête, se foutait de la lumière puisque c'était elle la lumière » (E, 136). Elle fixait la

⁵¹ Marilyn Monroe photographiée par Bert Sten (E, 40) ; l'actrice Isabelle Huppert photographiée par Roni Horn (E, 37) ; Lisa Lyon photographiée par Robert Mapplethorpe (E, 47) ; Louise Bourgeois, également photographiée par Mapplethorpe (E, 137) ; Mme Sabatier, le modèle de *Femme piquée par un serpent* de Clésinger (E, 104) ; Alicia Clary dans l'œuvre de Thomas Edison et Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, RESTITUTION DE LA FEMME (E, 102-103) ; la dame anonyme au tulle d'une étrange photo attribuée à Pierson et qui ne serait pas la Castiglione, selon la narratrice (E, 131) ; Geneviève Mallarmé faisant à son père le récit de la princesse de Caraman-Chimay qui posait en maillot de soie rose (E, 133) ; la fille qui roule au sol et obéit aux instructions du photographe de *Blow up* (E, 139) ; une amie de la narratrice qui se fait photographier par son petit ami avant de rompre avec lui (E, 51) et la narratrice qui en fait de même après s'être fait raconter cette histoire (E, 51-52) ; le père de la narratrice photographiant son amante sous les yeux de la narratrice enfant, cachée (E, 83-34)

⁵² Une actrice anonyme au musée d'Histoire naturelle (E, 96-98) ; une belle femme anonyme à qui D'Annunzio demande ce que c'est d'être si sublimement belle (E, 101) ; une femme célébrée pour sa beauté et encore laissée sans nom, qui répond dans une entrevue que son meilleur ennemi est la féminité (E, 101) ; une belle femme anonyme à qui on fait passer un mot d'envie de meurtre (E, 106) ; une femme anonyme exposant son sexe en faisant littéralement les « pieds au mur » (E, 149-150) ; une belle inconnue entrevue au cours d'un voyage en train par le prince Salina, le héros de Lampedusa (E, 155)

forme des produits finals et choisissait les titres des clichés. Le paradoxe de la relation créative entre Pierson et la Castiglione pourrait d'ailleurs se rapprocher de celle entre Nathalie Léger et sa biographiée : « Le photographe aurait pu dire : "La comtesse de Castiglione, c'est moi." Quant à elle, elle n'est pas un *modèle*, on ne lui donne pas de consignes, on ne la fait pas taire. » (*E*, 139 ; l'autrice souligne)

Un fragment de *L'Exposition*, au-delà de ce qu'il comporte de comique (on ne saura jamais à quel point), est particulièrement représentatif des tactiques utilisées par la Castiglione pour détourner – allant même jusqu'à frustrer – les attentes de ses contemporains-es relativement à son genre et à son statut social. En 1863, la comtesse de Castiglione, alors recluse dans son appartement à Passy, reçoit la visite impromptue de la comtesse Stéphanie Tascher de la Pagerie, cousine de l'empereur, bien résolue à la convaincre « de donner un peu de sa personne » (*E*, 128). Celle-ci la convainc d'apparaître à un événement supposément bénéfique aux pauvres, dans le tableau vivant de son choix, et les journaux et l'aristocratie s'emballent : « [o]n l'espère nue » (*E*, 128). Mais sa performance se révèle, coup de théâtre, sans nymphe sous fond de toile ou sirène : « Lorsque le rideau se lève, stupeur, c'est une nonne qui paraît au seuil de son ermitage revêtue du costume de carmélite, une bure sévère, le visage hostile mangé au front et au menton par le voile, la pose raide. Une petite pancarte indique sur la grotte de carton-pâte : "L'ermite de Passy". » (*E*, 128-129) Elle se sauve alors devant l'indignation et les houlements du public et, la narratrice-biographe le précise dans son exposé de la scène, en « faisant sincèrement comme si elle n'était pas satisfaite » (*E*, 129).

Les récits de Léger ne manquent pas de passages autoréflexifs sur le biographique, l'art ou les conditions vécues par les femmes, d'un point de vue métabiographique⁵³, condition nécessaire à une biographie féministe selon Julie Novak. La narratrice considère ainsi sa propre situation en interrogeant le vécu et l'œuvre d'autres femmes. Dans *La robe blanche*, le récit maternel est particulièrement présent⁵⁴ et appelle directement au cri, à un apprentissage

⁵³ Novak utilise l'expression « fictional metabiography » dans son article (que nous pourrions traduire par métabiographie fictionnelle), qui lui vient d'Ansgar Nünning (2005, 202).

⁵⁴ Au courant du deuxième chapitre, je discuterai plus en profondeur de cette particularité de *La robe blanche*, qui consiste en une forme d'aboutissement, car la mère, présente mais plus fantomatique dans les deux auto/biofictions précédentes, cohabite alors avec Pippa Bacca comme sujet biographique principal.

féministe et à une déconstruction du silence face à la violence vécue par les femmes : « Il faut que les mères apprennent à leurs filles de crier. Mais on ne sait pas crier. On s'élançe dans le monde sans savoir. On ne peut pas.⁵⁵ » (R, 68-69)

1.4.2 Quelques conditions pour une méthode biographique féministe

Dans un article publié dans le collectif *All Sides of the Subject : Women and Biography*, Liz Stanley expose trois éléments qui seraient nécessaires à une méthode biographique féministe :

1. an a priori insistence that works of biography should be treated as composed by textually located ideological practices – of course including any biography produced by the feminist biographer herself – and analytically engaged with as such ;

2. a textual recognition of the importance of the labor process of the biographer as researcher in reaching the interpretations and conclusions she does: what I would call "intellectual autobiography" (Stanley, 1984b), that is, an analytic (not just descriptive) concern with the specifics of how we come to understand what we do, by locating acts of understanding in an explication of the grounded contexts these are located in and arise from ;

3. a rejection of the spotlight approach to a single individual, but also and relatedly a recognition that the informal organization of feminists through friendship can be as important as formal feminist organization in understanding the dynamics and complexities of such women's lives⁵⁶.

Selon Stanley, une biographie féministe devrait rejeter l'idéologie individualiste et l'étude d'un sujet unique et isolé, en allouant notamment une attention particulière aux relations (amicales, professionnelles, etc.) entre femmes. Dans les auto/biofictions à l'étude, les réflexions de l'autrice sur les femmes biographiées cohabitent avec celles de nombreux-ses commentateurs-rices. Parfois, ce sont aussi des doubles, des femmes ayant partagé un sort similaire ou des affinités artistiques. Dans *La robe blanche*, la narratrice rapporte par exemple les vers de la

⁵⁵ Cette exhortation au cri et à son apprentissage pourrait très bien être une référence indirecte à la fin du film *Wanda*. Après avoir répondu à plusieurs reprises à la violence par la passivité, Wanda se défend finalement d'un agresseur, hurle et parvient à fuir.

⁵⁶ Liz Stanley, « Process in Feminist Biography and Feminist Epistemology », dans Teresa Iles (dir.), *All Sides of the Subject: Women and Biography*, New York, Teachers College, 1992, p. 115 ; je souligne.

poète Alda Merini, aussi considérée « grande et folle » (R, 83), à l'occasion de la mort de Pippa Bacca, et son opinion du personnage : « Mais moi, j'ai ressenti le désir de cette femme d'épouser la méchanceté, la violence. Ça a été un acte de folie suprême, mais c'est une grande et belle folie, qui est celle des saints, je crois. » (R, 83) Une différence majeure entre le troisième point de Stanley et l'approche de Léger réside en ce que les individus associés aux femmes biographiées par la voie de l'intertexte⁵⁷ ne les ont pas nécessairement côtoyées. Cet extrait de *L'Exposition* illustre bien comment l'usage du fragment, quelquefois très court, permet à l'autrice d'inclure, dans le récit, des personnages n'ayant jamais connu le sujet biographié :

En décembre 1843, Elizabeth Barrett Browning écrivait à Mary Russell que les portraits photographiques lui paraissaient sanctifiés, non seulement par leur ressemblance mais aussi par les associations et le sentiment de proximité qu'impose cet objet, car, dit-elle, l'ombre même de la personne y est à jamais fixée. (E, 154-155)

Les propos tenus par la poétesse et essayiste Elizabeth Barrett Browning contribuent à multiplier les regards sur l'œuvre artistique de la comtesse de Castiglione, quand bien même le commentaire de Barrett Browning ne concernait pas spécifiquement, à l'origine, ces (auto)portraits. De plus, ce type de passage nous renseigne sur la manière dont se construit la pensée critique de la narratrice-biographe à travers ses recherches et ses lectures personnelles sur la photographie et la biographiée.

De même, au tout début de *Supplément à la vie de Barbara Loden*, la narratrice-biographe tente de figurer Barbara Loden et confie au lectorat que « [t]out en racontant, [elle] pensai[t] à Georges Perec » (S, 17), et le cite sur l'art du commencement de l'écriture. Elle se questionne : « Quoi d'autre? Comment la décrire, comment oser décrire quelqu'un qu'on ne connaît pas? » (S, 18) Afin de la présenter selon ses repères personnels, elle intègre jusqu'à des portraits d'autres personnages historiques sur lesquels elle est tombée dans ses recherches sur le procédé descriptif, et elle s'appuie sur ceux-ci pour développer le sien. Elle accorde de l'importance à la stature de son sujet biographique, s'inspirant des descriptions de Sebald de Swinburne (S, 18), ainsi qu'à son regard et à son expression, reprenant une étudiante en lettres modernes

⁵⁷ Les rapprochements entre différentes femmes et les fonctions de l'intertexte seront davantage développés dans le troisième chapitre.

décrivant Emily Dickinson (*S*, 18-19). Elle détourne même directement un commentaire de Pierre Michon sur Madame Hanska, « port[ant] une robe velours pensée » (*S*, 19), lorsqu'elle affirme que Loden « porte un petit top couleur souci » (*S*, 20). Le travail biographique est ainsi visible tout au long du texte ; loin d'être relégué aux archives après publication, il fait partie du résultat final. Ce faisant, les auto/biofictions de Léger répondent à la deuxième condition de Liz Stanley,

that due analytic attention should be given by feminists to the labor process wherein ideas about a biographical subject are located and materially produced [...] to recover ideology, not as the false practices of "baddies" but rather the material production of ideas by everyone, including "goodies" such as feminists⁵⁸.

Dans l'article cité, l'essayiste propose également un modèle féministe du savoir (« knowing ») et du sensible (« being ») afin de concurrencer le modèle dit « scientifique », couramment utilisé et opposant l'épistémologie et l'ontologie. Selon elle, ces deux domaines critiques sont liés et peuvent mutuellement s'enrichir. L'expérience et la théorie se situeraient très près l'une de l'autre et le biographique l'illustrerait clairement, puisque

biography is not only a narrative; it is also and equally self-evidently based on investigation, on inquiry, and on a process of selection in and out of not only the facts but the salient facts. It is, to express it in the rhetoric of epistemology, a theory: a theory of a character or a person, but a theory nonetheless⁵⁹.

⁵⁸ Liz Stanley, *op. cit.*, p. 116-117.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.

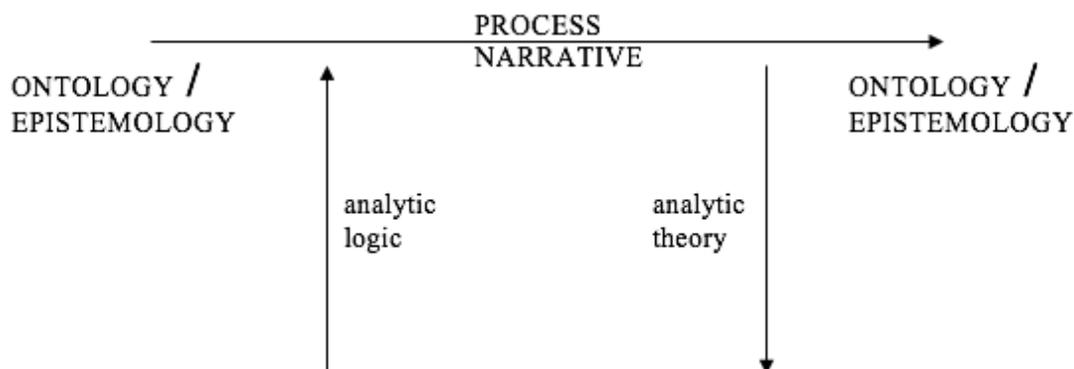


FIGURE 2. A feminist model of knowing and being⁶⁰

Reconnaître que la forme biographique est productrice de savoirs consiste ainsi à rejeter les dichotomies entre épistémologie et ontologie, sensible et savoir, et analyse et expérience, car la connaissance, dans ce contexte, se construit à partir d'une narration chronologique relatant l'histoire d'une vie⁶¹.

L'essayiste attire aussi notre attention sur d'autres dichotomies relevées et dénoncées par les féministes durant les années 1960-1970 (entre théorie et pratique, objectivité et subjectivité, raison et émotion, parmi d'autres), car elles contribuaient à l'oppression des femmes. Elle ajoute cependant que les féministes universitaires auraient ensuite inventé de nouvelles dichotomies, dont celle entre expérience et analyse, et qu'elles se seraient elles-mêmes souvent situées – une position dont elle critique l'élitisme – du côté de l'analyse, et définies comme les théoriciennes de la vie et des expériences vécues par d'autres femmes. Ce danger guette particulièrement les biographes, en ce que leur pratique d'écriture doit – si elles espèrent remplir les critères féministes de Stanley – déconstruire la dichotomie entre savoir et expérience, tout en produisant du savoir à partir de l'expérience. Une pratique biographique tombant dans le piège pourrait, par exemple, se rapprocher de l'appropriation de l'histoire d'une femme, mais lui retirer toute parole, et la transformer en cas exemplaire servant une

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 123.

théorie sur l'être. L'expérience (dans certains cas d'un trauma) appartenant à l'une (ou à plusieurs) ne devrait en aucun cas servir simplement l'analyse d'une autre.

Dans les auto/biofictions à l'étude, la reconnaissance des biais et des doutes de la narratrice au cours de son travail biographique – jusqu'à sa documentation intégrée au récit – participe à maintenir une distance saine entre la biographiée et la biographe, ainsi qu'entre l'autrice et son double fictif. De la sorte, le récit d'enquête de la narratrice-biographe coexiste avec l'histoire de vie racontée. En reprenant l'expression de Lise Gauvin, les récits biofictionnels et autobiofictionnels sont en quelque sorte « co-scénarisés » dans l'œuvre de Léger. Dans le même article, l'essayiste rappelait également l'humilité derrière toute pratique de réécriture (et tout matériel biographique consiste en la réécriture d'une vie), qui s'inscrit nécessairement dans une tradition, même si le but est parfois de la renverser pour en fournir la contre-diction.

Nathalie Léger multiplie les regards sur la femme biographiée et ne fait jamais tout à fait « sien » sa vie ou son œuvre artistique. Un argument et un contre-argument peuvent coexister dans le même fragment, et le récit laisse beaucoup de liberté à l'interprétation. J'avancerais même que la narratrice, si elle est plus manifestement un double biographe de Léger lorsqu'elle dévoile les recherches entreprises, est aussi un double de lectrice, étant avant tout l'héritière d'une œuvre à lire. L'intertexte, riche, nous précipite fréquemment hors du texte. En s'identifiant à la narratrice, la lectrice peut être amenée à ressentir de l'empathie pour son expérience de recherche et à la poursuivre elle-même en dehors de sa lecture. Elle pourrait aller consulter des archives visuelles en ligne de la Castiglione, visionner l'une (ou une quantité) des performances artistiques filmées qu'évoque la narratrice-biographe dans *La robe blanche*, s'enquérir d'une entrevue de Marguerite Duras et Elia Kazan rapportée dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, ou visionner *Wanda*⁶². Ce faisant, l'intertexte nous enjoint de nous mettre nous-mêmes à la recherche.

⁶² Une lectrice empathique pourrait même allonger la chaîne de réécriture en adaptant l'une des auto/biofictions, comme l'a fait Marie Rémond en transposant *Supplément à la vie de Barbara Loden* au théâtre. *Vers Wanda*, mise en abyme s'il en est une, est un nouveau supplément de lecture, de recherche et de création. Ces propos de la scénariste auraient aussi bien pu figurer dans le livre, tant ils reprennent le motif de la « capture » par son sujet et de la fascination : « Tout est parti d'un livre de Nathalie Léger – *Supplément à la vie de Barbara Loden* – qu'une amie comédienne, un jour, m'a prêté. Ce texte m'a

1.5 De l'empathie à la dissolution de soi

« Ne pas prétendre "parler pour", ou pis, "parler sur", à peine parler près de, et si possible *tout contre*⁶³ », écrit Assia Djébar dans l'ouverture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Le double fictif de Nathalie Léger se porte lui aussi à la défense d'une lecture partielle et impliquée des femmes biographiées : « je voulais conjoindre mon présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres » (S, 54). Elle use à maintes reprises de témoignages extérieurs et sa parole n'enterre pas les autres entités narratives. Différentes sources cohabitent, différentes subjectivités, et une quantité de critiques d'œuvres et de descriptions de personnages historiques s'amalgament. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, la serveuse d'un *diner* à Carbondale répond à ses questions sur le fonctionnement des mines, une célébrité du baseball retraitée discute avec elle de création littéraire et de sa lecture de Marcel Proust. Les auto/biofictions se meublent tout autant de témoignages de sources anonymes que de citations de Flaubert, et leur présentation dans le texte se fait sur un pied d'égalité. Les identités de ses sujets biographiés se construisent donc à l'aide d'un système intersubjectif et intertextuel.

À la suite de sa lecture du recueil *Between Women*⁶⁴, dont les contributions interrogent les liens possibles entre biographe et biographiée, Eleni Varikas constate que les essayistes parviennent à « un consensus sur le fait qu'au lieu de lutter pour la plus grande distance et impartialité possible, il faudrait au contraire intégrer les rapports d'identification qui les lient à

captivé. Avant cette lecture, je ne connaissais pas grand-chose de Barbara Loden et du film qu'elle a réalisé en 1970 : *Wanda*. [...] J'ai tout de suite été extrêmement intéressée par tout ce qui venait interroger, dans cet ouvrage, la figure de la femme, la situation d'un individu déphasé, qui ne trouve pas vraiment sa place dans le monde. Ensuite, quand j'ai découvert le film, j'ai été fasciné par son mystère, par ses silences, ses ellipses... Je me suis donc mise à lire tout ce que je pouvais trouver sur Barbara Loden et son mari, Elia Kazan, sur l'histoire de leur couple, ainsi que sur le personnage de Wanda » (Marie Rémond, « Propos recueillis / Marie Rémond La Colline – Théâtre national / Projet de Marie Rémond », *La terrasse*, no 213, 17 octobre 2013, [en ligne] : <https://www.journal-laterrasse.fr/vers-wanda-2/>)

⁶³ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002 [1980], p. 9 ; je souligne.

⁶⁴ Carol Ascher, Louise De Salvo et Sara Ruddick (dir.), *Between Women : Biographers, Novelists, Critics, Teachers, and Artists Write about Their Work on Women*, Boston, Beacon Press, 1984, 469 p.

leur sujet dans leur démarche méthodologique⁶⁵ ». Les auto/biofictions de Léger se construisent dans une alternance entre l'adhésion sensible de la narratrice à la femme biographiée et sa distance théorique de chercheuse, mais l'utilisation de l'un des deux registres n'empêche pas l'autre d'advenir dans le texte : « To recognize the subjectivity of biography means that biographers can reveal their attachments and detachments even while maintaining a critical, scholarly stance⁶⁶. » Un récit biographique peut, dès lors, tout autant approcher l'essai que le témoignage. Et si le projet d'universalisme est une condition essentielle aux biographies intellectuelles selon la définition de Macé, l'universel a lui-même été théorisé pour correspondre à des critères jugés masculins, cautionnant la neutralité et rejetant la subjectivité. Ce pourrait bien être l'une des raisons pour lesquelles les auto/biofictions de Léger ne peuvent pas entièrement adhérer à sa définition.

L'androcentrisme de bien des reconstitutions historiques a été hautement critiqué par les historiennes féministes. Elles ont été nombreuses à réécrire des événements passés et à effectuer du travail archivistique afin de corriger les biais de leurs prédécesseurs-es et collègues. Il est salutaire que des auto/biofictions comme celles de Léger, écrites par une femme et portant sur des femmes, divergent d'une certaine tradition historique et biographique en accordant une visibilité importante aux inclinations et à la subjectivité de l'autrice :

Prendre la défense de son sexe, relire le passé à travers un regard féminin, implique que ce passé prête à plusieurs lectures, que les « faits » rapportés par la tradition historique ne sont pas fiables, que les femmes ont une autre vérité à découvrir sur *les femmes de par leur position commune d'« opprimées »*, que *l'objectivité du biographe ou de l'historien est inexistante*⁶⁷.

Révolutionnaires, innovantes et se justifiant entre autres par une « méfiance envers les paradigmes traditionnels d'interprétation de l'expérience sociale des femmes⁶⁸ », de

⁶⁵ Eleni Varikas, « L'approche biographique dans l'histoire des femmes », *Les Cahiers du GRIF*, « Le genre de l'histoire », nos 37-38, 1988, p. 49. Dans le même article, Varikas précise que l'identification est à distinguer de l'empathie. Elle considère que l'identification pourrait poser problème à la construction d'un point de vue critique, bien plus que l'empathie, qui peut englober jusqu'à une complicité avec son sujet mais pas la confusion entre les deux identités.

⁶⁶ Sara Alpern, Joyce Antler, Elisabeth Israels Perry and Ingrid Winther Scobie (dir.), *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ Eleni Varikas, *op. cit.*, p. 45-46 ; elle souligne.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

nombreuses entreprises biographiques ont cherché à creuser de nouvelles voies afin d'extraire différemment leur savoir de l'expérience sociale et du quotidien des femmes. Comme nous l'avons vu précédemment, une condition féminine partagée entre biographe et biographiée n'est pas garante d'une méthode biographique féministe. Si « le partage d'une même position sociale fonde la légitimité de l'attitude *empathique*⁶⁹ » selon Varikas, d'autres systèmes oppressifs et rapports sociaux inégalitaires coexistent avec le patriarcat dans nos sociétés et la dimension des privilèges dans les luttes contre l'oppression ne peut pas être obliérée. À l'intérieur même de la recherche féministe, les inégalités (de race, de classe, entre autres) persistent, et c'est pourquoi

[celle-ci] a tellement insisté - du moins dans ses positions de principe - sur la nécessité de reconnaître à son tour l'objet de recherche comme un *sujet à part entière* ; et de substituer au rapport d'exploitation qui existe entre celui-ci et les chercheurs/ses, un rapport de *réciprocité*⁷⁰.

Puisque le travail biographique produit de la connaissance et se rapproche de celui d'un-e chercheur-se, il devrait être soumis à la même obligation éthique ; un rapport de réciprocité entre biographe et biographiée. Le terme choisi au travers de notre analyse, « auto/biofiction » plutôt que « autofiction » ou « biofiction », illustre en quelque sorte la nécessité de symétrie. Mais sur quelles fondations une relation égalitaire entre la chercheuse et son sujet de recherche peut-elle se bâtir? L'empathie envers la biographiée me semble un bon début de réponse.

Dans leur anthologie d'essais *The Challenge of Feminist Biography : Writing the Lives of Modern American Women*, Sara Alpern, Joyce Antler, Elisabeth Israels Perry et Ingrid Winther Scobie arrivent à une conclusion similaire à celle de Varikas concernant les textes qui leur ont été soumis. Les biographes féministes ayant participé à l'ouvrage insistent sur la nécessité d'une voix active et d'une reconnaissance de leur identification au sujet biographié :

The emphasis on attachment and re-visioning suggests that writing a woman's life requires an active, not a neutral, voice from the biographer. Inherent in that voice

⁶⁹ *Ibid.*, p. 48 ; elle souligne.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47 ; elle souligne.

is the willingness to learn from the specificity of a subject's life, to acknowledge and express her complexities, contradictions, and tensions⁷¹.

Elles s'entendent également sur l'importance de mettre en valeur les tensions inhérentes aux femmes biographiées et à leur récit de vie, et c'est une approche qui s'accorde bien avec celle de Nathalie Léger. Dans *La robe blanche*, la narratrice ne tient pas d'emblée la démarche de Pippa pour naïve parce qu'elle était risquée et démesurée. Elle se réjouit plutôt de la complexité du personnage et de son ultime intervention artistique :

alors même (et sans doute pour cette raison) qu'on [lui] disait qu'il n'était pas sûr qu'elle ait été une artiste, mais plutôt, selon certains, une idéaliste, une mystique des temps modernes, une saugrenue sympathique, une animatrice d'association⁷², mais aussi, selon d'autres, une fille de la vieille aristocratie milanaise qui cherchait à racheter les engagements d'une longue généalogie fasciste, et pour d'autres encore, une jeune femme inventive, avec une forte personnalité, une fille tenace, engagée, généreuse, imprévisible, avec une touche de folie allègre et contagieuse – rien n'était heureusement très clair (R, 14 ; je souligne).

Ce sont les zones d'ombre de Pippa Bacca, de Barbara Loden et de Virginia de Castiglione qui intéressent le plus la narratrice, et ce sont aussi celles qui offrent le plus d'espace à la fiction et à la réappropriation subjective.

Les frontières se troublent entre la chercheuse et les femmes biographiées lorsque leurs vécus et sentiments coïncident. Néanmoins, dans ces moments extrêmes d'adhésion, la prise de contrôle s'exerce toujours sur la narratrice-biographe : « Pendant des années, j'avais pensé que la moindre des choses, pour écrire, c'était de tenir son sujet. [...] Je ne savais pas que le sujet, c'est justement lui qui vous tient. » (E, 15) Le champ lexical de la capture revient à plusieurs reprises lorsqu'elle exprime le lien qui l'unit à la femme biographiée. Même lorsqu'elle se tourne vers d'autres lectures, son impression de vulnérabilité ne la quitte pas. Elle contamine son quotidien :

Ce jour-là, j'ai pris un livre au hasard, c'était un livre sur les pythons, la dévoration par les pythons, le regard de la bête absorbée prise par surprise, boulotée par le

⁷¹ Sara Alpern, Joyce Antler, Elisabeth Israels Perry and Ingrid Winther Scobie (dir.), *op. cit.*, p. 11.

⁷² Certains de ses qualificatifs ont quelque chose de genré en ce qu'ils flirtent avec des critiques plus souvent adressées aux créatrices femmes, dont les reproches de simplicité, d'intimité excessive ou de nombrilisme. Qu'ils soient inclus au texte et rapprochés d'autres lectures du personnage de Pippa Bacca permet leur mise en perspective.

sujet immobile et féroce qui vous fait cracher ce que vous vous êtes enfoncé dans l'esprit, un sujet énorme et dissimulé, incompréhensible, puissant, plus puissant que vous, et d'apparence ténue le plus souvent, un détail, un vieux souvenir, pas grand-chose, mais qui vous prend et, inexorablement, vous confond en lui pour régurgiter lentement quelques fantômes inquiétants, des revenants égarés mais qui insistent. (E, 15-16)

Son sujet biographique consume peu à peu le réel, et leurs passés se mêlent, jusqu'à ce que Léger peine finalement à les distinguer : « Je regarde l'image. 22 X 16,8 cm. Je ne sais pas ce qui est d'elle ou de moi. » (E, 143) Ce que la « bête » régurgite après avoir absorbé son observante, c'est un peu ce qui nous est donné à lire.

Au-delà de son empathie pour les femmes biographiées, au cœur de l'œuvre Léger se retrouve « [c]e jeu avec ce que la biographie possède de fantasme bovaryste de dissolution de soi dans autrui, cette productivité littéraire du soupçon⁷³ ». La narratrice-biographe disparaît et se fond dans les récits de ses personnages : « S'identifier ou imiter, la différence n'est pas claire. On regarde un visage, on est le visage, on est les gestes. » (R, 11) Cette audace est nécessaire, affirme-t-elle, car « c'est dans les chambres étrangères que nous pouvons saisir la sensation la plus juste parce que la plus égarée de notre existence, non pas dans la chambre familière » (S, 43). Cet extrait me rappelle *A Room of One's Own* (1929) et *Jacob's Room* (1922) de Virginia Woolf, d'autant plus qu'elle fait partie des écrivaines mentionnées à plusieurs reprises dans les auto/biofictions. Woolf, dont l'œuvre romanesque est marquée par « cette thématique obsessionnelle de la chambre-prison et de la chambre-refuge, de la chambre créatrice et créée à la fois par l'imagination de la romancière⁷⁴ », écrit qu'« il suffit d'entrer dans n'importe quelle chambre de n'importe quelle rue pour que se jette à votre face toute cette force extrêmement complexe de la féminité⁷⁵ ».

Selon la narratrice-biographe de *L'Exposition*, c'est également un décalage identitaire que la Castiglione poursuit, dans l'espace créatif que lui offrent ses (auto)portraits ; un bond en dehors d'elle-même, un sentiment d'absence. À l'époque, la pratique photographique n'a rien d'instantanée et consiste en une lente et véritable « torture imposée » (E, 94) au corps.

⁷³ Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *op. cit.*, p. 572.

⁷⁴ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Persée », 1981, p. 286.

⁷⁵ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Denoël-Gonthier, 1977, p. 118.

Néanmoins, bien plus que l'impression finale, une pause de soi dans la pose est ce qui importe à « la suppliciée aveugle que décrit Pierson » (*E*, 95) :

elle ne vient pas se faire photographier pour obtenir un résultat, ce n'est pas pour l'image qu'elle vient, pas pour la substance insaisissable qui recouvre les petits rectangles de carton sur lesquels elle se penchera plus tard en vain, c'est pour le temps de pose, elle est là pour cette attente, pour ce moment de parfait oubli de soi à force d'y penser (*E*, 21).

Cette hypothèse de la narratrice-biographe au sujet de la comtesse met aussi en lumière certains choix formels de Léger. Ses auto/biofictions prennent la forme de récits en continuels devenir, et les thèmes du travail biographique et de la création littéraire y occupent une place centrale. En entrevue, elle va jusqu'à affirmer que « cette part de l'enquête et du savoir est jouissive⁷⁶ ». Elle lui permet de s'effacer pour mieux plonger dans les vies et les œuvres de d'autres artistes. En parcourant un catalogue de photographies de la Castiglione, son double fictif vit une autre épiphanie :

rien du destin de cette femme qui a passé tant d'heures à se faire photographier ne m'était familier, et pourtant, ouvrant ce livres d'images, j'ai eu l'impression étrange de rentrer à la maison et, bien que cette maison fût détruite, d'y rentrer avec crainte, avec reconnaissance (*E*, 13).

L'inconnu lui apparaît paradoxalement proche lorsqu'elle découvre l'œuvre de la comtesse. En considérant l'évocation de la maison, j'aurais même envie d'ajouter qu'elle lui rappelle quelque chose de familial⁷⁷. Et les auto/biofictions de Léger se construisent tous autour de cette certitude qu'il est possible d'adhérer à soi à travers une autre personne que soi-même :

Arthur Miller disait du jeu de Marilyn : « Il émergeait en définitive quelque chose de presque divin de cette dépersonnalisation. » Mais Barbara Loden fait l'inverse, elle sait qu'il n'y a que l'adhésion à soi, secrète, difficile, qui vaille et elle se constitue comme personne à travers Wanda. (*S*, 83)

⁷⁶ Nathalie Léger, « Images avec Nathalie Léger », *L'Heure bleue*, France Inter (prod.), 3 septembre 2018, 53 min, [en ligne] : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-03-septembre-2018>

⁷⁷ Cependant, je suis à même de me demander si ce ne serait pas dû à des paroles de la narratrice-biographe dans *La robe blanche*, lorsqu'elle affirme à sa mère n'avoir parlé que d'elle dans tous ses livres (*R*, 120-121).

Tout comme Barbara Loden « confirme [s]a propre existence » en créant *Wanda*, Nathalie Léger se fictionnalise et construit son récit individuel en racontant l'histoire d'une autre femme. La recherche et le rapprochement de « coïncidence[s] » (S, 85) entre la narratrice-biographe et la biographiée donnent sa forme au texte. Et les biographèmes sont autant de portes d'entrées vers des œuvres d'artistes femmes que vers des intimités étrangères, qu'ils soient de nature anecdotique ou intertextuelle. L'autrice se sert de stratégies de visibilité/invisibilité et d'absence/présence comme autant de « bricolages » biographiques. Plusieurs régimes de disparition se superposent ainsi dans ses auto/biofictions. Les recherches sans fin de la narratrice peuvent se lire comme comme « une expérience heureuse de dissolution de soi⁷⁸ », car le matériel biographique ne sert pas un détour vers l'autobiographique. Les deux niveaux du récit s'enrichissent et se réfléchissent.

⁷⁸ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 47.

CHAPITRE II

UNE DÉMARCHE DE SPECTOGRAPHE

*Mon histoire personnelle est peuplée de fantômes
aux draps tissés d'un fil retors et translucide.
– Chloé Delaume, La règle du Je*

Si « [é]crire *je*, c'est lutter contre le drame de la disparition⁷⁹ », pluraliser son *je*, c'est l'ancrer dans une lutte collective pour la visibilité. Mais sous quelles modalités et médiations ce *je* multiple transparait-il dans le texte? De quelle manière la disparition peut-elle être représentée, rendue visible à travers l'écriture? Lorsque Nathalie Léger met en récit des histoires de femmes, certaines marginalisées par l'Histoire et toutes s'étant auto-représentées à travers leurs pratiques artistiques, elle réaffirme et réactualise leur présence sur la place publique. Elle remanie leurs traces et se laisse hanter, non seulement par les détails de leurs vies, mais par leur désir commun de se faire œuvre et de transcender leur époque. Ses auto/biofictions s'inscrivent ainsi en filiation avec la communauté de femmes qu'elle invoque, certaines d'entre elles fictionnelles, d'autres appartenant au réel, mais toutes porteuses de « deuil[s] qui ne doi[vent] jamais être accompli[s]⁸⁰ ». Si Léger n'est ni témoin direct, ni descendante, elle demeure néanmoins l'une de leurs « survivantes », l'héritière d'un legs. En s'interrogeant sur leurs vies et leurs coïncidences avec la sienne, la narratrice-biographe met en lumière un désir paradoxal qu'elles partagent, un besoin égal d'exposition et d'effacement.

Un motif central de l'œuvre de Léger, majeur en ce qu'il lie les femmes des trois univers auto/biofictionnels à l'étude (c'est-à-dire la narratrice-biographe, sa mère et les principales biographiées) consiste en « une très ancienne absence » (*S*, 10), une forme de décalage avec le

⁷⁹ Martine Delvaux et Valérie Lebrun, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁰ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, p. 19.

réel. Selon Martine Delvaux, la spectralité est une caractéristique importante de l'écriture féminine contemporaine et « [l]'écriture récente des femmes [...] se tient au bord de la vie, c'est-à-dire au plus près de la mort – de l'évènement de la mort, du travail de la mort dans/par l'écriture, qui dit quelque chose sur ce que c'est qu'être soi⁸¹ ». Ce mode d'écriture aurait des implications tant formelles que thématiques. Chez Léger, un vide habite toutes les femmes mises en récit : un silence et une solitude volontaires, voire un effacement de soi. Elles vivent une rupture, errent, s'égarant dans d'autres rôles, ou bien s'exilent volontairement. Jamais tout à fait ancrées dans leur quotidien, elles sont décrites telles qu'à la fois présentes et absentes par la narratrice-biographe, et l'intertexte procure de nombreux échos à leur être-au-monde marginal :

Dans *Le Désert rouge*, Giuliana s'égare sur un quai et dit à un marin : « Certains jours, les corps sont séparés. » Natalie, dans *The Rain People*, part seule sur la route : « I don't want to get away from you. » Dans *The Savage Eye*, Judith marche toute seule dans la ville : « Ne voir personne, ne parler à personne. » Dans *Sue perdue dans Manhattan*, Sue, le regard vide, dit : « Je ne suis pas très bonne en conversation, je ne communique que dans le sexe. » Dans *Jeanne Dielman*, Jeanne ne dit plus rien. (S, 51)

Dans son analyse d'œuvres d'écrivaines, Béatrice Didier remarque une « prédilection du roman dit féminin à évoquer le temps où il ne se passe rien⁸² ». La théoricienne avance que « [l]e même problème se retrouve dans l'autobiographie. [...] Comment évoquer tout ce non-être⁸³? » Cet enjeu pourrait bien justifier la non-linéarité et la fragmentation des auto/biofictions de Léger, cette part de vide – manifeste jusque sur la page – tenant justement de ce que l'autrice cherche à dévoiler chez les femmes dont elle fait le récit de vie ; c'est un de leurs dénominateurs communs.

2.1 La disparition fantasmée et résistante

Le gain en popularité des textes biographiques a été communément assimilé à une montée de l'individualisme à l'ère contemporaine⁸⁴. Selon Yves Citton, « l'attention est en passe de

⁸¹ *Ibid.*, p. 135.

⁸² Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Persée », 1981, p. 286.

⁸³ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁴ À ce sujet, voir notamment Linda Hutcheon, *Narcissistic Narratives : The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984 [1980], 168 p. Selon elle, une incarnation majeure de la littérature

devenir la forme hégémonique du capital⁸⁵ » et cette obligation de paraître et de continuellement laisser sa trace est exigeante et énergivore, tant individuellement que socialement. Quant à Nathalie Heinich, elle est d'avis que le « capital de visibilité⁸⁶ » sert déjà de monnaie courante et globale dans le « régime médiatique⁸⁷ » s'étant solidement installé au courant du XX^e siècle. L'ascension rapide d'un système reposant sur l'exposition, ainsi que d'une nouvelle élite du visible, traverse inévitablement le champ littéraire. La littérature constitue elle-même un moyen potentiel de générer du capital de visibilité, que ce soit en mettant de l'avant une situation, une communauté, ou un individu réel. Néanmoins, devant cette tendance, Dominique Rabaté considère que le roman peut toujours constituer « un lieu paradoxal de résistance face à la normalisation sociale, aux dispositifs toujours grandissants de contrôle et d'assignation, une façon de désertier qui puisse exprimer la force encore vitale d'une sécession individuelle⁸⁸ ». J'ajouterai que les pratiques (auto)biographiques, en ce qu'elles ont vraisemblablement le plus de capital potentiel à offrir à un « star system », peuvent le plus en détourner les attentes en matière d'exposition.

Dans ce « monde de traçabilité généralisée⁸⁹ », où les dispositifs nous contraignent au dévoilement et à l'archive immédiate, Rabaté avance que « le sujet contemporain peut vouloir répondre par une stratégie de soustraction, de retrait ou d'effacement⁹⁰ ». Le désir de désertion serait dès lors aussi fort que le désir immédiat de s'archiver. Quoique assez ancien, le thème

« postmoderne » serait la fiction narcissique. Son essai porte principalement sur l'aspect métafictionnel de ce corpus.

⁸⁵ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014, p. 74-75.

⁸⁶ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2012, 593 p. Heinich pousse la comparaison avec l'économie afin de prouver que « le capital de visibilité possède toutes les caractéristiques d'un capital au sens classique – économique – du terme : il constitue en effet une ressource *mesurable, accumulable, transmissible, rapportant des intérêts, et convertible* » (p. 46). Il a une dimension élitaire et dissymétrique, créant une distinction de classe entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés. Elle précise aussi que le capital de visibilité se distingue du « capital symbolique » théorisé par le sociologue Pierre Bourdieu (1994), ce dernier se rapprochant davantage d'un capital de notoriété et englobant toute forme de capital apportant la reconnaissance au sein de nos sociétés.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁸ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

de la disparition revêtirait aujourd'hui un sens nouveau, « du fait de l'extension prodigieuse des modes de contrôle⁹¹ » : « Contre la prolifération actuelle de l'archive, contre une folie de la trace qui grève le présent par le sentiment de sa mémorisation anticipée, le désir de disparaître repose sur l'effacement, l'oubli, l'évanouissement des traces⁹² ». Ainsi, alors qu'il deviendrait de plus en plus ardu de disparaître complètement, « [u]ne étrange industrie de l'évanouissement individuel [serait] en train de naître sous nos yeux⁹³ ». Le théoricien donne pour exemple les guides pour effacer nos traces virtuelles ou pour rendre nos cellulaires indétectables. Léger remarque elle aussi cette évolution de la conscience collective : « Il est de plus en plus difficile, semble-t-il, d'accepter de ne pas savoir où l'on est, et par voie de conséquence il est de plus en plus difficile de savoir où l'on est. » (S, 122)

Au XIX^e siècle, bien avant l'explosion des nouvelles technologies de l'information et de la communication, s'absenter *hors du monde* était plus aisé, recommencer à zéro aussi. Serait-ce là l'une des sources de l'intérêt de l'autrice pour une histoire de vie comme celle de la comtesse de Castiglione? Une forme de mélancolie, un idéal de la disparition qui n'est aujourd'hui plus réalisable, ou du moins largement complexifié par les modes de contrôle, pourrait peut-être motiver ce procédé littéraire, également à l'œuvre dans la deuxième auto/biofiction de l'autrice, *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Aux époques auxquelles ont vécu Virginia, le personnage de Wanda et Barbara Loden, ainsi que de nombreux personnages évoqués en arrière-plan des auto/biofictions, tout quitter du jour au lendemain était plus facile, alors qu'aujourd'hui « les papiers d'identité de toutes sortes se referment sur

⁹¹ *Ibid.*, p. 21. Par « modes de contrôles », Rabaté fait référence au concept de dispositif tel que théorisé par Agamben : il s'agit ainsi de « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31). Néanmoins, il se montre plus optimiste que ce dernier concernant la surexposition aux dispositifs et aux mouvements de subjectivation et de désobjectivation : « [Agamben] semble, contre sa propre définition, oublier que tout processus de désobjectivation implique pourtant en retour un processus de subjectivation nouveau dont il se refuse à envisager la dynamique possible. Peut-être parce que cette dynamique est vouée à des stratégies paradoxales, si elles doivent consister à se rendre invisibles. » (Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 22)

⁹² *Ibid.*, p. 20.

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

toute forme de nomadisme⁹⁴ ». Cependant, ce n'est pas la seule façon de disparaître, et l'œuvre de Léger en contient toute une variété.

David Le Breton, dans son essai *Disparaître de soi. Une tentative contemporaine*, nous renseigne sur les multiples facettes de la disparition dans nos sociétés actuelles : l'indifférence, la multiplication de soi, le sommeil, les dépressions, la défonce comme quête du coma, l'immersion, l'infini du virtuel, et plus encore. Selon lui, la disparition est l'une des tentations les plus vives de notre époque « où s'imposent la flexibilité, l'urgence, la vitesse, la concurrence, l'efficacité, etc.⁹⁵ », et elle peut prendre des formes souples et insoupçonnées. Je m'intéresserai surtout à la disparition dans l'autre, l'immersion dans une activité et également à ce que Le Breton appelle « la disparition sans laisser d'adresse⁹⁶ ». Il me faut cependant préciser que la disparition telle qu'envisagée par Dominique Rabaté se différencie de sa conceptualisation par David Le Breton. Le premier insiste davantage sur une opposition entre la disparition choisie, idéalisée, souvent fantasmée en tant que forme de résistance à une société de l'omnivisibilité, et la disparition imposée à un individu ou à un groupe d'individus (par le meurtre, le génocide, etc.). Cette distinction est primordiale dans le cadre de mon mémoire, car si certaines des femmes biographiées par Léger ont volontairement joué de leur vivant sur les modalités de leur apparition, d'autres se sont aussi violemment fait retirer leur droit d'apparaître. Ces deux « catégories » de disparitions ne sont pas non plus exclusives.

L'imaginaire contemporain est ainsi en tension entre un désir d'être présent, sur-présent sur le réseau et dans cette société du spectacle⁹⁷ permanent qui nous réunit, et un désir de disparaître. Quoique certaines aient appartenu à des siècles différents du nôtre, les femmes biographiées par Léger sont elles aussi habitées par des désirs concomitants de disparition et d'archivage, en plus d'être aux prises avec une forme de vide. L'évanescence caractérisant Barbara Loden, Virginia de Castiglione et Pippa Bacca dans les récits étudiés participe-t-elle à révéler la nature de leur corps-écran (corps photographié, corps filmé)? Quels effets cette

⁹⁴ David Le Breton, *op. cit.*, p. 162.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2015 [1967], 208 p.

spectralisation du corps et du sujet biographique engendre-t-elle? Pourquoi cette fixation de la narratrice-biographe?

2.2 Celles qui désertent, celles qui errent, celles qui se perdent par choix

À l'époque actuelle, il est significatif que l'auteur ait privilégié la mise en récit d'histoires de disparues ; face à « l'empire envahissant des dispositifs⁹⁸ », celles-ci sont porteuses de résistance. Stéphane Chaudier pose le diagnostic que « notre monde serait hanté par des absences (les images ou les spectres) plus présentes que les présences mêmes⁹⁹ », et l'œuvre de Léger témoigne bien de leur omniprésence dans l'imaginaire contemporain. Les désirs paradoxaux de disparaître et de s'exposer sont partagés par les femmes biographiées et la narratrice-biographe, qui l'étend à un sentiment plus collectif : « À sa manière, chacun pense qu'au milieu du désordre général, le seul lieu possible, c'est l'enfermement dans la chambre noire, c'est là qu'on met de l'ordre, à tâtons, sans rien comprendre. » (*E*, 137)

2.2.1 La réclusion et la spectralisation de la Castiglione

Dans son essai, Dominique Rabaté demandait s'il existait une géographie potentielle de la disparition, notamment dans la fiction, et s'il était possible de développer un endroit où « s'échapper et inventer des conditions durables pour la disparition¹⁰⁰ ». S'il existe bien un lieu de la sorte dans les trois univers auto/biofictionnels de Léger, ce sont les quartiers personnels de Virginia de Castiglione dans *L'Exposition*.

Après avoir atteint les sommets de la noblesse mondaine, la comtesse s'enfonce progressivement dans la réclusion, à quelques reprises à la suite d'humiliations ponctuelles, puis définitivement jusqu'à la fin de sa vie : « On ne l'a pas aimée comme on aurait dû. On l'a bafouée. Elle privera donc de sa présence le monde qui s'en fout, qui en est même soulagé. Elle s'enferme. » (*E*, 121) Cependant, quelque chose d'elle demeure : ses traces photographiques, les réminiscences de sa postérité passée, une œuvre qu'elle continue

⁹⁸ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁹ Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, P.U.S.E, coll. « Lire au présent », 2012, p. 209.

¹⁰⁰ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 52.

d'enrichir et qui finit par lutter à sa place contre l'oubli et une disparition absolue. Elle se soustrait des regards de la société, allant jusqu'à ne plus sortir qu'à la tombée de la nuit, mais ne les délivre jamais totalement de sa présence. Ses tirages continuent de circuler et sa mythologie prend de l'expansion, même si elle prend aussi un tour dramatique.

Les lieux de solitude de la comtesse sont mortifères. C'est une caractéristique sur laquelle la narratrice ne cesse d'insister, et cela n'a rien d'étonnant, puisque le désir de disparaître est indissociable d'une pulsion de mort. Sa chambre noire est décrite comme un espace de claustration, un jardin sans lumière où elle cultive le vide et les identités jusqu'à ce qu'elles deviennent hantises, car « [s]eule la photographie rend visible ce mouvement incessant des spectres en elle, ces allers et retours vers l'autre, ces reprises, ces sauts » (E, 146-147). L'obscurité de la pièce s'étend progressivement à tous les quartiers de la comtesse ; son cabinet funeste, un « gouffre caverneux enseveli sous un plissé blafard qui révèle sa vraie nature de suaire » (E, 118) et ses appartements où « [j]amais il ne semble avoir de lumière » (E, 117). Le lieu de création devient alors chambre d'outre-tombe, tombeau, que la narratrice-biographe reconnaît immortalisée par l'un des clichés de la comtesse : « une photographie opaque, presque noire, intitulée *Effet de clair-obscur* » (E, 118). Vitale à son œuvre, la chambre (ses multiples incarnations) de la Castiglione est un matériau biographique que la narratrice n'a de cesse de réanimer dans ses fragments :

[La] vraie chambre intérieure était fondamentalement vide, délaissée par la jouissance, lieu désaffecté, morne, [...] grouillant de fantômes, tandis que la chambre noire de la photo, elle, est surchargée de représentations chatoyantes, tout s'y rejoue, parmi les décors machinés, les toiles peintes et les accessoires réalistes, tout s'y anime enfin parce que tout est feint. Elle referme la porte, elle éteint la lumière, elle est seule. (E, 152)

Ce que nous apprend cette « géographie de la disparition », dans le cas de la Castiglione, c'est que la sienne se joue particulièrement sur le plan intime, nocturne, d'autant plus qu'elle suit un retrait de la vie publique. Puis, la chambre principale de *L'Exposition* demeure le petit trou de la chambre de l'appareil photographique d'époque ; et il nous faut considérer que la photographie entretient elle-même un rapport singulier avec la mort, en tant qu'« art de la revenance, un art qui parfois semble pouvoir enrayer le déroulement irrémédiable du temps et

faire resurgir les morts¹⁰¹ ». Chaque portrait de la comtesse signe la fin d'une certaine image de soi et la naissance d'une nouvelle exposition fantomatique. Selon Barthes, le photographie-portrait doit montrer l'air de son sujet, « donner à l'âme transparente son ombre claire¹⁰² », ou bien elle apparaît stérile. C'est cet air, qui crée le fantôme photographique ou du moins la possibilité de hantise, que la narratrice poursuit dans sa recherche des portraits de la Castiglione. Et la particularité de l'air de la comtesse au travers ses photographies, c'est qu'il n'est pas absent, mais signale une absence à soi-même.

Le « pouvoir mortifère¹⁰³ » de la photographie résiderait précisément dans l'entre-deux de sa transformation *lissante* du sujet photographié (et plus particulièrement de son corps), « ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre¹⁰⁴ ». Dans *La chambre claire*, Barthes choisit d'ailleurs d'appeler la cible photographiée par l'*Operator* – et observée en différé par le *Spectator* – le *Spectrum*, « parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort¹⁰⁵ ». Une fois le *Spectrum* capturé par l'*Operator* et imprimé sur papier, le référent devient indissociable de l'objet. L'acte qui les lie spectralise le sujet photographié lorsqu'il le fixe définitivement, « la Photographie emport[ant] toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre¹⁰⁶ ». La « *Mort plate*¹⁰⁷ » est associée au devenir-image, mais également à l'intention derrière tout portrait photographique (une intention que l'on peut aussi rapporter au projet de la Castiglione) : « Au fond, ce que je vise

¹⁰¹ Marie-Jeanne Zenetti, « Spectres photographiques : quand la photographie hante la littérature », *Conserveries mémorielles*, no 18, « Revenances et hantises », 2016, [en ligne] : <http://journals.openedition.org/cm/2281>

¹⁰² Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 169.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 145.

dans la photo qu'on prend de moi (l'"intention" selon laquelle je la regarde), c'est la Mort : la Mort est l'*eïdos* de cette Photo-là¹⁰⁸ ».

L'Exposition contient également un riche lexique de la feintise, qui accompagne notamment les thèmes de l'effacement derrière l'image et de la rematérialisation photographique, véritable renaissance. Car la fuite de la comtesse est avant tout une fuite de survie dans l'image, « l'enfermement dans une chambre, dans un œil » (*E*, 68). Les visites des hommes, amants et adorateurs, s'espacent, mais la présence de Pierson, l'*Operator* dont il ne faut pas oublier le regard, persiste dans ses appartements. Il agit à titre de témoin et authentifie, photo après photo, sa ruine, sociale et corporelle :

Elle a passé presque trente ans dans une solitude peuplée de chiens et de fantômes.
« Je dois finir bas, mal et laid. » « Je ne veux que le silence et l'obscurité. » Elle a perdu son mari, son fils, sa mère, ses amis les plus chers, les autres se sont éloignés. L'appartement est une turne, un *coin catafalque*, disait aussi Montesquiou. Maintenant les chiens pourrissent, son corps est en ruine, la mort gagne méchamment. Seule la boîte noire à enregistrer la défaite est toujours là.
(*E*, 143)

La Castiglione n'est jamais dépeinte comme une « mangeuse d'hommes » par la narratrice-biographe, mais plutôt comme une femme qui se rongait elle-même, se nourrissant de sa propre virtualisation et la distribuant à ses contemporains-es. L'expérience photographique n'a rien de jouissif pour la comtesse : « Devant le trou, on pourrait croire que c'est l'exaltation de la fête, la gratitude des retrouvailles avec elle-même, le seul lieu de mise en gloire, mais c'est l'inverse, on le voit sur les photos, on ne voit que ça, devant le trou, elle n'est qu'un bloc d'absence. » (*E*, 96) Même en société, la narratrice l'imagine « absente au milieu de la foule, le regard froid, impassible » (*E*, 10). Beaucoup d'extraits mentionnent sa folie et le *spleen*, le mal-être à la Baudelaire, « la sensation du gouffre » (*E*, 12), « mais il lui manque la poésie pour s'en tirer, elle, elle n'a que l'hystérie, elle n'a que les réminiscences » (*E*, 121) et « le deuil de son corps » (*E*, 32). En se virtualisant par la photographie, elle construit sa propre archéologie, et met en quelque sorte sa propre absence « en boîte ». Il lui arrivait même de réaliser ses

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

photographies anachroniquement, notamment certains de ses portraits où elle apparaissait costumée d'habits célèbres, capturés des années après les avoir portés durant une soirée.

Le récit met l'accent sur la fausse représentation que projette l'œuvre de la Castiglione. En observant l'un de ses tirages, la narratrice remarque que « comme toute grande actrice, elle fait semblant de faire semblant. (E, 12). Barthes abonde dans le même sens qu'elle. Il affirme que la contingence (entre objet et référent) de la photographie la distingue de la littérature¹⁰⁹ et fait en sorte qu'elle « ne peut signifier (viser une généralité) qu'en prenant un masque¹¹⁰ ». Des stratégies de dissimulation, mises en œuvre dans le but d'exprimer une vérité plus générale, sont similairement employées par la narratrice et les femmes biographiées dans les autres auto/biofictions. Un jeu d'acteur-trice (une adhésion à un rôle, même s'il est parfois très près de soi) va de soi dans la photographie, le cinéma et la performance. Wanda est l'un des masques fictifs de Barbara Loden, et certainement celui à partir duquel elle a le plus exprimé sa propre singularité. Pippa Bacca est le pseudonyme sous lequel Giuseppina Pasqualino di Marineo s'est fait connaître dans son ultime performance, mais loin d'être le seul emprunté à travers sa carrière ; l'une de ses créations les plus marquantes consiste aussi en une double identité, celle d'Eva Adamovitch, « vamp » (R, 36) et « garce piquante » (R, 36) dont l'attitude aguicheuse et hargneuse la distinguait absolument de Giuseppina. Ce double possédait même son propre numéro de téléphone et son adresse courriel. Les pratiques artistiques des femmes biographiées par Léger se situent toutes entre l'exposition et la dissimulation de soi.

En cumulant les (auto)portraits et en s'(auto)archivant, la Castiglione se donne à voir de deux manières, chacune feinte : en tant qu'image figée et en tant qu'objet accessible. Si la photographie l'immobilise sur papier, elle lui permet également de toucher un plus large public sans contenter le désir de personne ; « elle attire mais ne s'offre pas, ne procure jamais » (E, 105) : « On regarde, on ne touche pas – loi subtile de valeur d'échanges. » (E, 127). D'un cliché à l'autre, elle se met autrement en scène et change, ne s'approchant jamais tout à fait d'elle-même, condamnée en ce sens par la « filiation incertaine¹¹¹ » entre le *Spectrum* et le

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 60-61.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 25.

résultat photographique, fausse archive. Elle demeure fuyante, hors d'atteinte, « ravie, mais par elle seule » (*E*, 43), et multipliée, « [c]ar la Photographie c'est l'avènement de [s]oi-même comme un autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité¹¹² ». Le médium photographique ne suffit pas toujours ; elle se disperse autrement en offrant des fragments moulés de son corps (cuisse, bras, cheville, sein) à ses admirateurs. Ce faisant, elle construit sa propre absence, son double fantomatique, et elle hante la société qu'elle fréquentait autrefois, et qui ne peut plus l'approcher qu'à partir de reproductions. Sa seule accroche au monde est la photographie et « [l]a photo est littéralement une émanation du référent¹¹³ ». Virginia se retrouve alors mythifiée, également idolâtrée et abhorrée par ses contemporains-es, qui font d'elle un être d'autant plus spectral. La narratrice-biographe présente, par exemple, cette anecdote : la comtesse de Castiglione n'hésitait pas à se déshabiller, durant ses entretiens avec ses admirateurs, lorsqu'elle avait épuisé les sujets de discussion : « Elle s'éclipse, se prépare longuement, puis paraît, c'est l'exposition, elle fait tomber un à un les voiles, nue, elle croit être un Nu, mais elle ne fait que montrer sa nudité, elle est rattrapée par sa peau. » (*E*, 130). Lors d'un rendez-vous, le général Gaston de Galliffet s'était ainsi retrouvé dégoûté de découvrir qu'elle sentait la sueur (*E*, 130). Son œuvre photographique a progressivement créé un décalage, une inadéquation entre la femme nue réelle et le nu de la photo, la réalité et sa virtualisation, la fausse archive d'elle-même. Lorsque ses mécanismes corporels, normalement effacés par la mise en image, interféraient dans le réel, ils ne pouvaient plus que déranger le voyeur ou la voyeuse.

En s'effaçant de la société, la Castiglione complète le processus et se mystifie entièrement, réalisant en même temps l'exploit de ne plus avoir à participer à la vie ordinaire. Le personnage pose ainsi la question de ce qui reste de soi lorsqu'on n'est plus rattaché à rien d'autre que son image. La mort sociale de Virginia Oldoini donne lieu à son devenir-archive, inachevable, qui se poursuit encore dans l'auto/biofiction de Nathalie Léger. Sa pratique d'archivage n'est pas sans désir de postérité. Durant près de quarante ans, « elle se fait photographe pour construire, sous l'apparence de la frivolité, ce que Poe appelait "habitable de la mélancolie". Retenir, silencieusement retenir » (*E*, 92). Son mode d'existence se transforme, mais ce n'est pas un

¹¹² *Ibid.*, p. 28.

¹¹³ *Ibid.*, p. 126.

état infligé par une tierce personne, c'est une « mort de très longue haleine et minutieusement préméditée » (*E*, 43) par nulle autre qu'elle-même. Son statut d'ermitte remplace son statut mondain, mais elle continue de hanter la noblesse grâce à sa production artistique. La figure de la Castiglione possède ainsi l'ambivalence caractérisant le spectre accompli, selon la définition qu'en donne Dominique Rabaté ; elle est « celle qui reste tout en disparaissant, accomplissant ainsi un désir paradoxal et révélateur de notre époque¹¹⁴ », d'où l'intérêt pour Léger de réactualiser cette figure historique dans la littérature contemporaine. La réussite de la comtesse se joue même à plusieurs niveaux de disparition : d'abord la sienne dans son existence dématérialisée, photographique, puis dans ses extensions, la dissolution de l'autrice (et du lectorat) dans son œuvre.

2.2.2 La fuite de Wanda et la dissolution créatrice de Barbara Loden

En exergue du *Supplément à la vie de Barbara Loden*, l'autrice cite un extrait du film *Déetective* (1985) de Jean-Luc Godard :

- Et ça, c'est trop transparent ou pas assez?
 – Ça dépend si vous voulez montrer la vérité.
 – C'est comment la vérité?
 – C'est entre apparaître et disparaître. (*S*, 7)

Un type de disparition qui se retrouve dans les trois auto/biofictions de Léger est celui de la dissolution de soi dans un-e autre. On l'observe principalement à travers la relation qu'entretient la narratrice-biographe avec les différentes femmes biographiées. Elle ressent sa propre absence, accueille une figure du passé dans son quotidien fantasmé, se laisse hanter par ses réminiscences, erre en suivant ses traces et joue avec son « spectre » comme on jouerait avec un spectre de lumière. Cet exercice enrichit ses créations d'une dimension mélancolique. Néanmoins, dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, ce rapport est d'autant plus amplifié que Barbara Loden partage ce procédé créatif avec elle. Son unique long-métrage, *Wanda*, est inspiré d'un fait divers découvert par hasard. En plus de le réaliser, Loden prend la décision de jouer elle-même le rôle de Wanda, créé à partir d'Alma Malone, son double réel, et elle confond leurs deux histoires dans le processus. Leur amalgame constitue le récit de Wanda, qui laisse

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

derrière elle toit, mari et enfants, une vie trop vite déterminée pour une femme sans contours, sans l'avoir résolument cherché mais bien parce qu'elle était « *just too slow* » (S, 25) pour « l'ordinaire de la vie » (S, 25). Wanda s'enfonce ensuite dans l'errance et la dissociation identitaire. *Supplément à la vie de Barbara Loden* débute d'ailleurs par une description très juste de la première scène du long-métrage :

On suit en plan très large cette miniature diaphane qui se déplace avec insistance sur l'horizon bouché. Et parfois, la poussière absorbe et dissout la figure qui chemine obstinément, irradie un instant puis ne fait plus qu'une tache floue, presque indistincte, rendue transparente comme un trou lumineux dans l'image, un point aveugle sur le paysage détruit. Oui, c'est une femme. (S, 9-10)

Wanda était, affirme Marguerite Duras, un film portant véritablement « sur quelqu'un » (S, 85), c'est-à-dire une femme absolument isolée du monde et de son environnement socioculturel. La narratrice insiste : « Je crois qu'il reste toujours quelque chose en soi, en vous, que la société n'a pas atteint, d'inviolable, d'impénétrable et de décisif¹¹⁵. » (S, 85) Comme la comtesse de Castiglione le fait à sa façon, en s'effaçant matériellement pour répandre sa virtualisation auprès de ses contemporains-es, le personnage créé par Barbara Loden pose lui aussi la question de ce qui reste de soi lorsqu'on n'est plus rattaché à rien. La narratrice insiste : « Les bigoudis, le sac à la main. Le sac, ce gros sac incongru, est à lui seul un évènement au contenu impénétrable. Tout a disparu dans la vie de Wanda, mais la nature morte immaculée du sac est là pour dire, preuve de la réalité à l'appui, que quelque chose subsiste même s'il n'y a rien dedans. » (S, 65) Indifférente au réel, elle démontre tout au long du film une forme de « neutralisation radicale de toute affectivité, une dévitalisation qui va nettement au-delà de la légère réserve qui s'impose dans la vie quotidienne pour se préserver des autres¹¹⁶ », l'une des formes de « disparitions » répertoriées par David Le Breton. Selon lui, « [q]uand l'évidence de vivre se dérobe et que l'existence pèse comme un fardeau, se dépouiller de soi pour recommencer ailleurs devient parfois une nécessité intérieure, quitte à devoir reprendre son existence à partir de rien¹¹⁷ ». Au tribunal, lorsque le juge demande à Wanda si elle est bien

¹¹⁵ Elle tient ses propos dans un entretien avec Elia Kazan, l'ex-mari de Barbara Loden, publié dans les *Cahiers du cinéma* (no 318) en décembre 1980.

¹¹⁶ David Le Breton, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 159.

d'accord avec la séparation demandée par son mari, et la perte potentielle de la garde de ses jeunes enfants, elle répond simplement « Listen Judge, if he wants a divorce, just give it to him¹¹⁸ ».

En entrevue avec Laure Adler, Nathalie Léger insiste qu'avec Wanda, « ce qu'elle a créé, Barbara Loden, au fond c'est un archétype¹¹⁹ », celui d'une « femme abandonnée et abandonnante¹²⁰ ». La réalisatrice avait également eu le projet d'adapter au cinéma un roman de Kate Chopin, *L'Éveil*, « le *Madame Bovary* de la littérature américaine » (S, 131), mais elle n'a jamais pu obtenir le financement nécessaire. L'intrigue et l'héroïne ressemblent de près à celles de *Wanda* ; Edna « abandonne son mari, ses enfants, "bat le pavé toute seule, rêve dans les tramways" » (S, 131-132). Barbara Loden était habitée par un vide et le désir de démissionner de sa vie, mais elle préférait explorer leur représentation à travers d'autres histoires que la sienne. Selon la narratrice-biographe, « [e]lle aurait certainement joué le rôle d'Edna (*I was the best for it*) » (S, 132). En tant qu'actrice, elle avait la possibilité de légitimer ses expériences personnelles en interprétant celles d'autres femmes. Le long-métrage *Wanda* lui a permis d'explorer la « disparition sans laisser d'adresse¹²¹ » par l'entremise de sa disparition immersive dans un rôle. Son jeu dramatique se situait ainsi entre l'apparaître et le disparaître, ce qui lui permettait d'énoncer ses propres vérités et son ressenti sans avoir à les défendre en son nom seul. Une stratégie reprise par Nathalie Léger dans le champ littéraire¹²².

La narratrice cite ces paroles de Barbara Loden au *Sunday News* : « Je n'étais rien. Je n'avais pas d'amis. Pas de talent. J'étais une ombre. » (S, 32) Puis, à *Positif* : « J'ai traversé la vie comme une autiste, persuadée que je ne valais rien, incapable de savoir qui j'étais, allant de-ci de-là, sans dignité. » (S, 32) Ce qui revient est son sentiment d'insuffisance. Le sort de Wanda est lui aussi déterminé par une forme d'impuissance, car « c'est vraiment dans

¹¹⁸ Barbara Loden, *Wanda*, États-Unis, 1970, 102 min.

¹¹⁹ Nathalie Léger, « Images avec Nathalie Léger », *op. cit.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ David Le Breton, *op. cit.*, p. 157.

¹²² Dans l'œuvre de Nathalie Léger, la disparition immersive dans une autre (un rôle, un sujet biographique) ne se fait jamais au singulier. Elle passe nécessairement par la reconnaissance que l'autre (et soi) est multiple. Nous explorerons davantage cet aspect du texte au courant du troisième chapitre.

l'impuissance que Wanda est inexorable, c'est ce que raconte le film¹²³ », affirme Nathalie Léger. Dès les premières pages du récit, « [t]out fuit, tout lui échappe, elle ne fera plus désormais que s'égarer parmi des ombres. » (S, 13) Spectrale, elle n'arrive jamais à se saisir du réel. Et ce qui lie Barbara Loden et Wanda suscite l'empathie du double fictif de l'autrice :

À quoi puis-je reconnaître ce qui me lie à Wanda? [...] il m'est arrivé, une fois, la seule, et suffisante, mais à qui cela n'est-il pas arrivé, de ne pas savoir dire non, de ne pas oser le dire, de céder sous la menace mortelle et de ne m'en tirer finalement que par la défection, l'*inexistence*. (S, 50 ; l'autrice souligne)

Cette expérience momentanée de disparition, lorsque « [l]e renoncement à soi est parfois la seule manière de ne pas mourir ou d'échapper à pire que la mort¹²⁴ » et qu'« [i]l ne s'agit plus de glisser dans le "je est un autre", mais dans un "je est ailleurs, mais cela m'indiffère"¹²⁵ », la narratrice-biographe, Wanda et Loden la partagent. Puisque la narratrice-biographe choisit elle aussi d'embrasser les coïncidences entre sa vie et celles d'autres femmes, son processus d'écriture s'accompagne d'une errance dissociative à la Lol. V Stein¹²⁶. Son enquête sur la réalisatrice l'amène à parcourir les États-Unis. Elle erre sur d'anciens sites miniers en Pennsylvanie à la recherche « [d'un] visage, [d'un] souvenir, [d'un] évènement sans forme, [elle] le cherch[e] sur les aires d'autoroutes, dans les motels, encore sur les routes trouées, souvent défoncées, autour des usines démantelées, des hangars désertés, des maisons effondrées » (S, 118), et « [t]out ça parce que les premières images de *Wanda* se passent dans ce pays de suie » (S, 119). Elle se rend dans l'ancienne ville de Centralia, sans lien avec le film, simplement une ville fantôme (S, 125), et visite Holy Land de Waterbury (S, 99 ; 102 ; 104 ; 109), une ville aujourd'hui abandonnée¹²⁷, mais autrefois un parc thématique bâti sur de fausses reliques. Il s'agissait alors d'un des lieux de tournage de *Wanda*, avant que la ville chrétienne ne soit en ruine, « un très vieux rêve écroulé » (S, 103), « [v]ieux décor grimaçant, vieille mimique biblique, *pastiche d'une très ancienne fiction* » (S, 104 ; je souligne). Les lieux qu'elle

¹²³ Nathalie Léger, « Images avec Nathalie Léger », *op. cit.*

¹²⁴ David Le Breton, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Dans les multiples femmes errantes et seules dans la foule que décrit par Léger, je ne peux pas m'empêcher de retrouver cette figure. Les intertextes des auto/biofictions ne font pas directement référence à ce personnage de Marguerite Duras, mais l'écrivaine, elle, est fréquemment citée.

¹²⁷ Également dans cet état au moment du récit et de l'écriture de ce mémoire.

sillonne au cours de son enquête biographique partagent les traits fantomatiques de son sujet, qui contamine son quotidien. La ville de Holy Land est l'un des emblèmes de la démarche de Barbara Loden (et, en occurrence, de Nathalie Léger) : « pure construction mélancolique, [...] projet qui avait intégré sa propre ruine dans son édification et témoignait ainsi du caractère fallacieux et dérisoire, de nos entreprises » (*S*, 110), elle s'apparente à un roman dont l'achèvement est impossible.

Les plans de lieux abandonnés et de terrains vagues sont nombreux dans *Wanda*, et ils sont, sans surprise, non seulement transposés mais multipliés dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Ce thème était aussi présent dans *L'Exposition* ; le récit débute par une carte blanche sur les ruines dont l'œuvre photographique de la comtesse de Castiglione devient l'emblème. Richard Bégin et André Habib invitent à penser les ruines en parallèle avec les « non-lieux » contemporains (usines abandonnées, zones désaffectés, chantiers vides, etc.), qui seraient « désormais chargés d'une puissance affective autrefois dévolue aux palais et temples écroulés¹²⁸ ». « Car devant des ruines, toujours, nous sommes devant du temps¹²⁹ », nous pouvons prendre le pouls de notre rapport collectif au temps – ou encore de notre régime d'historicité¹³⁰ – en étudiant leur représentation dans la fiction. Les auteurs ajoutent que les ruines peuvent aussi être définies par la négativité, c'est-à-dire par ce qu'elles ne sont plus et étaient autrefois, une autre forme d'absence :

Plus précisément, devant les traces de la dégradation naturelle ou de la destruction humaine, nous nous trouvons en présence d'un signe des temps. Or, il s'agit d'un temps qui, malgré la persistance matérielle des restes, n'a visiblement plus lieu. Le paradoxe topique des ruines relève de la sorte d'une signification en défaut de présence, *hic et nunc*. En effet, rarement perçoit-on des ruines ou parlons-nous d'elles sans avoir aussitôt à l'esprit ce qu'elles ne sont pas, ou plutôt, ce qui était

¹²⁸ Richard Bégin et André Habib, « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. 35, no 2, « Imaginaire des ruines », 2007, p. 5, [en ligne] : <https://doi.org/10.7202/017461ar>

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 257 p. Hartog propose la notion de régime d'historicité dans cet essai. Il s'agit du lieu des tensions entre champ d'expériences (ce qu'on vit) et l'horizon d'attentes (notre rapport à l'avenir). A-t-on affaire à un futur prometteur ou menaçant? Un présent sans cesse consommé dans l'immédiateté ou éternel? Les régimes d'historicité constituent les moments de crise dans l'histoire du temps. Selon l'auteur, nous serions actuellement dans l'ordre du temps du « présentisme », c'est-à-dire à un moment où le présent est la catégorie prépondérante au point d'être envahissant, où le passé s'efface au profit de l'urbanisation et de l'industrialisation, et où l'avenir nous apparaît de plus en plus menaçant.

avant qu'elles ne soient. D'un point de vue sémiotique, donc, les ruines proposent un véritable travail figural de la négativité, en ceci qu'elles signifient sur le mode de l'absence une présence « désormais » renversée par sa propre faillibilité.

Cette réflexion sur la négativité propre aux ruines pourrait s'étendre aux femmes biographiées par Léger. Leur mort, ou encore leur appartenance au passé, n'est pas ce qui les rapproche le plus de la définition des ruines de Bégin et Habib. Elles ne sont pas des monuments détruits de l'Histoire. Cependant, de leur vivant, elles étaient toutes déjà marquées par la négativité. C'est pourquoi la narratrice-biographe étudie tour à tour les femmes biographiées en s'intéressant à la manière dont chacune affiche – et parfois performe – un défaut de présence. Les ruines, ce sont au fond des restes, une présence qui rappelle sans cesse l'absence. Et que reste-t-il lorsque Wanda quitte tout ce qui la définissait jusque-là et se laisse errer sans volonté sur les routes? La même question se pose quand la comtesse choisit de se cloîtrer et de vivre de nuit pour éviter ses contemporains-es. Puis, lorsque Barbara Loden se fond dans Wanda et *devient* absolument son personnage, la narratrice cherche encore ce qui *reste* de la réalisatrice à travers Wanda. S'interroger sur une figure historique et son œuvre en empruntant la perspective des ruines pourrait ainsi se rapprocher d'un questionnement sur leur absence, ou encore leur présence défaillante.

2.2.3 Le pèlerinage performé de Pippa Bacca

Cet aspect est moins flagrant dans la dernière auto/biofiction à l'étude, mais tout comme dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, certains des biographèmes consistent en le remaniement d'extraits filmés de Pippa Bacca, par elle-même, au cours de son pèlerinage. Léger se sert notamment de ceux figurant dans le documentaire *La Mariée*¹³¹ (2012) :

Les images montrent cette femme qui avance, hésitante, chargée de signes. On dirait qu'elle apparaît et disparaît devant nous comme l'écume de Moby Dick sillonnant les mers, *une vacante blancheur* filant à travers l'Europe. *Il reste pourtant dans l'idée de blancheur un élément secret de terreur, caché au plus intime de la chose.* (E, 74)

¹³¹ Joël Curtz, *La Mariée*, France, 2012, 41 min. Dans une note figurant dans les dernières pages de *La robe blanche*, l'autrice remercie le réalisateur de lui avoir fait connaître l'histoire de Pippa Bacca.

Ce fragment nous rappelle les descriptions de Wanda circulant, diaphane, à travers les sites miniers, et le champ lexical du fantomatique contamine également les espaces visités par la narratrice-biographe dans *La robe blanche*. Sa mère et elle visitent ensemble un tunnel dont « la conjonction rare d'une opacité et d'une sensibilité » (R, 92) et « le spectre des excitations sismiques » (R, 92) font le caractère exceptionnel. La narratrice perçoit jusqu'aux amies de sa mère comme des « plantes spectrales des fonds de vivarium » (R, 97). Même la sensation de l'abandon, pour la narratrice, est ressentie comme une « bestiole *blême* qui brise le plexus » (R, 105 ; je souligne). Enfin, la narratrice devine (ou bien projette) chez Pippa Bacca le même désir de disparation que chez ses précédents sujets biographiques :

Mais comment s'empêcher de penser que dans les plis de sa lourde robe il y a comme une forme inanimée, celle d'un désir soigneusement enseveli, quelque chose de déjà mort? Car la blancheur redoutable de ces noces avec elle-même ressemble à celle des suaires, de l'effacement, du vide. Ce vide, je l'ai vu s'immiscer dans les images des scènes de lavement de pieds qu'elle fait aux sages-femmes sous l'œil de la caméra, je l'ai vu lorsqu'elle les interroge sur leur travail, je le vois à son sourire contraint tandis qu'elle tient leur pied inerte au-dessus de la bassine de cuivre (R, 44).

L'intention de l'artiste était de parcourir des pays portant toujours les traces récentes de la guerre en affichant un symbole de paix, et « [s]ur les images qui restent de ce voyage, on la voit souvent nimbée de lumière : c'est le blanc de l'énorme robe en contre-jour, c'est toute l'intention du voyage, une nuée idéaliste, le désir de réparer, le désir de répandre le bien, non pas le bien lui-même, mais son idée » (R, 44). Le Breton « appell[e] blancheur cet état d'absence à soi plus ou moins prononcé, le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi¹³² » et cette couleur est omniprésente dans les auto/biofictions de Léger. Tout au long de son pèlerinage, la caméra de Pippa immortalise d'ailleurs le contraste créé par sa robe blanche et les marques du passé,

des colonnes d'humains cheminant dans la nuit, dans le froid, on les voit souffrir, et crever, on voit la traque, on voit les exécutions, on les voit, on voit la trace luisante de corps déjà bitumés sous le soleil d'été, on voit la terre remuée, les tombes hâtives, les pierres disjointes, on voit l'effacement des traces,

¹³² David Le Breton, *op. cit.*, 17.

l'archéologie de la dissimulation, non loin des ronds-points, entre deux tracés d'autoroutes, pas même à l'écart. (E, 54)

Comme ces ombres, elle est mouvement et elle « promèn[e] sa robe comme un papier buvard sur les autoroutes » (R, 17). Elle ne cherche pas à dissimuler les traces de saleté sur sa robe. À l'inverse, son plan consiste à les exposer après le voyage, dans une installation comparative de deux robes, celle portée durant les mois de sa performance, « usée, salie, bousillée par le voyage, abreuvée d'expériences » (R, 12), et sa copie « d'une blancheur immaculée » (R, 12) restée à Milan. Mais la première finira comme pièce à conviction au commissariat d'Istanbul. En effet, de toutes les femmes biographiées par Nathalie Léger, Pippa Bacca est peut-être celle qui vécut la fin la plus violente, une disparition forcée au sens où l'entend Dominique Rabaté ; son pèlerinage se termine par son meurtre de la main d'un homme l'ayant prise en autostop.

Néanmoins, dans cette auto/biofiction, la robe blanche continue de se déployer intemporellement, bien au-delà de celle exhibée par Giuseppina et emportée au poste. La robe est aussi celle de plusieurs artistes : celle de Marie-Ange Guillemot, une artiste qui a cousu de ses mains plusieurs robes durant sa carrière, une calquant la topographie de ses grains de beauté, une aux aisselles colorées pour représenter la sueur, une autre chargée de chapelets de plomb portée pour un « mariage célibataire » (R, 101) ; celle de l'œuvre *Eva Maria* (1963) de Niki de Saint-Phalle, « une énorme mariée livide comme un cadavre au milieu de son atelier », dont « [elle] a figé [l]a robe dans la raideur du plâtre, et lui a gangrené le buste d'un grouillement de jouets brisés, de poupons désarticulés, de poupées éventrées, de fantômes hirsutes qui fourmillent sous un badigeon blanc » (R, 102) ; celle conçue par Jana Sterbak dans son œuvre intitulée *Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (la robe)*, qui rappelle à la fois un abri et une cage, « cerclée à la taille d'un filament de nichrome électrifié qui devient incandescent quand on s'approche » (R, 102). C'est celle des nombreuses femmes qui se font enterrer habillée de leur robe de mariée, « leur corps d'avant, un corps qui leur appartenait alors en propre si on peut dire, un corps plein d'espérances et sans remords, un corps qui, dans la robe, s'éterniserait, pure abstraction déposée là » (R, 99). Celle de « Beatrix Kiddo en mariée vengeresse dans *Kill Bill 3*¹³³ » (R, 48).

¹³³ J'ai sourcillé en lisant cette référence à *Kill Bill 3* dans *La robe blanche*. Je me suis demandé si la narratrice fabulait, le film n'existant pas. J'ai appris par la suite que Tarantino avait en effet affirmé,

La robe de mariée est ainsi multipliée par l'intertexte et toutes ces femmes forment ensemble une communauté unie par le même habit cérémonial et l'affichage – souvent subverti – de la pureté. Sans que soit incluse dans le récit la description d'un costume typiquement masculin. Le tissu blanc de la robe et son voile flottant rappellent l'imagerie du fantôme, dont celui de Pippa Bacca. Après tout, celle-ci n'est décédée que dix ans avant la publication de l'auto/biofiction et son meurtre est encore frais, *dans l'air* du temps. La robe blanche de performance est aussi celle que l'artiste portait au moment de son assassinat ; elle l'a en quelque sorte accompagnée jusqu'au cercueil, sans qu'elle ne l'ait spécifié dans son testament. Elle souhaitait utiliser sa robe comme « papier buvard » (R, 17) et c'est la violence qui s'est retrouvée imprimée sur le tissu. La narratrice-biographe évoque d'ailleurs une performance artistique de Marina Abramović qui fait écho à la transformation de celle de Pippa Bacca :

Pour raconter l'horreur de la guerre, l'artiste serbe Marina Abramović a revêtu une robe blanche et s'est installée quatre jours durant sur un énorme monticule de mille cinq cents os d'animaux, immergée dans l'odeur immonde des chairs pourrissantes, nettoyant inlassablement chaque os avec une brosse, essuyant le sang avec les pans de sa robe. (R, 56)

Dans les deux cas, l'habit vierge revêt la fonction de canevas sur lequel sang et saleté sont imprégnés. Les deux robes sont détournées et souillées de la même façon, la différence majeure résidant en ce que l'une des artistes l'a prévu et l'autre non, l'une l'a exécuté elle-même et l'autre se l'est fait imposer. La robe blanche figure sous plusieurs formes et remplit diverses fonctions dans le texte. Elle ne signifie pas seulement la passivité et la soumission devant l'autre ; comme l'absence, ou le vide, elle est aussi symbole de résistance : « On est ce petit corps fuyant sous la menace tandis que quelque chose en soi flotte comme un mince voile blanchâtre, flotte et bat, insipide, obstiné » (R, 12).

Toutes les femmes-fantômes de l'intertexte portent le même uniforme, et forment ensemble une communauté spectrale. Néanmoins, leur rôle ne se limite pas à celui de chœur pour le (seul) fantôme de Pippa Bacca. Le symbole unifie les expériences maritales de nombreuses femmes, et permet à la narratrice-biographe de développer une critique de la

en 2015, qu'un troisième volet était l'un de ses futurs projets. Il existe d'ailleurs des bandes annonces produites par des fans et des affiches du film avec Beatrix Kiddo en « mariée vengeresse » sur le net, avec l'intitulé « The Bride is Back ».

conjugalité. En effet, en réfléchissant aux différentes incarnations de la robe cérémoniale, elle en vient à considérer l'institution du mariage et

ces maris des années 1970, revenant triomphants chez eux, *Le Choc du futur* à la main, expliquant à leur femme qui venait à peine d'obtenir un compte en banque à leur nom, [...] ces femmes qui avaient presque toujours abandonné des études ou un métier pour le *train de maison*, petit ou grand, leur expliquant, à ces femmes entourées d'enfants [...] que l'avenir était à la modularité conjugale (R, 116 ; l'autrice souligne).

Le père de la narratrice compte parmi les époux évoqués par la narratrice, mais elle s'adresse davantage à sa mère : « Il casse des objets, il casse des meubles, il part. Il revient, triomphant. Tu es là. C'est une définition de la conjugalité. À la même place, il le savait. Le nez rougi, les yeux humides. C'est une définition de la conjugalité¹³⁴. » (R, 115) La figure maternelle hantait déjà *L'Exposition* et *Supplément à la vie de Barbara Loden*, mais sa présence s'invite encore davantage dans *La robe blanche* que dans les précédentes auto/biofictions de Léger.

2.2.4 La traîne de vide d'une mère

Supplément à la vie de Barbara Loden commence par un descriptif de la première scène du long-métrage *Wanda*, circulant diaphane dans le champ minier. *L'Exposition* débute par la première impression de la narratrice devant le catalogue *La Comtesse de Castiglione par elle-même* et quelques témoignages rapportés de la beauté de Virginia. Dans *La robe blanche*, le récit s'amorce avec le souvenir d'une scène de jeunesse de la narratrice, et plus particulièrement de « cette grande tapisserie accrochée dans la salle à manger et surplombant [leurs] repas, *L'Assassinat de la dame*, réalisée d'après l'un des panneaux peints par Sandro Botticelli pour la commande d'un cadeau nuptial » (R, 9-10) :

Au fond du motif, une femme éperdue est poursuivie le long d'un morne rivage par un cavalier en armes accompagné de chiens hurlants ; elle tente de se soustraire aux coups meurtriers de l'homme ; un pauvre lambeau, le reste de sa robe mise en pièces, flotte dans sa course, on croit entendre des cris, des

¹³⁴ Le thème de la « petite conjugalité qui s'organise, [...] assemblage de gestes dépareillés qui s'accordent silencieusement » (S, 65), est aussi présent dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Elle aborde notamment la violence ordinaire dans la dynamique conjugale (« [c]'est peut-être la ruse de la contrainte, mais c'est peut-être aussi l'amour, on ne peut pas savoir » (S, 114)) par l'entremise du couple formé par Wanda et Mr. Dennis dans le film de Loden.

halètements, le souffle brisé de la terreur tandis qu'au premier plan son corps déchiré gît déjà dans la clairière, l'homme est penché sur elle, plongeant sa lame dans la plaie béante, arrachant les viscères à pleines mains. Au fond, la fuite ; devant, le meurtre – et la scène tournait et recommençait inlassablement sous la zébrure d'un ciel blafard dessinée dans le feuillage. (R, 10)

Comme dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, tout est annoncé dès les premières pages : ici, la robe fantomatique, le refus par l'échappée, la béance, le viol. Le tableau, décrit de la sorte, présente implicitement les circonstances de l'agression et de l'assassinat de Pippa Bacca. Mais la narratrice-biographe dévoile également des éléments de sa vie familiale en annonçant ce « canevas énorme » (R, 10) « pesant de son poids de poussière » (R, 10) sur la pièce. Nous sommes d'emblée avertis-es du tissage fictionnel des registres autobiographique (familial) et biographique.

Quelques années suivant son travail biographique sur la critique et militante féministe Margaret Fuller, et la publication de ses recherches¹³⁵, Bell Gale Chevigny se questionne sur leurs modes d'interprétation respectifs et en vient à cette prise de conscience : « it is nearly inevitable that women writing about women will symbolically reflect their internalized relations with their mothers and in some measure re-create them¹³⁶ ». La robe blanche, « qui fait un bruit lointain de genèse » (R, 98), est aussi bien celle portée par l'artiste biographiée que celle de la mère de la narratrice-biographe. Plus encore, le personnage de la mère est celui qui permet de réunir les narratrices des trois auto/biofictions en une seule entité narrative. Le peu d'informations que nous obtenons de celle-ci dérive principalement de l'histoire de sa mère, et les détails concordent de récit en récit. Dans chacun d'eux, la figure maternelle est décrite en tant que femme-fantôme, tant à l'époque de son mariage qu'après sa séparation. Dans *La robe blanche*, après avoir enfilé sa robe de mariée, « [e]lle demande de l'aide. Il faut agraffer le petit spectre qu'elle est soudain devenue » (R, 101) et sa fille l'assiste. Fragile, « aussi nue – la maigreur, la maladresse, la culotte blanche trop grande pour ses jambes fluettes, le ventre entortillé dans le chiffon de peau » (R, 101), elle partage symboliquement sa robe (et le texte) avec les autres femmes biographiées, dont les vies reflètent souvent la sienne, et inversement.

¹³⁵ Bell Gale Chevigny, *The woman and the myth : Margaret Fuller's life and writings*, Old Westbury, Feminist Press, 1976, 500 p.

¹³⁶ Bell Gale Chevigny, « Daughters Writing : Toward A Theory of Women's Biography », *Feminist Studies*, 1983, vol. 9, no 1, p. 80.

Elle porte la mélancolie et l'abandon de son mari comme des habits, tandis que la narratrice se retrouve prise « dans la traîne de cette tristesse, impossible de s'en défaire » (R, 105), même à travers l'écriture. Malgré les déceptions, la violence et le divorce, sa mère souhaite toujours être exposée dans ce costume, et le lui rappelle : « Sur le fauteuil, étalée, une petite forme d'un blanc resté mystérieusement éclatant conserve en creux l'âme errante de la jeune fille qu'elle fut. C'est sur la liste, je veux être enterrée avec, dit-elle. » (R, 98)

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, c'est après avoir regardé *Wanda* que la mère de la narratrice lui confie qu'en quittant le tribunal de Grasse après son divorce, elle avait passé des heures à errer dans un centre commercial, « ne pensant rien, n'éprouvant rien, tombant, le temps passant, dans une tristesse mortelle » (S, 43). Il s'agit d'un nouvel effet de résonance au sentiment de vide ressenti par chacune des femmes biographiées par Léger, et à l'indifférence radicale de Wanda jouée par Barbara Loden. Pour la narratrice, « [c]e que [s]a mère a vécu dans l'intervalle minuscule, presque dérisoire de sa fuite, c'est qu'elle a voulu mourir. Et encore, le mot est trop grand. [...] c'était une douleur raide, pas un vague à l'âme, c'était un coup, un trou, pire, un goulet, la taille d'une tombe trop étroite » (S, 141). Elle fait la correspondance entre ce moment de perte de soi et une scène du long-métrage où le personnage erre lui aussi dans un centre commercial « pendant que le temps passe en suintant contre la vitrine » (S, 33) :

À Cap 3000, elle a traîné pendant des heures, simplement traîné. De l'extérieur, dit-elle, je devais avoir l'air d'une femme de médecin qui fait du shopping, de l'extérieur on ne voit rien du plus profond du désespoir – on ne voit rien sur le visage de Wanda quand elle erre en ville, on ne voit que l'attente, on ne voit qu'une femme qui tue le temps. (S, 44)

La vie conjugale des parents de la narratrice et la violence du jugement du tribunal sur la mère, mentionnées à quelques reprises dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, deviennent des axes thématiques majeurs dans *La robe blanche*, mais ce récit familial était également présent dans *L'Exposition*. Dans la première des trois auto/biofictions, beaucoup de souvenirs maternels lui viennent à partir de ses réflexions sur la photographie et son sujet biographique principal. Les deux femmes partagent la même « tristesse sans émotion, la vraie défaite de soi, un effondrement intérieur, la désolation » (E, 27). Écrire l'histoire de vie de la Castiglione et réfléchir à l'exposition particulière de son corps, à travers l'étude de ses (auto)portraits, lui

permettent d'aborder la relation bien différente de sa mère à son corps, et comment elle s'est autrement exposée aux autres. Les lexiques de la disparition et de l'absence sont encore une fois utilisés pour la décrire. Elle se rappelle le ploiment du corps de sa mère, sa pudeur à la plage et ses tentatives « pour tout effacer, pour tout annuler, son corps, impossible à exposer, ce corps – impossible d'y consentir » (*E*, 75). Elle consulte de nombreux albums de familles, mais c'est vers la fin du récit qu'elle ouvre finalement la boîte où elle a entreposé les photos d'enfance de sa mère après les lui avoir subtilisées, concluant que « [m]aintenant, il faut ranger » (*E*, 132). La voix narrative se confond alors avec la voix d'une vieille femme, peinant à se reconnaître en parcourant les clichés : « J'ouvre la boîte et j'entre dans ce passage obscur qui égare, c'est un couloir dans une maison vide et éteinte » (*E*, 153). Je ne peux pas s'empêcher de voir là une métaphore de la démarche biographique de Léger, une autre forme de temps en boîte.

L'avant-dernier fragment de *L'Exposition* raconte la photographie de trois jeunes filles, de dos et côte à côte. L'une des adolescentes serait la mère de la narratrice, mais il lui demeure impossible de déterminer laquelle : « La plongeuse, la chercheuse, ou la rêveuse? [...] Elle pourrait être les trois. » (*E*, 156) Ce passage pourrait aussi bien introduire mon conflit actuel. La figure maternelle serait-elle le fantôme hantant et marquant le plus les trois auto/biofictions de Léger? Contrebalance-t-elle Pippa, Barbara et Virginia? Se cache-t-elle derrière chacune d'elles? Après tout, « [l]e fantôme ne disparaît jamais. Rien ne garantit son repos. Toujours, il nous hante, part et revient une fois, deux fois, trois fois comme dans un retour infini, une survie perpétuelle. Il n'y a pas de début ni de fin à cette histoire, mais le mouvement persistant d'une *hantologie*¹³⁷ ». De plus en plus de manifeste d'œuvre en œuvre, le statut de la mère s'approche dangereusement de celui de revenante, persistante et réapparaissant avec force. Il pourrait même être tentant d'argumenter que chaque femme biographiée par Léger constitue en soi un détour vers la biographie familiale, maternelle. Ainsi que nous l'avons établi au premier chapitre de ce mémoire, les registres autofictionnels et biofictionnels cohabitent dans les trois œuvres de Léger, sans s'enterrer l'un et l'autre. J'irai ici dans une direction similaire

¹³⁷ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains, op. cit.*, p. 16.

en affirmant qu'il n'y a pas plus de sujet biographique écrasant les autres que de « spectre principal » dans ses auto/biofictions.

Bell Gale Chevigny raconte une anecdote intéressante autour de son travail de biographe. Dans un contexte plutôt informel, « a setting not unlike one in which Fuller might have "conversed" at Brook Farm¹³⁸ », on lui demande de parler de son sujet biographique et elle l'impersonnalise : « It was very stimulating and pleasant; everyone seemed interested and wanted to know more, and several remarked afterwards on how much I loved Fuller and how I had brought her to life¹³⁹. » Chevigny se rappelle avoir été tourmentée par cette expérience, la peur de s'être fait, en la personnifiant, seule analyste de son vécu :

But by then the notion of *claiming* Fuller had become deeply obnoxious to me, and I believed that impersonating her, taking responsibility for « bringing her to life », was a trespass or usurpation. The betrayal was twofold: as I had claimed her in my terms, so I had given over my identity, however briefly, to her. The « third person » in that room, the hybrid formed of both an warping each of us out of our orbits, continued to preoccupy me.¹⁴⁰

Chevigny envisage cette troisième personne qui l'a possédée, le temps de sa conférence, comme « the spectral embodiment of the fear I had been moving towards in my nagging concern about identification¹⁴¹ », « the ghost with whom I had been wrestling unconsciously throughout the work¹⁴² ». Si la biographe peut ressentir son sujet comme une hantise, le fantôme qu'elle côtoie au court de son travail est aussi sa propre construction. Chevigny analyse conséquemment son acte biographique en prenant en considération son identification à l'histoire familiale de Fuller, puisque « we will distort our subjects proportionately less as we recognize our identification, use and then move beyond it¹⁴³ ». Chez Léger, l'utilisation d'un

¹³⁸ Bell Gale Chevigny, « Daughters Writing : Toward A Theory of Women's Biography », *op. cit.*, p. 93.

¹³⁹ *Ibid.* Cette anecdote me rappelle des souvenirs de mes propres communications sur l'œuvre de Nathalie Léger. J'ai aussi reçu des commentaires sur mon « emballement » et combien j'avais rendu « vivant » mon sujet (alors Léger, mais également la comtesse de Castiglione, Barbara Loden et Pippa Bacca).

¹⁴⁰ *Ibid.* ; elle souligne.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

double fictionnel biographe joue aussi un rôle. Il rend visible dans le texte le fait que l'acte biographique est créateur d'une identité pour la biographe elle-même, et met au monde un double biographique, une « troisième personne » également hybride. De plus, si la narration, bien qu'autoréflexive, ne commente pas explicitement son identification au passé familial de ses sujets biographiques, de nombreux liens peuvent être tissés entre les fragments concernant les sujets biographiques et ceux portant sur la mère de la narratrice-biographe.

Si, selon Chevigny, les femmes biographiées par une femme constituent autant des doubles maternels que des « surrogate mothers¹⁴⁴ » pour la biographe,

the fantasy of the surrogate mother differs in several ways from the fantasy of the perfect mother. It is a fantasy of reciprocity; far from being all-powerful, both « mothers » are engaged in struggle ; both nurture not an infant, but a girl or woman; and for both, nurture is a sanctioning of their autonomy. Ideally then, as biographers, we recreate « mothers » from whom we can integrate and separate more effectively than our biological mothers¹⁴⁵.

D'après Chevigny, une relation idéale entre biographiée et biographe implique le fait de donner et de recevoir de l'autonomie. Dans l'œuvre de Léger, la narratrice-biographe s'est sentie prise dans la « traîne de tristesse » (*R*, 105) de sa mère depuis l'enfance. Elle peine à s'en défaire, et au niveau du texte, l'histoire de Pippa Bacca peine également à se différencier complètement du récit maternel. Cet autre sujet biographique lui permet d'échapper plus longtemps aux demandes répétées de sa mère, de la tenir à un minimum de distance. Ses deux « mères », la mère réelle et la « surrogate mother » biographique cohabitent alors dans l'œuvre. Ses recherches empiriques sur Pippa Bacca lui permettent de réfléchir à la perspective d'écrire sur sa mère. Elle se demande, par exemple, quel support ou quelle aide offrir à une mère en deuil, en larmes, lorsqu'elle s'apprête à rencontrer la mère de Pippa Bacca – et encore une fois, elle prend la décision d'annuler cette rencontre et évite la mère réelle,

car, derrière les hommages, derrière les saluts et les statues, derrière l'art ou la sociologie, et même derrière la générosité d'un pardon, il reste toujours, soigneusement dissimulé sauf à l'esprit d'une mère, un coin de buisson, la terre foulée, remuée, les objets disséminés, la marque d'un geste inhumain et le poids d'un corps, la bouche ouverte, les lèvres retroussées découvrant les gencives, ce

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 95-96.

périmètre d'horreur qui m'a empêchée d'aller poser une question inconnue à une mère en deuil (R, 88).

Un souvenir familial particulièrement intéressant dans *L'Exposition* est celui où la narratrice décrit « la chambre d'enfant » (E, 77) et un placard dans lequel se trouve un miroir : « par surprise, tombant sur soi, c'est-à-dire précisément sur d'autres, on découvrait en un éclair la superposition des figures innombrables, l'entassement des spectres qui n'en font d'ordinaire trompeusement qu'un » (E, 77). La mère de la narratrice-biographe ne compte pas plus que la comtesse de Castiglione, Barbara Loden (ou Wanda) et Pippa Bacca dans les auto/biofictions à l'étude. À un moment du texte, elle-même affirme à sa fille que « [leurs] deux sujets n'en font qu'un » (R, 15). Ce qui compte alors, c'est leur superposition. C'est une communauté de spectres qui constitue chacune des auto/biofictions (et de leur ensemble), bien plus qu'un fantôme au singulier.

Les principales caractéristiques de la figure spectrale sont « la récurrence (le spectre est celui qui « revient ») et la perturbation (le spectre trouble l'ordre naturel des choses)¹⁴⁶ », rappelle Zenetti, et la présence maternelle n'est pas seulement répétée dans les trois auto/biofictions ; elle trouble également le déroulement du récit. Dans *La robe blanche*, la mère insiste à maintes reprises pour devenir le sujet d'écriture de sa fille, ou du moins pour qu'elle aborde « l'ordinaire de la douleur » (E, 120) vécue à l'époque de son mariage et de son divorce. Elle participe aussi activement à mettre en doute sa démarche artistique : son sujet est-il valide, et qu'apporte-t-il vraiment au réel?

Entre nos deux sujets, murmure-t-elle au-dessus de moi, le mien est plus réel que le tien, le mien tu l'as vécu aussi, tu en as des preuves, je veux dire des souvenirs, alors que tu n'as rien vécu de ton sujet, qu'il se soit réellement passé ne change rien, tu ne l'as pas vécu, ça n'est donc qu'une fiction, ton sujet n'est qu'un vœu pieux. (R, 43)

Plus loin dans le récit, après avoir réussi à détourner l'éclairage biographique vers elle, momentanément, elle continue de la corriger et de la rediriger quand elle prend trop de distance critique, lorsqu'elle s'approche de la sociologie, ou encore quand elle assume que ce qu'elle souhaite profondément ressemble de près ou de loin au pardon ou à la grâce. De la sorte, la

¹⁴⁶ Marie-Jeanne Zenetti, *op. cit.*

narratrice-biographe développe sa perception de sa mère en s'adressant à elle, qui s'oppose parfois au texte, notamment aux endroits où elle creuse sans prendre garde à ce qu'elle déterre :

Tes efforts pour cacher la mélancolie ancienne, dissimulée, *non, laisse-moi*, c'est ça aussi, décrire, tes efforts pour cacher la mélancolie ravageuse qui te saisissait sous la forme modeste d'une déférence inquiète à l'égard de l'existence, ta souffrance déguisée en gentillesse, ton goût exaspérant pour le renoncement. Tu n'étais pas vraiment là. (*R*, 111 ; je souligne)

La mère de la narratrice possède un pouvoir transformateur dans le texte. Elle s'approche d'une figure de première lectrice, forçant le double fictif de l'autrice à justifier ses choix d'écriture. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, elle va critiquer la narrativité du film étudié par sa fille, *Wanda*, et conséquemment celle de son auto/biofiction en devenir :

C'est si difficile de raconter simplement une histoire? demande encore ma mère. Il faut rester calme, ralentir et baisser la voix : qu'est-ce que ça veut dire « raconter simplement une histoire »? Elle parle de péripéties, elle cite *Anna Karenine*, *Les Illusions perdues* ou *Madame Bovary*, elle dit que ça veut dire un début, un milieu et une fin, surtout une fin (*S*, 20).

La mère de la narratrice l'incite continuellement à poursuivre et à terminer l'écriture. Cette insistance sur une conclusion en est aussi une sur le détachement, la fin de l'identification et de l'obsession par rapport au sujet biographique. Elle est autoritaire, et en demandant un terme au récit, elle demande aussi une résolution au conflit que son personnage engendre dans l'œuvre auto/biofictionnelle. Ce n'est que dans les dernières pages de *La robe blanche* qu'elle s'estime satisfaite et laisse sa fille poursuivre son travail sur Pippa Bacca sans s'immiscer. Enfin, « [e]lle dit encore : c'est bien, ça va, tu as écrit pour moi. Elle dit : vas-y, retourne à ton sujet, finis de raconter l'histoire que tu as commencée – si tu y parviens. » (*R*, 132)

Dans l'œuvre de Nathalie Léger, l'errance réflexive et l'écriture biographique sont guidées, non seulement par des hantises du passé, mais par l'identification de l'autrice, parfois étonnamment forte, à certains aspects de son sujet. Elle se laisse hanter par ses biographiées au point où une imagerie du spectre contamine son quotidien de chercheuse. Bell Gale Chevigny l'a réalisé durant ses recherches sur la militante Margaret Fuller ; reconnaître quels sont nos biais et comment ils peuvent influencer (même positivement) notre conception d'une figure historique est une partie importante du travail biographique. Le double narratif de Léger lui

permet d'explorer encore davantage l'emprise qu'exerce son sujet sur elle, puisqu'elle s'exprime alors au même niveau romanesque que ses sujets biographiques. Elle reconnaît ainsi la part de fictionnalisation du sujet (il est impossible de l'écarter, mais on peut l'embrasser), sa propre fictionnalisation en tant que biographe, et leur hybridation mutuelle et dynamique dans la fiction.

CHAPITRE III

JUSTICE AUX FANTÔMES

L'archive, c'est ce qui est à jamais en trop, présence de ce qui est absent, rendue puissante de cette absence même ; c'est un objet mélancolique qui vaut souvent, je l'observe tous les jours, pour un corps disparu.
– Nathalie Léger¹⁴⁷

On ne ressuscite pas les vies échouées en archive. Ce n'est pas une raison pour les faire mourir deux fois.
– Arlette Farge, *Le goût de l'archive*

Il est légitime de se demander si le fantôme de disparaître ne peut jamais s'accomplir tout à fait, à plus forte raison à notre époque. Si l'effacement d'un sujet se concrétisait absolument, tout, jusqu'à son évènement, s'en retrouverait invisibilisé. La disparition ne peut ainsi être un moyen de résistance au régime de l'omnivisibilité que si elle est remarquée et validée par un public. C'est la raison pour laquelle on ne peut la comprendre que suivant la « logique profondément paradoxale de la trace¹⁴⁸ » selon Dominique Rabaté ; « [l]e geste par lequel le sujet revendique sa volonté de rupture fonctionn[ant] donc comme un secret : il doit laisser entendre que quelque chose est signifié, qu'un sens est recélé pour ceux qui sauront le déchiffrer à courte ou longue échéance¹⁴⁹ ». Les traces laissées par une personne suivant sa disparition – subie ou choisie – sont donc particulièrement porteuses de sens, à la manière d'un testament. Virginia de Castiglione, Barbara Loden et Pippa Bacca sont des héroïnes imparfaites de l'effacement, chacune à leur façon. Autant leur pratique artistique s'articule entre l'apparition et la disparition, la dissimulation et l'exposition, autant elles fournissent un matériel à remanier et désirent transcender leur époque. Leur œuvre, leurs critiques et les documents d'archives à leur propos, entre autres, ouvrent la porte à de nombreuses interprétations. Après avoir traité des modalités de leurs disparitions respectives dans le

¹⁴⁷ Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction », *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁸ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁹ *Ibid.*

précédent chapitre, nous sommes maintenant à même de nous demander : quelles sortes d'archives ont-elles laissées derrière elles? Et quel remaniement Nathalie Léger fait-elle de ce matériel testimonial?

3.1 Les traces

Marie-Pascale Huglo est d'avis que « l'aura de l'archive n'a jamais été aussi grande que depuis que les traces issues des activités d'une "personne physique ou morale" se sont transformées¹⁵⁰ », dépassant aujourd'hui de loin le papier manuscrit. La conception que nous nous faisons de celle-ci, et conséquemment de notre passé collectif, a été fortement altérée par les innovations technologiques en matière de conservation et de diffusion des informations. Si le thème des archives s'est également imposé dans la littérature actuelle, Marielle Macé voit dans ce phénomène le signe d'un « nouveau rapport à l'Histoire et, partant, au récit. Maison hantée, cimetière que l'on traverse, butin, désir de trouver l'origine, le "mal d'archive", cette passion brûlante comme l'a montré Derrida, est l'effet d'un besoin de mémoire¹⁵¹ ».

Contrairement à Macé, Huglo considère que la perte de mémoire serait venue à la suite de notre obsession contemporaine pour l'archive, même si elle aurait été en partie causée par elle¹⁵². Néanmoins, les deux essayistes s'accordent sur les effets majeurs de cette nouvelle dynamique entre mémoire vive et mémoire morte sur la production littéraire, c'est-à-dire qu'« [a]u régime narratif de l'aventure s'est ainsi substitué celui de la mémoire fait d'enquêtes, d'érudition et d'affects, l'archive tenant à la fois de l'indice, du témoin, du trésor de savoirs, de la réserve "pathique"¹⁵³ ». Macé observe notamment une « [c]rise de "l'intrigue" au sens courant, de l'intrigue intrigante et aventureuse, de sa motivation et de sa tension, dans une littérature tout entière vouée à la mémoire¹⁵⁴ ». L'œuvre de Léger compte parmi « ces proses [qui] construisent autant de musées imaginaires, d'espaces synchroniques où les objets trouvés

¹⁵⁰ Marie-Pascale Huglo, « Présentation : poétiques de l'archive », *Protée*, vol. 35, no 3, « Poétiques de l'archive », 2007, p. 7, [en ligne] : <https://doi.org/10.7202/017474ar>

¹⁵¹ Marielle Macé, « "Le réel à l'état passé" : passion de l'archive et reflux du récit », *op. cit.*, p. 44. La proposition principale de Macé dans cet article est que « l'empire actuel de la mémoire est aussi une perte d'histoires » (Macé, p. 43).

¹⁵² Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁴ Marielle Macé, « "Le réel à l'état passé" : passion de l'archive et reflux du récit », *op. cit.*, p. 45.

voisinent comme dans un cabinet de curiosités¹⁵⁵ », mais elle se distingue d'un corpus où « l'auteur est témoin et restaurateur, plutôt que fabulateur, et prend modèle sur l'historien¹⁵⁶ ». À l'inverse, l'autrice fabule à partir de ces nouvelles formes de traces, notamment photographiques (même si elles ne sont pour la plupart que très récemment disponibles dans l'univers fictionnel de la Castiglione) et filmiques (les enregistrements de Pippa Bacca lors de son pèlerinage dans *La robe blanche*, des entrevues de Barbara Loden à la télévision, etc.). Si elle questionne à plusieurs reprises leur rapport au réel, le résultat de sa lecture est aussi réflexif que subjectif.

Il me faut maintenant préciser mon utilisation du terme « archive », dont « l'une des particularités [...] à l'heure actuelle est l'ambiguïté entourant la définition exacte du mot (qu'il soit singulier ou pluriel)¹⁵⁷ ». Selon Yvon Lemay, « loin d'être un moment du passé fixé une fois pour toutes, les archives sont un objet dynamique dont la nature est essentiellement révélée par ses utilisations présentes¹⁵⁸ », et c'est pourquoi il faut prendre en considération la popularité grandissante de leur usage à des fins artistiques dans la redéfinition du terme. Dans ce mémoire, il servira donc à désigner à la fois le contenu et le contenant archivistiques, conformément à la définition du document d'archives présentée dans la loi québécoise sur les archives (1992) : « Tout support d'information, y compris les données qu'il renferme, lisibles par l'homme ou la machine¹⁵⁹... » Cette définition large me permettra d'aborder tout autant la matérialité des archives, en constante évolution, que les informations qu'elles contiennent, en plus des différentes manières dont elles sont remaniées par Nathalie Léger.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Anne-Marie Lacombe, « Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature », dans Yvon Lemay et Anne Klein (dir.), *Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2014, p. 54.

¹⁵⁸ Yvon Lemay, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », dans Yvon Lemay et Anne Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2014, p. 17.

¹⁵⁹ « Document », *Loi québécoise sur les archives*, Gouvernement du Québec, 1992, p. 1, cité dans Carol Couture, « Le concept de document d'archive à l'aube du troisième millénaire », *Archives*, vol. 27, no 4, 1996, p. 7.

Dans *Le goût de l'archive*, un essai qui a fait date, Arlette Farge, directrice de recherche au CNRS, avance que si les archives sont par définition des sources, « [l]a comparaison avec des flux naturels et imprévisibles est loin d'être fortuite ; celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade¹⁶⁰ ». La perte de soi serait un danger guettant celui ou celle qui tente d'appréhender les archives, malgré leur gigantisme, car si le personnel archivistique et les chercheurs-ses les mesurent « en nombre de kilomètres de travées¹⁶¹ », c'est aussi pour « marqu[er] d'emblée l'utopie que représenterait la volonté d'en prendre un jour exhaustivement possession. [...] Lit-on une autoroute, fût-elle de papier?¹⁶² » Est-elle saisissable ou est-elle seule à pouvoir nous saisir? Dans l'imaginaire contemporain, soutient Huglo, l'archive se présente couramment sous forme de « "capture" de tous les instants¹⁶³ », et cette représentation de l'archive se retrouve dans les auto/biofictions à l'étude. Si la biographiée *capture* la narratrice-biographe au moment même de leur rencontre¹⁶⁴, c'est souvent à partir du matériel archivistique que le ravissement de la chercheuse se produit. L'œuvre de Léger rend manifeste, et elle-même l'affirme en entretien, que « notre vie peut être tenue captive *dans le détail* de la vie d'une autre, morte depuis longtemps¹⁶⁵ », et rendu accessible par l'archive.

3.1.1 Débordements dans la fiction

Les documents passent par les voies de la fiction non pas tant pour « fausser » l'Histoire, à la manière de Noguez, que pour tenter de cerner ce qui, de l'Histoire, échappe. À la fois refus de la disparition et signe affecté de la disparition, les archives lacunaires résistent à l'emprise des autorités officielles et de l'Histoire dont elles sont le dépôt¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 10.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁴ Cette idée a été développée au courant du premier chapitre. Un champ lexical de la prédation est notamment utilisé dans *L'Exposition* pour décrire l'emprise exercée par la comtesse de Castiglione sur la narratrice-biographe : « J'ai été happée, gobée par ce sujet-là. » (*E*, 17).

¹⁶⁵ Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction. Cinq questions à Nathalie Léger », *op. cit.*, p. 36 ; je souligne.

¹⁶⁶ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 9.

La narratrice-biographe réalise tôt dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* que les cadres officiels de la mémoire rendent impossible l'expression des « coïncidence[s] » (S, 86), celles entre Wanda et Barbara Loden, ainsi que celles entre son sujet biographique et elle-même. « Je vous en prie, faites-moi une notice, pas un autoportrait, [lui] dit [son] éditeur » (S, 86), mais elle ne parvient pas à s'accommoder aux contraintes de la notice biographique : « Dans la notice, l'instinct de perfection s'abîme. Je reste là, immobile, incapable de saisir la vérité de cette vie dans sa version standard, version la plus saturée et la plus désertée à la fois. Née. Morte. » (S, 117) C'est ce qui la pousse à abandonner la commande éditoriale et la forme de l'abrégé. Dans *L'Exposition*, le Conservateur général retire à la narratrice sa carte blanche muséale, car la pièce centrale choisie, une photo du reliquaire de la Castiglione, ne se conforme pas aux attentes, et que « de surcroît l'abjection ne rentre pas dans l'idée qu'[ils] [se] f[ont] de la mise en valeur de [leur] patrimoine » (E, 149-150). *La robe blanche* se termine également dans l'incertitude que Léger parviendra à clore son projet ; « [t]out récit s'anéantit » (R, 138) lorsque l'objectif de la caméra se retourne sur le visage de l'assassin de Pippa Bacca.

Toutes les auto/biofictions de Léger prennent ainsi la forme d'une enquête tronquée, d'un exercice de création dévoilant ses manœuvres au fur et à mesure qu'il s'expérimente. Comme la narratrice abandonne la notice dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, l'autrice se distancie d'une forme de biographie « vie version standard » afin d'exposer ses propres mécanismes d'identification et la complexité (voire pluralité) identitaire des biographiées. Même si elle répond à un besoin d'archivage du réel, une véritable compulsion à l'ère contemporaine¹⁶⁷, son écriture rompt avec le travail archivistique traditionnel¹⁶⁸, puisqu'elle remanie de façon subjective des matériaux dont la conservation se voulait de prime abord neutre. Dans une entrevue, elle affirme d'ailleurs que « parce qu'elles sont forcément un terrain d'interprétation, [les archives] sont aussi l'un des lieux de prédilection de la fiction¹⁶⁹ ».

¹⁶⁷ Sur ce sujet, voir notamment Bertrand Gervais, « Archiver le présent : le quotidien et ses tentatives d'épuisement », *Sens public*, « (Re)constituer l'archive », 2016, [en ligne] : <http://sens-public.org/article1204.html>

¹⁶⁸ Tel que décrit dans *Le goût de l'archive* (1989) d'Arlette Farge.

¹⁶⁹ Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction. Cinq questions à Nathalie Léger », *La Cause Du Désir*, vol. 87, no 2, 2014, p. 36.

Avant une analyse plus approfondie du remodelage des faits biographiques et historiques effectué par l'écrivaine, il m'apparaît nécessaire de mentionner que le rapport à l'archive de Nathalie Léger se construit au quotidien depuis plusieurs années, puisqu'elle est directrice générale de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine¹⁷⁰ (IMEC). Elle a également publié une biographie de Samuel Beckett¹⁷¹, édité un ouvrage de textes inédits de Roland Barthes¹⁷² et été co-commissaire de l'exposition « Roland Barthes » au Centre Georges Pompidou, du 27 novembre 2002 au 10 mars 2003.

Arlette Farge estime que l'approche d'un-e chercheur-se en ce qui concerne les archives, quand vient le moment du choix des documents à analyser, peut se comparer à celle d'un « rôdeur, cherchant dans l'archive ce qui y est enfoui comme trace positive d'un être ou d'un évènement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence¹⁷³ ». Cette dernière citation pourrait aussi bien décrire la démarche d'écriture de Léger que l'errance de son double narratif au travers son enquête biographique. La

¹⁷⁰ Il s'agit d'une association française à but non lucratif créée en 1988 par des chercheurs-ses et travailleurs-ses du milieu de l'édition. Depuis, elle œuvre à rassembler et mettre en valeur des fonds d'archives et d'études sur l'édition et la création contemporaines, afin de constituer un patrimoine culturel vivant et accessible à la communauté scientifique.

¹⁷¹ Nathalie Léger, *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006, 118 p. Cette première publication biographique de Nathalie Léger n'est pas autofictionnelle, et bien plus près de l'essai que du récit, si on la compare aux auto/biofictions faisant partie de notre corpus. Le quotidien du travail biographique est pratiquement absent du texte et la narratrice ne dévoile rien sur son passé ou son présent. Pour construire l'identité biographique de son Beckett, elle convoque une multitude de ses doubles, dont Joyce, Jean du Chas, Alberto Giacometti, mais elle ne s'ajoute pas elle-même à la chaîne. Néanmoins, elle demeure engagée et inventive, n'hésitant pas à partager sa propre conception de la création littéraire au fil des biographèmes. Cet essai fragmenté compte des réécritures de scènes de films, de photographies, et des témoignages sur la voix de Beckett et sa présence. Les axes thématiques de la figure maternelle et de la hantise, qui se consolideront dans les prochaines publications de Léger, guident déjà son analyse. Elle insiste sur l'influence d'« une mère en fantôme » (V, 22) dans l'œuvre de Beckett, la décrit dans sa chambre, mourante et imposante, et affirme que « [d]ans l'image comme dans le texte, Beckett travaille sur une présence retirée et qui froidement regarde » (V, 102). La narratrice compare également les relations maternelles d'autres acteurs et auteurs, mais ne mentionne jamais sa propre mère.

¹⁷² Roland Barthes, *Journal de deuil : 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, Paris, Seuil/IMEC, 2009, 268 p. Ce recueil posthume a été assemblé et préfacé par Nathalie Léger. Les fragments, qui s'apparentent à des entrées de journal intime, portent sur le deuil maternel. Ce travail de longue haleine dans les archives littéraires de Barthes explique probablement la teneur de son influence dans ses écrits. À travers un fonds énorme d'inédits, explique Léger dans la préface, c'est cette collection de passages qu'elle a décidé de retenir pour publication. Encore une fois, la figure maternelle s'est donc fait un chemin jusqu'à son travail de chercheuse.

¹⁷³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 88.

fragmentation du récit et le riche intertexte incitent également la lectrice à vagabonder, à l'intérieur et à l'extérieur du texte, dans certaines œuvres évoquées par la narratrice, par exemple. On chemine dans les trois auto/biofictions comme un-e chercheur-se dans un centre d'archives, « parmi cassures et dispersion, on forge des questions à partir de de silences et de balbutiements. Mille fois devant les yeux tournoie le kaléidoscope¹⁷⁴ ».

L'archive papier est morcelée, parfois même trouée en raison de son vieillissement. L'œuvre de Nathalie Léger se construit en obligeant le même rythme de lecture, en cumulant les « [f]ragments de vie, disputés en lambeaux donnés là en vrac¹⁷⁵ », et les « éclats de vies, intenses et contradictoires, violents et toujours complexes¹⁷⁶ ». L'autrice confie en entrevue que « [l]es archives constituent un matériau riche de savoir mais tellement troué et lacunaire qu'il appelle le récit. C'est sans doute aussi une manière de quitter la sidération dans laquelle nous place parfois telle ou telle pièce d'archive¹⁷⁷ ». Il est envisageable que certains des éléments intertextuels des auto/biofictions (lettres, portraits aux modèles anonymes, témoignages, etc.) aient d'abord été des documents rencontrés par l'autrice dans le cadre de ses fonctions à l'IMEC. Silences d'archives l'ayant saisie, ils l'auraient dès lors poussée à la fabulation et à leur intégration dans son travail d'écrivaine. Farge est aussi d'avis que la fiction déborde aisément du travail archivistique jusqu'à une pratique romanesque : « pour beaucoup, le roman est possible, tandis que, pour certains, il est le moyen idéal de se libérer de la contrainte de la discipline, en faisant vivre l'archive¹⁷⁸ ». Si Nathalie Léger ne pouvait vraisemblablement pas exprimer les « coïncidence[s] » (S, 86) » entre sa vie et celles d'autres individus dans l'exercice de son travail en archives, la fiction, elle, lui permettait l'engagement subjectif et les dévoilements.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction. Cinq questions à Nathalie Léger », *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁸ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 94.

3.1.2 Le *punctum* de l'archive

Considérant le travail de chercheuse et d'éditrice accompli par Léger autour de Roland Barthes, c'est sans surprise qu'on constate l'influence de l'essayiste dans son œuvre, et plus particulièrement dans *L'Exposition. La chambre claire* est l'une des pierres sur lesquelles se construit l'intertexte critique de la photographie dans cette première auto/biofiction, et les photographies de Mapplethorpe, dont traite longuement Barthes dans son essai, sont aussi commentées dans celle-ci¹⁷⁹. Dans une entrevue avec l'autrice, Laure Adler atteste d'ailleurs deux filiations majeures entre Léger et Barthes : « l'amour de la mère¹⁸⁰ » et « ce sentiment de "si c'est écrit je peux le croire", une authentification par l'écriture de la vraie vie¹⁸¹ ».

De manière tout aussi marquée, la méthode essayistique employée par Barthes dans *La chambre claire* s'apparente à celle utilisée par Léger dans les trois auto/biofictions à l'étude et ses autres ouvrages plus impersonnels. Dans cet essai, il cherche à saisir « par quel trait essentiel [la photographie] se distingu[e] de la communauté des images¹⁸² ». Il réalise rapidement que les photographies qui l'intéressent, celles à partir desquelles il veut parler de la Photographie dans sa généralité, de son essence et de son noème, sont celles qui le *touchent* personnellement, le prennent d'émotion, l'*affectent*. La photographie, comme le genre biographique, sélectionne, préserve et métamorphose (à différents degrés) des éléments du passé. Marielle Macé insiste sur la relation étroite entre mémoire et *pathos* : « [l]es paysages de la mémoire ont en effet quelque chose de fondamentalement affectif, ils renferment une réserve *pathique* dont le déploiement sature leurs enjeux¹⁸³ ». C'est justement à partir de cette « réserve pathique » que Barthes souhaite aborder la photographie, la jugeant intrinsèque à son sujet.

¹⁷⁹ Sont notamment mentionnées les photographies de Lisa Lyon prises par Mapplethorpe (*E*, 47) et Louise Bourgeois qui se rend chez Mapplethorpe pour se faire photographier (*E*, 137).

¹⁸⁰ Laure Adler, « Images avec Nathalie Léger », *op. cit.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸³ Marielle Macé, « "Le réel à l'état passé" : passion de l'archive et reflux du récit », *op. cit.*, p. 48 ; elle souligne.

Le projet d'écriture qui sous-tend *La chambre claire* met au jour « une sorte d'inconfort qu'[il] avait[t] toujours connu : d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique¹⁸⁴ ». Ce conflit critique ressemble de près à celui vécu par Léger, et il est considéré comme un dilemme profondément féministe par de nombreuses femmes biographes : plus que les faits *versus* la fiction, la neutralité (ou du moins la tentative d'objectivité) *versus* la subjectivité assumée. Le personnel, le ressenti de l'un-e face à un objet, la réserve pathique qu'il renferme, peuvent créer de la connaissance¹⁸⁵. Dès le début de son essai, « dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science¹⁸⁶ », Barthes prend le même parti que les biographes féministes, c'est-à-dire que son expérience sensible puisse être productrice de savoir :

Mieux valait, une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de « l'antique souveraineté du moi » (Nietzsche) un principe heuristique. Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûre qu'elles existaient *pour moi*¹⁸⁷.

Ainsi, comme Léger dans son approche biographique, Barthes choisit de « prendre pour guide la conscience de [s]on émoi¹⁸⁸ » et informe d'emblée son lectorat de sa posture. S'il prend appui également sur un peu de phénoménologie, c'est là une « phénoménologie qui accept[e] de se compromettre avec une force ; l'affect¹⁸⁹ ».

C'est également la mémoire émotive qui serait responsable de l'apparition du *punctum*, une composante essentielle des photographies qui intéresse Roland Barthes, par opposition au *studium* qui lui est plus commun. Le *punctum* serait tout le contraire du *studium* en ce qu'il viendrait le « casser (ou scander)¹⁹⁰ », *studium* qui lui s'approche plutôt d'une appréciation ou d'une dépréciation lisse. Le « *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite

¹⁸⁴ Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁵ Liz Stanley, « Process in Feminist Biography and Feminist Epistemology », dans Teresa Iles (dir.), *All Sides of the Subject: Women and Biography*, New York, Teachers College, 1992, p. 109-125. Ce parti pris théorique de Stanley est développé durant le premier chapitre de mon mémoire.

¹⁸⁶ Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹⁹¹ ». Ce lexique utilisé par Barthes pour définir le *punctum* s'apparente à celui de Léger lorsqu'elle discute de son sujet biographique, de sa liaison à celui-ci, de la façon dont il la « capture » dans *L'Exposition*, ou encore la « tient » en haleine lors de ses recherches, au point qu'une conclusion devienne impossible. Le *punctum* implique aussi une proximité, implicitement, car c'est la position « tout contre » l'objet (ou le sujet) qui poigne et fend le chercheur ou la chercheuse.

L'enquête de Barthes sur la photographie devient ainsi une enquête sur le *punctum* qu'elle suscite parfois. C'est ainsi qu'il parvient à s'approcher d'une définition de son essence et de son noème : « 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 pure¹⁹² ». Cet effet « ça-a-été », ou encore « cela est mort et cela va mourir¹⁹³ », serait selon lui d'autant plus présent et saisissant dans les photographies historiques que dans celles appartenant à notre époque. Cette précision pourrait partiellement expliquer le nombre impressionnant de *punctums* qui saisissent la narratrice-biographe dans les (auto)portraits de la comtesse de Castiglione. Cette présence d'une « mort au futur¹⁹⁴ » dans l'œuvre de la Castiglione et son air fantomatique font précisément partie de ce qui la fascine dans *L'Exposition*.

Il va de soi que le *punctum* ne peut pas être assimilé *de facto* à l'archive, ou encore au « goût de l'archive », l'émotion qu'elle cause quelquefois à laquelle le titre de l'essai de Farge fait référence. Cependant, des liens suffisamment étroits unissent l'archive et la photographie pour que l'hypothèse d'un *punctum*, causé par le travail de certaines archives, vaille la peine d'être examinée. D'abord, les archives peuvent contenir des photographies, notamment judiciaires, et la photographie n'a pas besoin d'être motivée par une poursuite artistique pour créer un *punctum* chez qui la regarde. L'intention de l'*Operator* lorsqu'il capture une image ne garantit pas la présence d'un *punctum*, qui peut très bien être accidentel. Certains clichés

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹² *Ibid.*, p. 150.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

susciteraient un *punctum*, d'autres non, et Barthes attribue cet effet potentiel au noème « ça-a-été » de la photographie. Mais la photographie n'a pas le monopole de ce sentiment. Il est possiblement plus visible à travers ce médium qu'un autre, c'est-à-dire plus frappant, mais des paroles écrites peuvent elles aussi provoquer une impression similaire.

En effet, Farge atteste que « [l]a lecture [des archives] provoque d'emblée un effet de réel qu'aucun imprimé, si méconnu soit-il, ne peut susciter¹⁹⁵ ». Ce serait entre autres parce qu'elles ne sont pas organisées pour être lues, et rappellent plutôt des bribes de réel, arrachées (de force semble-t-il) à une autre époque. Selon Huglo, cette conception de l'archive en tant que « trace *directement* issue d'une activité¹⁹⁶ » fait en sorte que « la figure de l'archive se sédimente dans la culture contemporaine pour y acquérir une valeur presque fabuleuse d'authenticité¹⁹⁷ ». Le mythe de sa « capture automatique », en réalité plus près de l'activité photographique qu'archivistique, est très présent dans l'imaginaire actuel, et si l'archive n'est jamais qu'un simple dépôt, la véridicité de cette idée importe moins que ses conséquences. En effet, le fait que cette conception soit répandue dans la culture populaire augmente l'effet de réel pour qui la consulte, et ainsi la possibilité d'un *punctum*. Cet « effet de certitude¹⁹⁸ » la rapproche de la photographie. Puis, si le *punctum* est possible à partir de la lecture d'archives, nous pouvons également présumer qu'on y rencontre quantité de *studium*.

Si Barthes s'intéresse au *punctum* dans la photographie, dans son essai *Le goût de l'archive*, Farge tente elle aussi de rendre compte de cette « autre chose [qui] subsiste pourtant, qui n'a point de nom et dont l'expérience scientifique sait mal rendre compte [...] ce surplus de vie qui inonde l'archive et provoque le lecteur dans ce qu'il a de plus intime¹⁹⁹ ». Ce « surplus de vie » poignant la chercheuse en archives au point d'être qualifié d'indicible, c'est précisément le nom de *punctum* que je souhaite lui donner. Le *punctum*, « qu'il soit cerné ou

¹⁹⁵ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁹⁶ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 6 ; je souligne.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁹ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 42.

non, c'est un supplément²⁰⁰ : c'est ce qui ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*²⁰¹ ». Un surplus indissociable du document, qu'il soit archivistique ou photographique, attaché à lui depuis sa capture initiale, mais donnant tout de même l'impression d'avoir été déposé là précisément pour qui la consulte pour la première fois.

Dans un texte portant sur la spectralité romanesque, Stéphane Chaudier décrit *Dora Bruder* de Patrick Modiano comme un « roman de l'amour spectral²⁰² ». Pourrait-on en affirmer la même chose de chacune des auto/biofictions de Léger? La figure du fantôme est certainement récurrente dans son œuvre. Néanmoins, ce n'est pas seulement l'amour – d'un spectre biographié en particulier, de la mère, ou encore de l'acte de conservation – qui dirige le récit, mais aussi une puissante fascination pour tout ce qui se trouve dans l'entre-deux de l'apparition et de la disparition. Les archives endossent ainsi un rôle particulier dans sa démarche créative :

si [l'archive] contient de l'information, elle contient aussi une forte charge d'émotion, elle témoigne d'un corps, elle en porte matériellement, sensiblement, la marque et, comme la photographie, elle laisse paraître, fugitivement, les ombres de la réalité. Pour dire cette part là du réel, pour lui rendre grâce et se défaire de son emprise, il n'y a que la littérature²⁰³.

Dans *L'Exposition*, on trouve ainsi des échanges détaillés avec une bibliothécaire pour accéder à la documentation sur la comtesse de Castiglione (*E*, 21). Le *punctum*, ou encore le « surplus de vie », est ce qui suscite de l'intérêt chez la narratrice-biographe et la pousse à fabuler. Elle est frappée par ce qui saille de certaines photographies, et par l'effet de réel que provoquent certains documents concernant la comtesse de Castiglione, Barbara Loden, Pippa Bacca, et tant

²⁰⁰ Ce dernier élément de définition du *punctum* éclaire d'une lumière nouvelle le titre de la deuxième auto/biofiction de Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Le supplément annoncé dans le titre serait-il une forme de *punctum*, autour duquel elle compte élaborer son récit, ou encore, souhaite-t-elle susciter un émoi se rapprochant d'un *punctum* chez son lectorat? Sinon, si le « supplément » est plutôt une manière pour l'autrice de présenter et de nommer sa démarche d'écriture biographique, il pourrait aussi s'agir d'un indice quelque peu différent, c'est-à-dire que ce qu'elle compterait ajouter à la mémoire de Barbara Loden, en rédigeant son auto/biofiction, se rapprocherait d'un *punctum*, ou d'un « surplus de vie » pour reprendre les mots de Farge.

²⁰¹ Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, *op. cit.*, p. 89 ; l'auteur souligne.

²⁰² Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 217.

²⁰³ Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction. Cinq questions à Nathalie Léger », *op. cit.*, p. 36.

d'autres figures historiques croisées durant ses recherches. Le *punctum* peut *animer* l'archive, qui entretient des liens étroits avec la mort, et lui donner semblant de vie, à l'objet ainsi qu'aux sujets dont elle traite. Dans les auto/biofictions à l'étude, il amplifie les impressions de familiarité et d'intimité qu'éprouve la narratrice envers les femmes biographiées.

Il n'y a pas de sujet – ou *Spectrum* – unique dans *L'Exposition*, et il en va de même dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* ou *La robe blanche*. Tout comme Barthes affirme ne pas parvenir à nommer un-e seul-e photographe dont il aime absolument l'œuvre, Léger ne peut pas se fixer sur un seul sujet. Ce n'est pas toutes les photographies de la Castiglione qui affectent la narratrice-biographe, certaines la déçoivent même tant « elles sont ternes » (*E*, 30). En fait, ce qui guide le récit d'enquête biographique, c'est un *punctum* qu'elle a découvert dans l'œuvre de la Castiglione, un air d'outre-tombe et une absence à elle-même qui l'ébranlent, mais qui ne lui sont pas exclusives. Elle le retrouve aussi dans d'autres portraits photographiques, le compare et l'étend à un réseau de femmes-spectres. Ce « détail » spectral revient également sous de nouvelles formes dans les deux auto/biofictions suivantes.

L'enquête de Léger concerne également les origines du *punctum*, étroitement lié à ses motivations à elle en tant qu'autrice. Puisque l'une de ses sources est la mémoire intime²⁰⁴, le souvenir maternel parcourt son œuvre, tout comme chez Barthes²⁰⁵. Ce dernier affirme d'ailleurs que « donner des exemples de *punctums*, c'est, d'une certaine façon, [*s*]e livrer²⁰⁶ ». En discutant des *punctums* dans les photographies de la Castiglione, Léger nous donne une lecture très personnelle de son œuvre et verse ainsi dans l'autobiographique. Ses réflexions la mènent alors à réfléchir aux coïncidences entre l'œuvre artistique, la vie de la femme biographiée (notamment ses champs aveugles) et la sienne. Pourrait-on affirmer qu'en plus du

²⁰⁴ Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, op. cit., p. 72.

²⁰⁵ Dans *L'Exposition*, Léger recourt à de vieilles photographies de sa mère pour alimenter sa pensée sur la photographie. Barthes réfléchit également à la photographie en s'appuyant sur des photographies de sa mère : « J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris. » (*Ibid.*, p. 106)

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

« détail » ou de l'impression « *ça-a-été* » décelés par Barthes, l'œuvre de Léger met en lumière une autre forme de *punctum*, un *punctum* qui serait suscité par un effet de « coïncidence » ?

Observer certaines photographies produit chez Barthes « la pression de l'indicible qui veut se dire²⁰⁷ », et Léger tente précisément dans ses auto/biofictions d'exprimer la part indicible d'une multitude de *punctums*, notamment les « coïncidences » ressenties au cours de son travail biographique. Pour ce faire, elle intègre son quotidien de recherche et des éléments de son passé au texte, notamment des souvenirs d'enfance, afin de restituer comment certains ont pu être influencés par l'affect et sa mémoire personnelle. Elle nous fait le récit de ces collisions bouleversantes en usant de détails qui ont agi sur elle comme un « détonateur²⁰⁸ », « un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire)²⁰⁹ », et nous l'expérimentons à notre tour. Le registre autobiographique permet alors de raviver le sujet biographique.

3.2 Écrire les blancs d'une vie sans la saturer

« Les préférées, ce sont celles dont on ne sait pas grand-chose. » (*E*, 156) Cette réflexion de la narratrice-biographe dans *L'Exposition* concerne des photographies, mais témoigne également d'un goût marqué, et plus général, pour les pages manquantes, qu'il s'agisse de récits de vie incomplets ou d'archives lacunaires. Les figures biographiées par Léger ont-elles été favorisées car elles étaient méconnues, tant de l'autrice que du grand public? S'il n'est pas nouveau que cette fascination guide des projets biographiques, Dominique Rabaté avance que la biographie imaginaire contemporaine serait particulièrement attirée par les trous énigmatiques que comporte toute existence, troublée par les espaces vacants et inexpliqués de la mémoire. Ceux-ci se font de plus en plus rares dans nos vies, au fur et à mesure que les dispositifs²¹⁰ d'archivage du présent se multiplient, se perfectionnent, et enregistrent chaque jour des pans inédits de nos quotidiens. Disparaître sans laisser de traces, même

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2014, 49 p. Je fais ici au référence au concept de dispositif tel que théorisé par Agamben : il s'agit ainsi de « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (*Ibid.*, p. 31).

temporairement, serait ardu pour qui le souhaiterait aujourd'hui, voire impossible²¹¹. Le thème de la disparition revêt conséquemment des atours mélancoliques dans la littérature actuelle. Les personnes disparues (ou même ayant temporairement fuit la société) font l'objet d'un grand nombre de romans biographiques et de biographies²¹², et les auteurs-trices tentent souvent d'élucider des mystères entourant la disparition du sujet.

Si les archives, et d'autant plus leurs hiatus, constituent un espace fictionnel privilégié dans le contemporain, quels enjeux éthiques la reprise, la prolongation et le surinvestissement des récits de disparus-es posent-ils? Si les archives sont des « épaves²¹³ », naufragées, comment les ranime-t-on, et doit-on d'ailleurs le faire? Les taches aveugles d'une vie sont-elles un lieu à investir ou à préserver? Enfin, en quoi une disparition forcée nécessite-t-elle un traitement différent dans la fiction biographique qu'une disparition volontaire? Dans les auto/biofictions de Léger, le remaniement des traces laissées par les femmes biographiées est adapté à leurs disparitions respectives.

²¹¹ Au moment où j'écris ces lignes, cela me paraît très positif. Quarante ans après les faits, en août 2019, le « Golden State Killer », responsable d'au moins une douzaine de meurtres et 46 viols entre 1978 et 1986, a finalement été retrouvé, grâce à l'ADN de deux de ses cousins éloignés, qui s'étaient enregistrés sur un site public de généalogie. D'un autre côté, il s'agit du premier procès résolu par la généalogie génétique, et cela comporte quelque chose de drôlement bouleversant, puisque cela vient accompagné de la réalisation que nos molécules d'ADN sont désormais (ou seront bientôt) toutes aisément identifiables. Le développement exponentiel des dispositifs de contrôle et d'archivage modifie continuellement notre rapport au présent, à la disparition et à l'exposition de soi. Les avancées technologiques resserrent le sentiment d'un étai de surveillance sur les archives produites par la population, alors même que des entreprises privées déboursent des sommes colossales pour les acquérir. Même dans ce cas exemplaire où un homme violent et dangereux est retracé grâce à une nouvelle base de données, notre confiance individuelle en ce système repose sur la croyance qu'il travaillera toujours dans notre intérêt.

²¹² Il suffit de penser au succès instantané de *La femme qui fuit* (2015) d'Anaïs Barbeau-Lavalette, un roman qui reconstitue la vie de la grand-mère maternelle de l'autrice, Suzanne Meloche, après qu'elle eut abandonné ses deux enfants en bas âge. Un autre exemple, assez frappant, cette fois-ci du potentiel de fabulation incroyable d'une disparition très temporaire, réside dans le roman *Agatha Christie, le chapitre disparu* (2016) de Brigitte Kernet. Elle tente de résoudre le mystère de la fuite de la romancière célèbre, pendant exactement onze jours, au cours de l'hiver 1926. Cette évaporation minuscule de Christie, jamais expliquée, a inspiré de nombreuses œuvres de fiction, dont un épisode de *Doctor Who* et une bande-dessinée, *Le secret d'Agatha* (1990).

²¹³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 73.

D'abord, « [l]es silences qu'aucun récit ne peut manquer de créer, comme en creux, dans les innombrables interstices de la narration²¹⁴ », ne sont pas à proprement parler un phénomène restreint aux archives et histoires de personnes disparues. À l'opposé,

[t]out récit, toute trame narrative présuppose (par le jeu des inférences logiques, mais de bien d'autres manières encore) un ensemble potentiellement infini de données fictives dont certaines sont triviales (si on dit qu'un personnage "marchait à grands pas", c'est qu'il a des jambes), mais dont la plupart relèvent de ce que Lubomir Dolezel (1998) appelle le "domaine indéterminé de la fiction"²¹⁵.

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, certains fragments portent précisément sur des silences laissés par le récit filmique de Loden : les pensées de Wanda, sans voix, lorsqu'elle observe quelque chose à l'extérieur du champ de la caméra, les volontés jamais exprimées d'un personnage, le sentiment d'un autre lorsqu'il s'affirme et refuse de cambrioler une banque (S, 100), etc. Elle souligne également les données que son propre supplément de fiction laisse à nouveau indéterminées, dont les sentiments qui unissent le couple dans le film : « [c]'est peut-être la ruse de la contrainte, mais c'est peut-être aussi l'amour, on ne peut pas savoir » (S, 114). Comme nous l'avons vu au premier chapitre, chacune des trois auto/biofictions s'appuie sur l'œuvre artistique d'une femme biographiée principale, sans la raturer ni empiéter sur elle, une posture de réécriture répondant aux critères de ce que Lise Gauvin qualifie de « co-scénarisation de la diégèse²¹⁶ ».

La démarche auto/biofictionnelle de Léger dépasse cependant la simple réécriture de récits extratextuels. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, le « domaine indéterminé de la fiction » qu'elle investit ne se limite pas à *Wanda*. Elle remanie les blancs de la vie de Barbara Loden comme ceux de son film. Elle se la représente par exemple dans sa loge après avoir joué Maggie dans *After the Fall* : « Le silence l'engourdisait délicieusement, elle pensait au commentaire que Mankiewicz avait fait sur Marilyn : "Elle restait seule. Ce n'était pas une solitaire. Elle était tout simplement seule." » (S, 70) Ces moments d'isolement de l'actrice,

²¹⁴ Richard Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fictions, suites et variations*, Québec/Rennes, Éditions Nota bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 11-12.

²¹⁵ *Ibid*, p. 11.

²¹⁶ Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 18.

comme ses absences inexplicables, intéressent particulièrement l'autrice, et ils ne peuvent être intégrés au texte qu'en étant fictionnalisés. On ne peut faire la biographie de vies – ou d'évènements – sans témoin qu'en mêlant la fiction au réel, et les biographies de femmes doivent également rendre compte de la manière dont celles-ci étaient dans le privé, dimension de leur vie qui a échappé aux regards. Cette part d'invention et d'engagement est nécessaire afin que les récits de vies de femmes seules – et plus largement, leur temps passé sans association à un-e autre – puissent s'écrire. Dans les auto/biofictions de Léger, elle est vitale, les disparitions des figures biographiées étant nombreuses, et variées.

Les œuvres des différentes artistes biographiées sont un matériel de prédilection pour l'autrice, mais elle se documente également sur leurs vies en parcourant des archives qui sont à cet égard remplies d'autant de silences, invitant ainsi à la fabulation. Farge rend explicite le fait que « [l]e goût de l'archive s'enracine dans ces rencontres avec des silhouettes défailantes ou sublimes²¹⁷ ». Les supports archivistiques se sont multipliés depuis l'époque de la Castiglione jusqu'à la nôtre et celle de Pippa Bacca, en passant par celle de Barbara Loden. Dans la compulsion d'archivage actuelle, « [l]e savoir virtuel logé dans les nouvelles archives est marqué par la contingence d'un temps enregistré sans qu'il se passe nécessairement quelque chose : là où le greffier consigne les minutes des actes de procédure, les caméras de surveillance archivent les temps "morts"²¹⁸ ». De plus en plus de moments sont préservés. Certains dispositifs d'archivage, comme les caméras, consignent peut-être sans distinction temps « mort » et temps « vivant », mais à l'extérieur du champ de vision couvert, des événements significatifs échappent. Même si un-e biographe aura, dans une cinquantaine d'années, accès à une quantité et une diversité d'informations aujourd'hui inimaginables, ce matériel archivé, plus riche, « point de départ d'interprétations multiples, de versions incertaines, de reconstitutions partielles, de vérités feintes, de jeux polyphoniques²¹⁹ », laissera toujours deviner le non-archivé. Les pans manquants des archives deviennent de plus en plus fascinants et présents dans la fiction, et cet intérêt risque de se creuser davantage au fur et à mesure que les méthodes d'archivage se perfectionneront. Le paradoxe réside alors dans le fait que, dans

²¹⁷ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 60.

²¹⁸ Marie-Pascale Huglo, op. cit., p. 7.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 8.

une société où l'archivage est compulsif et l'exposition dans l'espace public un geste du quotidien, l'effacement captif. Mais comment le thème de la disparition, récurrent et chargé de mélancolie, est-il conséquemment traité dans la littérature contemporaine? À l'intérieur du genre biographique, qui redonne notamment de la visibilité aux morts-es, permet-on aux personnes intentionnellement disparus-es de demeurer dans l'ombre?

Tandis qu'elle rédige la biographie de Margaret Fuller, Bell Gale Chevigny remarque que le sentiment de familiarité qu'elle ressent envers la militante lui sert particulièrement à éclairer ses inintelligibilités et ses ambiguïtés :

[...] where Fuller was inarticulate or silent or seemed to me blind or wrong-headed, and where her other analysts were puzzled or reticent, and where general historical accounts gave slight help, more analytical intervention was called for. In discussing such moments I often drew on intuitive understanding and speculated from my privileged sense of familiarity (often experienced in its root sense: my closeness seemed familial)²²⁰.

Dans les auto/biofictions à l'étude, l'identification de la narratrice-biographe aux différentes femmes biographiées lui permet également d'investir plus facilement les « blancs » de leurs vies. Celle-ci se présente non seulement comme un double fictionnel de biographe et de chercheuse, mais également comme une figure de lectrice – celle de l'œuvre de la femme biographiée. Son identification²²¹ est à la fois empathique (solidaire d'une même expérience du vide, de la négation de soi pour survivre à un trauma, du désir de disparaître) et cathartique (émancipatrice et libératrice, son engagement avec celui-ci permettant finalement le

²²⁰ Bell Gale Chevigny, « Daughters Writing : Toward A Theory of Women's Biography », *op. cit.*, p. 92.

²²¹ J'utilise ici les catégories d'identification proposées par Hans Robert Jauss dans *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, 357 p., cité et traduit dans Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 357-358 : « associative, lorsque tombent les barrières entre acteurs et public, entraînant de la part de celui-ci une participation active ; admirative, lorsque les actions du héros sont considérées comme exemplaires par une communauté ; empathique, lorsque existe une solidarité avec un personnage en situation de souffrance ; cathartique, lorsque l'expérience débouche sur un jugement moral qui permet au lecteur de s'émanciper à travers son engagement avec le personnage ; et, enfin, ironique, lorsque l'identification fait l'objet d'une mise à distance, y compris par sa propre mise en scène ». Selon cette catégorisation, l'identification de la lectrice avec la narratrice-biographe serait principalement associative, même si elle peut aussi présenter des qualités cathartique et/ou empathique. La lectrice peut se reconnaître dans le rôle de chercheuse et être poussée à participer aux recherches et à s'identifier (comme la narratrice) au sujet biographique.

dénouement du récit maternel). La figure biographiée n'est pas l'héroïne, mais la quête en soi, en plus de permettre la quête de soi pour la narratrice-biographe. En effet, le catalogue de la Castiglione provoque chez Léger « l'impression étrange de rentrer à la maison et, bien que cette maison fût détruite, d'y rentrer avec crainte, avec reconnaissance » (*E*, 13). Lorsqu'elle discute de ses photographies avec des spécialistes, ils lui font remarquer qu'elle a « l'air de parler d'un corps familier » (*E*, 134). Souvent, des biographèmes décrivent les deux femmes, la temporalité se trouble et les expériences du sujet biographique et de la biographe se confondent. Il devient dès lors apparent que les recherches biographiques et autobiographiques se construisent en s'appuyant les unes sur les autres, même si la narratrice est l'héroïne active (et vivante) de celles-ci. Son sentiment de proximité, immédiat lorsqu'elle entre en contact avec les femmes biographiées, grandit alors qu'elle enquête sur leurs traces et poursuit ses recherches sur le terrain. Elle erre sur d'anciens lieux de tournage de *Wanda* et se rend jusqu'en Italie dans le but de rencontrer la mère de Pippa Bacca – même si elle choisit finalement d'annuler le rendez-vous (*R*, 80). Cependant, Nicolas Xanthos l'a bien remarqué dans sa lecture de *Supplément de la vie de Barbara Loden*, l'auto/biofiction comporte « [c]es différences, par rapport au roman policier, qu'ici l'enquête en général n'aboutit pas, que le disparu n'est pas retrouvé ou que son geste demeure incompréhensible, et que l'enquêteur finit lui aussi par éprouver la tentation de la disparition²²² ».

Dans son étude des fans, Heinich remarque que les attachements individuels relèvent en général à la fois d'un désir d'identification et d'un désir de possession²²³, pouvant notamment se manifester par un fantasme d'appropriation des traces. Elle divise celles-ci en quatre catégories, principalement matérielles : les images, les objets, les empreintes du corps et les

²²² Nicolas Xanthos, « Impressions de familiarité rompue. L'anthropologie dialogique du roman d'enquête », *Temps zéro*, vol. 9, no 9, 2015, p. 3. [en ligne] : <http://tempszero.contemporain.info/document1260>. Dans cet article, Xanthos s'intéresse à trois romans qu'il regroupe sous la même catégorie de « roman d'enquête », dont *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Il les envisage notamment selon leur rapport au roman policier, un angle d'analyse différent de celui développé dans ce mémoire, mais apportant d'intéressantes réflexions sur les modalités de la disparition dans notre corpus, comparativement à la manière dont elle est traditionnellement traitée dans le genre policier. La narratrice-biographe enquête effectivement sur une femme biographiée disparue, mais mon analyse portant davantage sur les liens entre l'œuvre de Nathalie Léger et le courant autobiographique, je favorise tout de même ici le choix du terme auto/biofiction.

²²³ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 355.

autographes. Dans *L'Exposition*, la narratrice ira chez un collectionneur dans l'intention de se procurer des (auto)portraits de la Castiglione, mais en ressortira déçue (E, 31). Cette désillusion s'explique par l'intérêt que trouve la chercheuse à l'œuvre de la comtesse, celui-ci ne résidant pas dans l'objet (et sa possession) mais dans le *punctum* que certaines images suscitent : « Je les imaginai luisantes, vivantes, révélatrices d'une présence, je n'ai entre les mains que des tirages médiocres, mal protégés par leurs pochettes transparentes, et dont la profusion fatigue » (E, 31). Le *punctum* peut survenir dans l'archive comme dans la photographie, et Barthes affirme que, « dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine)²²⁴ ». Autrement dit, le *punctum* se révèle au *Spectator* en lui faisant découvrir un potentiel de fabulation. Il rend manifeste un « hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir²²⁵ ». La narratrice n'est pas habitée par le désir de détenir personnellement des photographies en particulier, ou encore des documents d'archives traversés par un *punctum*. Le hors-champ est plutôt ce qui l'intéresse, et elle répond à l'invitation de voir au-delà de l'image par la fiction.

Ainsi, parmi les quatre catégories de traces proposées par Heinich, la narratrice-biographe se préoccupe davantage des images, ces « traces appropriées de la présence de l'être absent²²⁶ ». Son rapport d'identification aux femmes biographiées, d'artiste à artiste, la pousse à remanier dans l'écriture certaines d'entre elles, et

[a]insi l'image se nourrit de l'image et retourne à l'image : les êtres grandis par leur visibilité se manifestent et perdurent dans le monde par l'instrument même qui a fait leur grandeur. Et ces images transportent un peu du pouvoir de leur référent, puisque leur contemplation dispense du plaisir²²⁷.

De plus, s'il faut préciser qu'un « défaut de réciprocité²²⁸ » et « un attachement forcément dissymétrique, non réciproque et, pour l'essentiel, fantasmatique²²⁹ », persistent dans toutes les relations d'attachement avec plus visible que soi dans un régime de visibilité, Nathalie Léger

²²⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 90.

²²⁵ *Ibid.*, p. 93.

²²⁶ Nathalie Heinich, op. cit., p. 374.

²²⁷ *Ibid.*, p. 374.

²²⁸ *Ibid.*, p. 367.

²²⁹ *Ibid.*, p. 379.

est elle-même une écrivaine active, vivante, et elle occupe conséquemment une place médiatique (même si elle est limitée). Elle apporte ainsi de la visibilité à ses sujets biographiques. La publication de *Supplément à la vie de Barbara Loden* aura permis la découverte (ou redécouverte) de *Wanda* et une nouvelle réception, et cette visibilité aura même été dédoublée grâce à la production de *Vers Wanda* au théâtre. Il en va de même pour les performances de Pippa Bacca et les (auto)portraits de la comtesse.

Zenetti remarque que « [q]uand l'écriture s'invente à partir de la photographie, [...] elle l'évoque ou l'invoque bien souvent sous le double signe de ce qui disparaît et de ce qui revient, de la perte et de la hantise²³⁰ ». Du moment où elle découvre l'œuvre de la Castiglione jusqu'à la fin du récit, la narratrice s'échine effectivement à illustrer « ce mouvement incessant des spectres en elle, ces allers et retours vers l'autre, ces reprises, ces sauts » (*E*, 146-147), tout ce qu'elle juge que « [s]eule la photographie rend visible » (*E*, 146). Néanmoins, s'il est vrai que la narratrice ne peut pas tout à fait transposer le *punctum* de certains (auto)portraits de la Castiglione dans l'écriture,

[l]e langage littéraire, contrairement à la photographie qui ne livre jamais que le visible, peut représenter l'absence, dire la disparition et creuser l'image, qui ne devient un spectre qu'à travers lui. Lui seul ouvre l'espace de la disparition auquel elle donne accès tout en le dissimulant²³¹.

La démarche photographique de la comtesse est une fugue répétée plusieurs centaines de fois. Le modèle disparaît et revient donc inlassablement dans le texte, sous forme de hantise, guidant (mais ne limitant pas) les réflexions de la narratrice sur l'art et les ruines. Celle-ci poursuit et expose une figure du passé qui s'est elle-même exposée de son vivant en disséminant ses images. La comtesse s'(auto)représentait par le biais de la photographie, mais elle souhaitait en même temps modifier son statut social par le biais de sa virtualisation. Chacun de ses (auto)portraits est une fuite, et elle continue d'enrichir sa collection suivant son retrait de la mondanité. Mais « [q]ue vise en vérité cel[le] qui a fui, qui s'est soustrait au monde d'avant? [...] [Son acte] mène-t-il nécessairement à la création de nouvelles médiations, à commencer

²³⁰ Marie-Jeanne Zenetti, *op. cit.*

²³¹ *Ibid.*

par celle de l'écriture? À une autre manière d'apparaître²³²? » Je serais tentée de répondre par l'affirmative. Les femmes biographiées par Léger semblent toutes habitées par un vide, et expérimentent chacune à leur façon un décalage face au réel. Leur dénominateur commun est précisément un fantasme de disparition, même si l'autoreprésentation fait partie de leur pratique artistique. En réponse à ce paradoxe, dans les auto/biofictions à l'étude, chaque voix et chaque acte rapporté témoignent d'une essence incertaine et évanescence.

L'autrice livre un récit de vie troué et lacunaire, et se porte ainsi garante de l'une des tâches que Rabaté attribue à l'écrivain-e traitant de disparition : « préserver ce blanc, laisser à autrui cette capacité volontaire à s'absenter²³³ ». Si elle colmatait entièrement les vies trouées des femmes biographiées, Léger priverait ses récits de l'une des bases de sa fascination pour elles, c'est-à-dire leur absence. Ainsi, elle situe sa démarche biographique dans « cet interstice très abstrait, une construction d'écriture où se conjuguent le réel, l'invention, la vérité du sentiment, le leurre de l'existence, l'usage d'un temps grammatical, le goût de la description, etc.²³⁴ » Elle ne tente pas de rendre la disparition de la Castiglione intelligible – et il en va de même pour celles des autres figures biographiées. Les motifs de sa fuite sont flous et c'est ainsi qu'ils sont représentés dans la fiction, sans qu'elle tente de les élucider. D'ailleurs, cette intention biographique est évoquée de façon transparente dans *L'Exposition*, après que la narratrice eut cherché la définition du terme dans le dictionnaire : « le projet de toute exposition : rien d'autre que de disposer un abandon en secret avec nom de chose pour sujet. Cela seul qui peut s'écrire (déplacer, esquiver, rendre flou) dans son désordre, et même dans son ordre » (*E*, 112).

Plutôt que chercher à les justifier au lectorat, Nathalie Léger laisse également dans l'imprécision les coïncidences qu'elle découvre entre sa vie et celles des femmes biographiées. Sa démarche artistique est pour ainsi dire contaminée par celle de ses sujets. Elle ne vole pas leurs regards et ne s'approprie pas leurs expériences de la disparition, mais elle permet leur confusion en gardant poreuses des frontières séparant les figures biographiées de la narratrice,

²³² Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 37.

²³³ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 66.

²³⁴ Nathalie Léger, « L'objet même de la fiction », *op. cit.*, p. 35-36.

son double fictif. Les traces laissées par les disparus-es invitent à la fois à la préservation et à l'investissement, à « [s]'abandonner, ne rien préméditer, ne rien vouloir, ne rien distinguer ni défaire, ne pas regarder fixement, plutôt déplacer, esquiver, rendre flou » (*E*, 9), et les auto/biofictions à l'étude se déploient donc dans l'entre-deux de l'apparition et de la disparition.

3.3 En marge de l'Histoire

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, la narratrice se rend dans l'ancienne ville de Centralia, non pas un lieu du tournage, seulement une ville fantôme avec un panneau *Welcome to Hell*, et elle commente : « Ce serait ça, l'enfer : l'effacement. Et dessous, le feu fait rage. » (*S*, 127) Le négatif du fantasme de disparition est la disparition subie, forcée, l'élimination d'un individu ou à plus grande échelle d'un groupe, avance Dominique Rabaté, et « [à] l'inverse de l'omnivisibilité qui semble caractériser notre monde, ces disparitions forment comme des trous noirs, des poches de néant²³⁵ » Une justice possible pour les victimes de ces disparitions est la reprise de leurs traces et archives, afin de leur redonner une forme de visibilité et d'ainsi les rappeler à notre mémoire. Chez Léger, « [é]crire, c'est alors bien sauver de l'oubli (cette disparition redoublée) ceux que l'Histoire a déjà anéantis²³⁶ ».

Si son écriture maintient une tension entre la volonté de redonner visibilité aux figures biographiées et la nécessité de respecter leur désir d'évanouissement, c'est également parce que celles-ci ont éprouvé de la difficulté à contrôler leur propre représentation de leur vivant. Michelle Perrot, historienne féministe, questionne le silence historique dans lequel ont été tenues les femmes durant les derniers siècles. Elle avance notamment que la mémoire, « [f]orme du rapport au temps et à l'espace, [...] comme l'existence dont elle est le prolongement, est profondément sexuée²³⁷ », et ses lacunes et distorsions ne sont pas fortuites. Même si, dans les archives, « [l]a figure féminine est désenclavée de l'anonymat de la foule,

²³⁵ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 27.

²³⁶ *Ibid.*, p. 29.

²³⁷ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 1998, p. 20.

profilée dans toute son épaisseur²³⁸ », elle a longtemps occupé les marges de la sélection de l'Histoire officielle, plutôt que ses grands titres. Il s'agit d'une conséquence directe de l'oppression des femmes, et c'est un enjeu autour duquel évoluent les auto/biofictions à l'étude. Après être tombée dans la disgrâce de la noblesse française, la Castiglione a lutté contre l'effacement d'une certaine image d'elle-même jusque dans sa réclusion, dans laquelle elle a caché les effets du temps sur son corps à ceux et celles l'ayant célébré dans le passé. Le récit de Léger met de l'avant « [son] rêve d'exposer ses photos dans l'un des pavillons de l'Exposition universelle de 1900 » (E, 144) à Paris, « toute [s]a collection, ou RIEN » (E, 145), et sa déception qu'une seule photographie soit finalement acceptée, « celle intitulée *Schrezo di Follia* » (E, 145). La comtesse avait également laissé des instructions incroyablement précises en vue de la cérémonie de ses funérailles, indiquant comment elle devait être exposée, enterrée et habillée, planifiant en quelque sorte son dernier tableau « vivant », mais aucune de ses exigences n'est suivie à sa mort. Même les accessoires qu'elle avait prévus pour son enterrement sont mis en vente en 1901 (E, 51).

Barthes affirme qu'en général « [l]'écriture est un acte de solidarité historique²³⁹ », mais le biographique est considéré par plusieurs comme « la première forme d'histoire des femmes²⁴⁰ », même si ce genre littéraire a déjà exercé une « fonction d'édification²⁴¹ » en faveur de la société patriarcale : « dans certains cas, comme celui de la Grèce ou des USA au XIXème siècle, les pédagogues déconseill[aient] aux jeunes filles les lectures trop sérieuses d'histoire au profit de vies édifiantes de femmes vertueuses qui pouvaient leur servir d'exemple²⁴² ». Plus tard, la forme a été reprise par les biographes féministes, qui cherchèrent à « présenter des

²³⁸ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 48. La chercheuse précise dans cet essai que si - « La scène politique officielle n'appartient pas aux femmes ; pourtant, au XVIIIe siècle, elles ne la quittent pas d'un pouce » (*Ibid.*, p. 51-52) et cela se constate dans les archives de l'époque. Celles-ci lui permettent d'observer que les femmes ont toujours été, elles aussi, « immergé[es] de façon spécifique dans la vie sociale et politique du temps » (*Ibid.*, p. 45-46), même si grand nombre de manuels d'Histoire ont fait une lecture différente de leur contribution. L'archive n'est pas l'Histoire et a recensé les vies des femmes là où d'autres domaines les ont effacées, d'où son retravail par les historiennes féministes au XIXe siècle, qui en ont fait un matériau privilégié.

²³⁹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 14.

²⁴⁰ Eleni Varikas, op. cit., p. 43.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁴² *Ibid.*

modèles féminins alternatifs à l'image du féminin passif ou futile et inintéressant²⁴³ ». Après un engouement durant les années 1960-1970 et un travail féministe considérable à restaurer les vies de femmes notables dans les manuels d'histoire, cette obligation, alors jugée compensatoire, est peu à peu repoussée dans les marges²⁴⁴. Puis, après un court regain dans les années 1980, il prend de nouvelles directions depuis les années 1990, notamment dans l'intention d'éloigner le projecteur des biographies de femmes blanches et issues de la bourgeoisie. Ainsi, si Dominique Rabaté nous apprend que la littérature contemporaine est spécialement attirée par les blancs inexplicables d'une vie, il faut également se rappeler que des biographes féministes travaillent depuis plusieurs siècles à combler un besoin de mémoire et à reconstruire une histoire des femmes en colmatant les disparitions genrées (et/ou causées par d'autres oppressions) de l'Histoire officielle.

En plus de proposer des contre-modèles féminins, certaines ont produit des relectures critiques et subverti des modèles féminins connus, ce type de « re-lecture impliqu[ant] souvent la mise en question des critères androcentriques d'évaluation et de définition des faits historiques²⁴⁵. » *L'Exposition*, la première auto/biofiction de Léger, opère un renversement de la sorte en s'attardant sur l'œuvre photographique d'une femme reconnue davantage pour son double adultère que pour ses (auto)portraits. En effet, si la comtesse a surtout été remémorée en tant que courtisane de renom et maîtresse d'un empereur, l'autrice ne prend pas la direction de ses prédécesseurs et choisit de s'attarder principalement aux enjeux que pose sa pratique artistique :

Ses biographes ne parlent pas, ou très peu, de la photographie. Ils disent qu'elle se fait photographe, mais ils le disent en passant, ils ne s'y arrêtent pas, ils n'y accordent pas d'importance particulière tandis que je réduirais volontiers la vie de cette femme à la séance chez le photographe. (*E*, 92)

Les marges de l'Histoire contiennent aussi son ordinaire, ses drames et ses violences. Barbara Loden était de son vivant lourdement consciente que ses expériences n'entraient pas dans les

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Sara Alpern, Joyce Antler, Elisabeth Israels Perry and Ingrid Winther Scobie (dir.), *op. cit.*, p. 4.

²⁴⁵ Eleni Varikas, *op. cit.*, p. 45.

cadres officiels de la mémoire collective. Elle invente le personnage de Wanda à partir d'Alma Malone et d'elle-même, et

dit qu'elle n'a rien à décrire de grand. Pas de vent de l'Histoire, rien de tumultes politiques, pas de drame social exemplaire. La pauvreté sans doute, mais même pas la misère. La violence, oui, mais la violence légale, l'ordinaire brutalité des familles. Elle ne dit rien de plus. (S, 37)

Afin de légitimer sa propre histoire, elle réalise et interprète *Wanda*, en prenant appui sur un fait divers déjà oublié, « l'à-pic exact du malheur, pas un malheur plein d'emphase, pas un malheur grandiose agrafé à l'Histoire, non, un malheur fade qui a l'odeur d'un tissu à carreaux pendu aux fenêtres d'un café de province » (S, 25). Par ailleurs, lorsqu'elle contacte la prison où est incarcérée Alma Malone pour obtenir plus de détails sur elle, la directrice lui répond qu'« [elle] ne pense pas que ce soit intéressant, [elle] ne pense pas qu'il faille s'intéresser à cette histoire » (S, 94). En portant malgré tout celle-ci à l'écran, la réalisatrice ne montre pas seulement que la société, et plus largement l'Histoire, peut abandonner des individus (et surtout des femmes), mais également que leurs récits valent la peine d'être rapatriés et racontés (au cinéma, en littérature) à d'autres, une démarche que Nathalie Léger reprend à sa suite.

Si la première auto/biofiction de Léger met l'accent sur les difficultés de la Castiglione à contrôler la dispersion de ses images, *Supplément à la vie de Barbara Loden* fait également le récit des occasions manquées de reconnaissance pour Loden. La narratrice-biographe énumère les rôles qu'elle s'est vu refuser au cinéma : « Elle devait jouer dans *The Swimmer* avec Burt Lancaster, mais ce fut Janice Rule qui eut le rôle. Elle devait jouer dans *L'Arrangement* avec Kirk Douglas, mais ce fut Faye Dunaway qui eut le rôle. » (S, 18) Cette dernière défaite est présentée comme la plus grande déloyauté d'Elia Kazan, le mari de l'actrice :

la vraie trahison ce fut qu'il ne puisse ou ne veuille l'imposer dans le rôle de Gwen lorsqu'il adapta *L'Arrangement* au cinéma en 1969, la production ayant choisi Faye Dunaway, l'héroïne éblouissante de *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn en 1967, et on peut imaginer l'amertume de Barbara : un grand rôle lui échappait, une chance de reconnaissance, et ce rôle, son propre rôle, mis en scène dans l'écriture à son insu, était maintenant interprété par celle qui avait été sa doublure dans *After the Fall*, en 1964, l'ombre d'elle-même devant soudain plus qu'elle-même. (S, 77-78)

Supplément à la vie de Barbara Loden porte donc sur une réalisatrice dont le destin a échappé à la notoriété, généralement reconnue par association à son époux, et l'éclat que Léger redonne à son œuvre n'est pas négligeable. « J'ai essayé de trouver son nom dans les index des histoires du cinéma américain, mais elle en était systématiquement absente » (S, 35), note la narratrice-biographe, et même la notice biographique qu'elle devait présenter à son éditeur échoue. Lorsqu'elle s'échine à reconstituer la vie de l'actrice, elle constate rapidement que « les obstacles [sont] nombreux » (S, 35). Et que « [p]eu de choses [sont] à sa disposition » (S, 34). Le fils de Loden avait conservé vingt-cinq boîtes d'archives sur sa mère, mais au téléphone la narratrice est incapable de lui dire précisément ce qu'elle cherche, sa demande se perd donc dans l'écho de la question : « Qu'est-ce que vous cherchez? » (S, 74) Elle étudie alors *L'Arrangement*, le livre autofictionnel écrit par le mari de Loden, et constate que « [c]e qu'[elle] cherchai[t], c'est finalement un roman qui [lui] a permis de l'approcher, et encore, de loin. » (S, 75) En plus de souligner que sa quête s'est résolue dans la fiction, cette dernière citation est aussi évocatrice de d'auto/biofiction (en devenir) de Léger. Car, finalement, c'est ce dernier qui parviendra à reproduire dans l'écriture ce qu'un dictionnaire ne pouvait pas inclure, les « coïncidence[s] » (S, 86) entre l'actrice, Wanda et la narratrice-biographe.

3.4 Le *vindex* biographique

Si « [l]'Histoire est devenue un milieu d'intervention rétroactive, l'espace opaque des oublis et des réparations, la ressource pour de possibles résurrections²⁴⁶ », Pippa Bacca, contrairement aux deux autres femmes biographiées par Léger, était jusqu'à très récemment notre contemporaine. Le décès de la militante pour la paix ne remonte qu'à l'année 2008, et il est encore impossible de déterminer quel traitement l'Histoire lui accordera et quelles résurrections seront nécessaires. La narratrice-biographe répond néanmoins à certaines critiques qui lui avaient été adressées de son vivant et après son assassinat. Sa performance avait été rigoureusement planifiée, contrairement au portrait peint dans les médias d'une artiste naïve et inconsciente du danger, et de longs fragments du livre de Léger insistent sur sa préparation méticuleuse et la complexité de sa démarche. Ainsi, note-t-elle, avant son départ, Pippa Bacca a organisé un grand feu de joie. Chacun devait apporter un objet à brûler et elle a

²⁴⁶ Marielle Macé, « "Le réel à l'état passé" : passion de l'archive et reflux du récit », *op. cit.*, p. 46.

utilisé la cendre obtenue pour laver sa robe : « Blancheur retrouvée par la cendre » (R, 51). Elle transporte constamment « son trousseau ou plutôt son barda, comme un soldat en guerre » (R, 21), qui comporte entre autres choses un nécessaire à coudre, une paire de ciseaux, du fil de fer, une pelote de fil rouge et bien sûr sa caméra. Puis, « comme s'il avait fallu ajouter une incongruité à une autre : en robe de mariée, elle rencontrait des sages-femmes à qui elle faisait un lavement de pieds » (R, 27) et leur pose des questions sur leur pratique ; « elle distribue des figurines qu'elle fabrique au crochet pendant la route, ce sont de petites mariées de laine blanche » (R, 27). Sa robe blanche résulte d'un travail collaboratif avec un styliste : « Les pétales de tissu qui forment la jupe sont autant de pays traversés, comme le sont les pages de ce cahier vierge sur lequel Pippa prévoit d'écrire le récit de son voyage. » (R, 31) Elle parcourt des paysages comme une mariée le ferait en voyage de noces, mais seule, performant la fuite, et dans des pays ayant connu récemment la guerre.

L'artiste n'est pas inexpérimentée, absolument ignorante du danger, et son intervention ne peut certainement pas être réduite à une série de trajets en auto-stop, étalage de vulnérabilité invitant la violence. Par ailleurs, plutôt que ce qui a fait l'objet d'articles, la narratrice insiste que « [c]e n'est pas son intention qui [l]'intéresse ni la grandeur de son projet ou sa candeur, sa grâce ou sa bêtise, c'est qu'elle ait voulu par son voyage réparer quelque chose de démesuré et qu'elle n'y soit pas arrivée » (R, 45). L'inachèvement de la performance de Pippa Bacca n'est certes pas comparable à celui caractérisant les différents projets de la narratrice-biographe : la notice, l'exposition sur les ruines, et le roman en devenir. Elle a été interrompue avec une violence d'opposition qu'aucun des projets de Léger n'a jamais rencontré.

La plus grande étrangeté des archives de Pippa Bacca réside très probablement dans les derniers enregistrements de son pèlerinage, qui ont été altérés par les circonstances de son meurtre. Après avoir gauchement enterré son corps dans un ravin, son assassin est rentré chez lui. Seulement, il a rapporté des souvenirs de la scène, et parmi ceux-ci, la caméra de sa victime : « Il l'a violée, il l'a tuée, il l'a dépouillée et pour finir il lui a volé son regard. » (R, 135) Ainsi, l'artiste s'est non seulement fait agresser, assassiner, mais également retirer sa caméra, le seul témoin de sa performance, qui ne l'avait pas quittée de tout le voyage ; dans une ironie incroyable, cette caméra lui survit pour filmer un mariage, celui de la nièce du tueur. L'auto/biofiction se conclue en remaniant ce dernier enregistrement : une mariée vivante et ses

noces heureuses, des préparatifs jusqu'à la fin des célébrations. Durant ce mariage, la caméra volée revient sans cesse sur la voiture de l'assassin, le lieu du crime, et « [a]vec l'œil de celle qu'il a tuée, il désigne le lieu, il se désigne lui-même » (R, 138). Une réhabilitation délicate de Léger consiste en la récupération de ce regard volé, repris encore une fois certes, mais bien différemment.

Tandis qu'elle se prépare à rencontrer la mère de Pippa Bacca, la narratrice-biographe se questionne sur sa légitimité en tant qu'écrivaine, encore au stade de la recherche, et demande conseil à un journaliste. Celui-ci lui répond alors qu'« il vaut mieux se sentir utile quand on rencontre la mère d'une fille morte, sinon à quoi bon, votre difficulté, c'est que la littérature est toujours impudique, c'est ce qui fait sa misère » (R, 79). Cette impudeur, bien évidemment problématique lorsque déplacée dans le milieu de la presse, c'est la licence de la littérature à fictionnaliser des événements réels. Néanmoins, la qualifier d'impudique, systématiquement, c'est aussi lui accorder qu'elle met au jour ce que d'autres auraient préféré conserver à l'abri des regards, convenablement dissimulé. C'est réaffirmer son pouvoir de rendre inconfortable. L'écriture demande une mise à nu, et sous la forme biographique, elle demande une mise à nu de personnes autres que soi. Dans le cas auto/biofictionnel, les deux dévoilements s'accompagnent et se soulignent, mais le résultat est loin d'une exposition obscène. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, la reconnaissance des biais d'un-e biographe constitue une nécessité éthique du travail biographique²⁴⁷, et dans les auto/biofictions à l'étude, l'autrice signale ses identifications et les intellectualise à même le récit, grâce à la fictionnalisation de son quotidien de recherche et d'écriture. Dans la bouche du journaliste, l'impudeur est connotée négativement, mais un manque de discrétion est minimalement nécessaire dans l'écriture de la vie des autres. Ici, si Nathalie Léger est impudique, c'est parce qu'elle dévoile des éléments de son intimité, et de son adhésion bien personnelle – et quelquefois démesurée – à son sujet, parce qu'elle verse dans l'autofiction alors qu'elle remanie du matériel biographique, des faits, et des vies bien réelles de personnes inconnus-es d'elle. L'impudeur est aussi un reproche lancé avec bien plus d'aisance à l'autofiction, et à la littérature écrite par des femmes.

²⁴⁷ Bell Gale Chevigny, « Daughters Writing : Toward A Theory of Women's Biography », *Feminist Studies*, 1983, vol. 9, no 1, p. 79-102.

Après cette rencontre, la narratrice-biographe est d'autant plus concernée par les répercussions possibles de son livre en devenir, et choisit finalement de ne pas rencontrer la mère de Pippa Bacca, avec laquelle elle avait rendez-vous : « Je n'ai rien à offrir à une mère en deuil, je ne vais que lui prendre quelque chose, le dévorer salement. » (R, 80) Cette décision se rapproche de celle, prise dans l'auto/biofiction précédente, de ne pas insister pour obtenir l'accès aux archives personnelles de Barbara Loden (S, 74), mais elle n'empêche certainement pas *La robe blanche* – ou *Supplément à la vie de Barbara Loden* – de paraître. Dans les deux cas, la narratrice favorise une approche différente, soit d'investir l'imaginaire des figures biographiées à partir des informations lacunaires qu'elle possède sur elles. Ce travail de fictionnalisation convie lui aussi à une forme de dévoration (et d'ingestion) de parties du réel, mais une rencontre avec la mère de l'artiste aurait probablement constitué un geste autrement (et plus gravement) impudique. En fait, si ses recherches sur Pippa Bacca prennent fin avec la publication d'une auto/biofiction à son sujet, c'est que l'autrice prend le parti que « [n]ous sommes faits de papier » (R, 103) et que « [n]os intrigues et nos dénouements sont inscrits dans le papier » (R, 103). La littérature peut alors offrir une forme de réparation, mais elle doit pour ce faire inclure un travail de nos propres fictions et récits personnels.

Dans *La robe blanche*, la narratrice-biographe évite la mère de Pippa Bacca, mais également sa propre mère, qui demande inlassablement réparation par les mots. Contrairement aux autres femmes biographiées, cette dernière est bien vivante et sa supplique est claire, dirigée vers une seule personne : « *Tu peux agir pour moi, tu peux parler pour moi, tu peux me défendre et même me venger.* » (R, 39 ; l'autrice souligne). L'impudeur dans le texte est aussi celle de ce personnage, outrancière au point où la narratrice « [lui] crie qu'il faut qu'elle se rhabille, qu'on ne va pas comme ça dans la cuisine avec sa robe de mariée » (R, 121). La robe blanche sert, tout au long du texte, d'écran de projection et d'emblème pour la conjugalité. Le symbole est tantôt détourné par des artistes avec lesquelles dialogue la narratrice, tantôt endossé par d'autres femmes. Ainsi, ce qu'expose indiscrètement la mère de la narratrice dans la cuisine, bien plus qu'un morceau de vêtement chargé de mélancolie, c'est le récit des violences vécues lors de son mariage et de sa séparation.

Son témoignage avait été étouffé lors de son procès de divorce, alors qu'avaient été entendus-es celui de voisins-es, de membres de la famille, de personnes inconnues d'elle-même

comme de sa meilleure amie et maîtresse de son époux : « Tout lui a été interdit : les mots, les coups, la justice. Ne lui restaient que les larmes. » (R, 129) Ce procès était alors devenu le sien, son ex-mari ayant décidé qu'en plus du divorce, « il voulait par surcroît être l'offensé et non l'offenseur, il voulait qu'elle s'excuse de ne plus être aimée, il la voulait fautive d'avoir été trahie, et il contestait bien sûr ce que la justice pouvait lui accorder » (R, 124). Elle est ressortie perdante de la cour, après que le jugement eut énoncé qu'elle était « dénuée d'affection et de tendresse, versatile, capricieu[se], manquements nombreux, pas une femme d'intérieur » (R, 127) et eut excusé le père et ses adultères. On l'a trouvée coupable de carence maternelle ; on lui a tout de même laissé ses enfants à la charge, mais sans compensation. « La justice est une grande pourvoyeuse de fiction » (R, 128), nargue la narratrice en relisant des extraits du jugement rendu par la cour ce jour-là, mais cette fiction peut être ajustée.

« L'écriture de l'histoire se place du côté du pouvoir ; elle a un pouvoir²⁴⁸ », et c'est ce pouvoir qu'invoque sa mère lorsqu'elle lui demande de lui servir de *vindex*, « [c]e tiers qui, prenant la place de la victime, réclame justice, le *vindex*, dit-elle, est le protecteur, il est le défenseur, celui qui exige un dédommagement moral, celui qui en un mot, répare » (R, 42). L'invective maternelle est imposante dans le texte, envahissante. Elle prend plusieurs formes, apparaissant tantôt maladroite, tantôt légendaire :

Et quoiqu'il y ait du déshonneur à demander à sa fille de venger sa mère des offenses du père, elle crie, ou je crois l'entendre crier dans la nuit, à moins que ce ne soit moi criant, moi hurlant, *Justice! Justice!*, puis, empruntant tous les rôles, les confondant, elle ou moi disant à elle ou moi comme Andromaque à sa suivante, *Chère Cléone, cours. Ma vengeance est perdue / S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue*, tandis que simultanément je suis Énée fuyant les dangers, portant plein de piété filiale mon père sur mon dos, ou Cordélia ou la Pietà (R, 41)

La narratrice-biographe affirme « qu'[elle] n'[a] pas cessé dans [s]es livres de parler d'elle, que ça suffit » (R, 120-121), et les auto/biofictions à l'étude communiquent effectivement grâce au récit maternel commun. À propos de l'espace qu'occupe celui-ci dans son œuvre, l'autrice confie, au cours d'un entretien avec Laure Adler, qu'« il n'y avait pas de programme, il se

²⁴⁸ Arlette Farge, « Écrire l'histoire », *Hypothèses*, vol. 7, no. 1, 2004, p. 317. Cet article de Farge est originellement destiné aux historiens-nes, mais considérant de la nature hybride du corpus à l'étude, et le brouillage actuel des frontières disciplinaires, notamment celles entre la littérature et de l'histoire, je me sens justifiée de dialoguer avec ses réflexions sur les enjeux éthiques de l'écriture de l'histoire.

trouve que ça s'est écrit²⁴⁹ ». Sa mère ne pouvait d'ailleurs plus lire lorsqu'est paru *La robe blanche*, et elle lui a lu le livre entier à voix haute, un « moment important²⁵⁰ ».

Dans *La robe blanche*, le potentiel « réparateur » du geste biographique – ou même d'une biographie *vindex* – apparaît plus nettement, étant donné les demandes répétées du personnage de la mère, mais cet enjeu est aussi présent dans ses autres auto/biofictions. Toujours en entrevue, l'autrice confie que sa mère lui avait déjà déclaré, à la suite de sa lecture de *L'Exposition*, qu'elle l'avait ainsi sauvée²⁵¹. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, son double fictif remarque que « Barbara ne fait des films que pour ça. Apaiser. Réparer les douleurs, traiter l'humiliation, traiter la peur. » (*S*, 37) Puis, lorsqu'est décrit le procès de divorce de ses parents dans *La robe blanche*, « un divorce du temps d'avant le consentement mutuel, un temps où tous les moyens étaient bons pour mettre l'autre à terre, et l'autre, en général, c'était la femme » (*R*, 122), un rapprochement est forcé entre la mère de la narratrice et la Wanda de Barbara Loden, dont la scène de procès de divorce est réécrite dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*. *La robe blanche* éclaire de la sorte de nombreux passages allusifs à la mère dans les deux autres auto/biofictions à l'étude.

La narratrice-biographe éprouve des remords par rapport à son attitude, à l'époque, devant « [c]ette femme trop gentille, incapable de se protéger de la plus banale cruauté, incapable de se dresser, incapable d'autre chose que de pleurer, cette femme, [elle] ne l'[a] jamais aidée, [elle] [ne] l'[a] pas défendue » (*R*, 106). Des années plus tard, puisqu' « il faudra bien finir par se lever et, la main sur le dossier, jurer de décrire la vie, rien que la vie, dans sa fadeur ordinaire » (*R*, 108), elle reprend ses archives judiciaires. À partir de ce moment, le récit s'adresse plus directement à la mère : « Je te regarde, engoncée dans ton vieux satin blanc, je veux protéger ta maladresse, je veux l'entourer de mes mots. » (*R*, 114)

Dans la dernière auto/biofiction de Léger, le trauma familial est dédoublé et disséminé dans le texte sous l'étendard de la robe blanche. « Yet, at the same time language about trauma is theorized as an impossibility, language is pressed forward as that which can heal the survivor

²⁴⁹ Nathalie Léger, « Images avec Nathalie Léger », op. cit.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

of trauma²⁵² », soulève Leigh Gilmore dans son étude de textes autobiographiques testimoniaux. Le témoignage de la mère de la narratrice n'a jamais pu s'énoncer dans le cadre légal qui devait le recevoir. Sa difficulté à prendre la parole à l'époque, à se défendre et à enterrer les voix des autres, n'a d'égale que la force avec laquelle elle presse sa fille d'écrire finalement son histoire. La justice doit advenir par les mots : « il suffirait que tu sois mon sismographe, tu n'auras pas grand-chose à faire, capter et décrire, simplement décrire, recueillir l'onde d'une perturbation lointaine avant qu'elle ne se perde dans la poussière, c'est peu pour toi et beaucoup pour moi. » (R, 94)

Arlette Farge s'empresse de distinguer la littérature de l'histoire. Selon elle, « [l]e poète crée, l'historien argumente²⁵³ », et elle souligne encore que

[l]'historien n'est pas un fabuliste rédigeant des fables, c'est pourquoi il peut affirmer comme le faisait Michel Foucault : « Je n'ai jamais écrit rien d'autre que des fictions et j'en suis parfaitement conscient », en ajoutant aussitôt : « Mais je crois qu'il est possible de faire fonctionner des fictions à l'intérieur de la vérité »²⁵⁴.

Je dirais que l'écrivain-e n'est pas non plus *qu'un-e* fabuliste rédigeant des fables, surtout quand il ou elle choisit de travailler de très près le réel comme le fait Nathalie Léger. En fait, je crois qu'il est tout aussi possible de faire fonctionner des vérités à l'intérieur de la fiction.

Évelyne Ledoux-Beaugrand avance que même « [s]i elle ne revendique rien, l'énonciation de souffrances que fait entendre la littérature contemporaine des femmes n'en est pas moins porteuse d'un acte d'accusation indissociable d'une demande de justice²⁵⁵ ». Dans *La robe blanche*, la mère souhaite précisément que sa réhabilitation se fasse dans la description de « l'ordinaire de la douleur, le dépôt scrupuleux de la plainte, rien de grandiose, rien de tragique, pas d'héroïne, pas de triomphe, [dit-elle], [allez], il ne s'agit que de réparer » (R, 120). Puisqu'il

²⁵² Leigh Gilmore, *op. cit.*, p. 6.

²⁵³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁴ *Ibid*, p. 116. Les propos tenus par Michel Foucault, lors d'un entretien avec Lucette Finas, sont tirés de Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je me l'imagine*, Fata Morgana, 1986, p. 46-47.

²⁵⁵ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, Les Éditions XYZ, coll. « Théorie & littérature », 2013, p. 103.

faut reprendre, recueillir simplement la plainte, le récit s'accompagne d'extraits judiciaires, ceux du dossier de divorce de ses parents, et « [c]et art de la reprise [...] a pour effet de produire quelque chose de nouveau à partir de l'ancien sans que soient toutefois effacées les traces, marques et cicatrices laissées par cette action²⁵⁶ » Cette méthode de réécriture rappelle alors l'esthétique d'une blessure, d'autant plus soulignée par la fragmentation du texte, « le reprisage [étant] une opération qui guérit mal, laisse la plaie légèrement ouverte, du moins visible et repérable²⁵⁷ ».

3.5 Opposer une chambre d'Écho(s) à Narcisse

Une autre forme de réhabilitation consiste à écrire les vies des femmes biographiées en les replaçant dans la foule, sans les marginaliser. Allant à contre-sens de la représentation de Pippa Bacca dans les médias après son meurtre, qui insistent sur l'inconscience de son pèlerinage et sa naïveté, Nathalie Léger replace la tragédie dans ce qu'elle a de tragiquement banal. Elle n'est pas la seule performeuse à avoir pris des risques et reçu « la sentence, vrai poids de plomb dans l'herbe : elle l'a bien cherché, votre artiste » (*R*, 63). La narratrice-biographe rappelle notamment une performance marquante de Marina Abramović, *Rhythm 0*, en 1974. L'artiste s'était tenue debout en silence pendant six heures, tandis que le public répondait aux instructions d'utiliser sur elle, comme bon lui plaisait, 72 objets mis à sa disposition : « Au début, tout est très calme, le public l'embrasse, met des fleurs dans ses mains, fait des polaroids et lui fait prendre des poses. À la fin, elle a été dénudée, allongée, ligotée, giflée, saignée » (*R*, 65). Un homme s'apprêtait à utiliser son revolver contre elle, mais la limitation du temps d'intervention la sauve. Selon certains-es, et cette logique rappelle les débats autour de Pippa Bacca, ce geste était justifié, car « c'était tout simplement la demande » (*R*, 66). À la suite des événements, rapporte la narratrice, l'artiste aurait d'ailleurs déclaré : « La leçon que j'ai tirée de cette pièce, c'est que dans nos performances nous pouvons aller très loin, mais si nous laissons le public faire, nous pouvons être tués. » (*R*, 66) Une performance de Carolee Schneemann est similairement décrite. En 1964, un homme avait dépassé la ligne imaginaire séparant la performeuse de l'auditoire, l'avait prise par la gorge et étranglée sous l'œil du public, qui croyait assister à un scénario planifié par l'artiste. Sans

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 101.

l'intervention de quatre femmes ayant perçu son trouble, elle ne s'en serait pas tirée vivante (R, 64). Les artistes ne sont pas les seules femmes à subir de la brutalité dans *La robe blanche*. Un autre thème de fond est la violence conjugale, et sont ainsi disséminées dans le texte plusieurs anecdotes de femmes en ayant souffert, en plus de la mère de la narratrice, même si certaines ne sont mentionnées que très rapidement. On compte par elles Agnès Le Roux, présumée morte dans les années 1970²⁵⁸, dont on n'a jamais retrouvé le corps, mais que certaines présument avoir été jeté par son ancien amant « dans le béton de l'une des piles du pont de La Vésubie en construction » (R, 82).

En parcourant l'Europe, Pippa Bacca « poursui[vait] à sa manière la lignée des femmes ardentes au combat et au sacrifice » (R, 75), et la narratrice l'*envisage* donc dans toute sa multiplicité. Chacune des auto/biofictions traite à la base d'une femme, puis brode autour de ses doubles, enchaînant les voix de femmes intertextualisées. Ce faisant, elle ne cherche pas à reconstituer la généalogie artistique (ou familiale) du son sujet biographique, ou encore la sienne, mais à générer du familier par la prolifération d'altérités. La lectrice est également appelée à se reconnaître dans ce *je* multiple. Martine Delvaux et Valérie Lebrun rappellent d'ailleurs que

[q]uand les féministes disent que le personnel est politique, c'est pour redire que *je* est un autre. Ce n'est pas un caprice esthétique, ni une fleur poétique : c'est dire que *je* n'arrive jamais seule et montrer comment la fragmentation et la démultiplication du *je* tissent l'espoir d'une communauté comme celle que composent les voix de femmes intertextualisées par Nathalie Léger²⁵⁹.

Les femmes biographiées par Léger sont ainsi introduites et développées dans la multitude : « Barbara Loden est née en 1932, six ans après Marilyn Monroe, deux ans avant ma mère, la même année qu'Elizabeth Taylor, Delphine Seyrig et Sylvia Plath. » (S, 17) La narratrice imagine que, « par un jour de vive lumière, un de ces jours immobiles et radieux, [Barbara Loden] s'était tenue comme Clarissa Dalloway à quinze ans, "songeuse au milieu des

²⁵⁸ Cette information ne figure pas dans *La robe blanche*, mais Maurice Agnelet, son ancien amant, est finalement condamné pour son assassinat en avril 2014, trente-sept années après les faits. La disparition d'Agnès Le Roux, une affaire très publique, a d'autant plus été remaniée dans la fiction après le verdict, notamment dans le drame cinématographique *L'Homme qu'on aimait trop* (2014) d'André Téchiné et le roman *La Déposition* (2016) de Pascale Robert-Diard.

²⁵⁹ Martine Delvaux et Valérie Lebrun, *op. cit.* p. 48.

légumes" » (S, p. 40). Elle la retrouve dans la Félicité de Flaubert (S, 108), « cœur simple », et dans Edna, protagoniste du roman *L'Éveil* de Kate Chopin, la « Madame Bovary de la littérature américaine » (S, 131). De la même manière, « [elle] cherche sous le visage égaré, dans le regard morne de Wanda, derrière cette façon bancale et désespérée de se tenir face aux autres, [elle] cherche tout ce qui appartient aussi à Barbara » (S, 56) et nous pourrions compléter par « tout ce qui appartient à elle ». Le personnage de Wanda étant inspiré d'un fait divers sur Alma Malone, elle enquête également sur ce double réel :

Alma Malone est née à Abilene. Elle a le même âge que Barbara. Son père était ouvrier métallurgiste. Un père incestueux. Tout ça, je le lis dans le journal. Elle est mariée à quatorze ans – une charge en moins pour sa mère. Très vite, ce premier mari demande le divorce pour *désertion*, elle était là, Monsieur le juge, mais elle n'était pas là. (S, 91)

Ce passage rappelle étroitement Barbara Loden, son propre vide, son oncle incestueux et un destin qui aurait pu être le sien, si elle n'avait pas fui sa situation familiale pour Hollywood. Il fait aussi écho au procès de la mère de la narratrice, et aux accusations de carence affective de son ex-époux.

Barbara Loden, en interprétant Wanda, fait le portrait d'« [u]ne femme à fond, une actrice » (S, 83), et puisque ses multiples rôles constituent des parts de son identité, la narratrice « la cherche ailleurs que dans *Wanda* » (S, 61). Elle la retrouve en pin-up des années 1950 dans « des romans-photos et des magazines féminins sous le nom de Candy Loden » (S, 29), en « cocotte dans *Look After Lulu* » (S, 31), et encore en « petite femme miniaturisée par les effets spéciaux » (S, 31) dans l'Ernie Kovacs Show, « en bonne utilité sémillante, qui reçoit les tartes à la crème et les fléchettes de l'amuseur dans la figure ; c'est elle aussi, la femme coupée en deux par la scie d'Ernie, enjouée toujours, rieuse – bien sûr » (S, 31), « sur une scène de show télévisé en assistante accorte de magicien burlesque » (S, 61), « dans la production TV de *La Ménagerie de verre* » (S, 62).

Les auto/biofictions à l'étude sont écrites à la première personne, mais la narratrice nous rappelle constamment que ce *je* est pluriel, autre et instable. Les associations de femmes à femmes (réelles ou fictives) créent de nombreux doubles aux femmes biographiées. Ainsi, si *Wanda* est d'abord « l'histoire d'une femme seule » (S, 15), elle n'est pas seule à éprouver son

absence dans l'auto/biofiction de Léger. Lorsque la narratrice regarde la scène finale du film, elle relève d'ailleurs que « [l]'image se fige, granuleuse, imparfaite. Wanda. Simplement une parmi les autres. Telle, dans le monde ainsi qu'il est. Le noir se fait. » (*S*, 149) Seule parmi les autres, et donc jamais tout à fait seule, tout comme dans le récit.

L'intertextualité de *L'Exposition* est elle aussi d'une grande richesse. Parmi les femmes qui s'enchaînent dans cette auto/biofiction, on compte les modèles des peintures de Cézanne et de Gasquet, l'actrice Isabelle Huppert, Marilyn Monroe, Cindy Sherman, Lisa Lyon, la mère Angélique Arnaud, Louise Bourgeois et Hélène Lagonelle. La narratrice observe une photographie de la Castiglione, titrée *Le Bal de l'Opéra*, et constate que « [d]u fond obscur de sa propre image, dans l'eau vieille et sale du miroir, elle nous regarde, une femme se penche vers le fond de sa propre image, s'offre à la fois au miroir et à l'objectif » (*E*, 41-42). Le miroir de son cabinet de toilette, « c'est une surface glauque agitée comme une goule et qui maintient sous son eau le portrait informe, le seul portrait en vérité, amas des figures passées, concrétion monstrueuse de souvenirs, le vrai visage de cette femme, un vrai visage » (*E*, 118). De nombreuses représentations – et jeux – de miroirs parcourent *L'Exposition* et l'œuvre photographique de la Castiglione. En l'observant, la narratrice-biographe « pens[e] sans rien y comprendre : "Moi-même par elle contre moi" » (*E*, 10) Le sujet qui hante la narratrice est marqué par l'altérité. La Castiglione, « c'est une marquise XVIIIe, c'est une sévère carmélite, elle est Béatrix de Legouvé, elle est Virginie, la chaste noyée, c'est une mangeuse d'hommes dans Donna Elvira » (*E*, 36). À défaut d'être présentée dans une exposition sur les ruines, tel que le prévoyait la narratrice, l'expression de cette multiplicité se fait dans la fiction de Léger. Une série de femmes hante le récit, et la comtesse n'est plus le seul sujet de son auto/biofiction. On assiste ainsi à « l'histoire d'une personnalité et non d'une personne²⁶⁰ ». La Castiglione « s'envisag[e] en identité sérielle²⁶¹ » dans sa pratique d'(auto)représentation, et l'auto/biofiction de Léger s'emploie à représenter sa figure en suivant la même logique. La

²⁶⁰ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 17. Dans cet article, Viart recense quelques-unes des propositions de définitions du biographique avancées par Daniel Madelénat dans son essai *La biographie* (1984), dont celle-ci.

²⁶¹ Andrea Oberhuber, « La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre vanité et désir d'immortalité », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : pour une esthétique de l'entre-deux. Contexte, posture, filiation*, Montréal, Département des littératures de langue française, « Paragraphes », 2007, p. 179.

fragmentation du récit rappelle par ailleurs le morcèlement du corps de la Castiglione dans son œuvre photographique,

un procédé qu'elle utilisa sous diverses formes : avec l'aide du photographe, elle recourut à l'agrandissement, au cadrage et au recadrage, à des procédés préfigurant le collage et le photomontage et, finalement, à la symbolisation de sa présence in absentia grâce à des assemblages d'objets culte²⁶².

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, la narratrice rapporte ces paroles Delphine Seyrig sur le tournage d'*India Song* : « Le dénominateur commun, que j'ai avec toutes les femmes, c'est d'être une actrice. » (*S*, 82) Cette conception de la féminité est particulièrement manifeste chez les femmes biographiées par Léger. Tout comme Barbara Loden dans ses rôles au cinéma et la comtesse de Castiglione dans ses photographies, Pippa Bacca se démultiplie grâce à ses performances artistiques. Un jour, elle transforme son attente d'un garçon en performance et se contorsionne déguisée en sirène dans une fontaine de la gare de Padoue (*R*, 35). Connue sous le nom de Pippa Bacca, elle échange souvent pour d'autres son véritable nom de naissance, Giuseppina Pasqualino di Marineo. L'une de ses créations les plus marquantes consiste en une double identité, celle d'Eva Adamovitch, « vamp » (*E*, 36) et « garce piquante » (*E*, 36) dont l'attitude aguicheuse, le téléphone personnel jusqu'au courriel, la distinguaient absolument de Giuseppina. En découvrant toutes ces identités construites par l'artiste, la narratrice en vient à cette hypothèse que la naïveté de Pippa Bacca était tout aussi performée et « créée avec une précision et une logique de fer » (*E*, 37) que la cruauté et la suavité d'Eva. Lorsqu'elle arpentait les routes d'Europe, *sous* Pippa, *dans* Pippa et sa robe vierge, promise au musée, son identification au personnage n'aura peut-être jamais été entière.

Des pages 24 à 26 de *La robe blanche*, la narratrice énumère une série de performances artistiques, puis elle prend la parole : « Chacun de ces gestes, ai-je dit à ma mère, il me semble que c'est moi qui l'ai fait, et mis bout à bout, je crois bien que c'est le récit de ma vie – ou plutôt de la mienne, dit-elle en refermant son dossier. » (*R*, 27) Leigh Gilmore affirme que nos habitudes de décontextualisation du sujet (l'humain *versus* la société, le texte *versus* le contexte) ne sont si pas surprenantes si l'on considère comment l'ubiquité de l'individu est

²⁶² *Ibid.*, p. 181.

établie comme trope occidental de la conscience²⁶³. Cela pose cependant problème dans l'étude de l'autobiographique : « Namely, if autobiography in the Western tradition focuses on the singular individual who is also representative, how to recapture the effaced relations out of which the notion of the individual and persons themselves emerge²⁶⁴? » Un sujet autobiographique pluriel, tel que celui déployé par Léger dans ses auto/biofictions, me semble répondre à cette demande. En faisant cohabiter les registres autobiographique et biographique, ainsi qu'un riche intertexte, Léger désinvisibilise les relations à partir desquelles un sujet se construit. Dans chaque auto/biofiction, la narratrice-biographe consolide son propre récit en s'appuyant sur des recherches biographiques portant sur une autre, que l'on découvre bien vite plurielle. Elle brode sur un motif biographique, et nous sommes encouragés-es à poursuivre cette chaîne avec nos propres référents culturels. Ses récits se construisent dans une mouvance refusant l'enfermement dans une pensée simple, et le riche intertexte critique que convoque la chercheuse prévient qu'une seule perspective ne soit donnée des femmes biographiées. « Plus d'un regard : voilà peut-être le seul mot d'ordre auquel se soumettre et soumettre les textes, les corps²⁶⁵ », affirme Andrea Oberhuber.

Enfin, la disparition de la narratrice-biographe derrière son sujet, humble, s'oppose à celle, parfois insidieuse et violente, d'une femme derrière un homme, une scène racontée sous plusieurs avatars dans les trois auto/biofictions. Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, notamment, il s'agit de celle de Wanda derrière Mr. Dennis : « Dans la chambre d'hôtel aux murs verts et aux rideaux à fleurs, autour du lit défait par la chaleur et l'incompréhension, s'organise la scène banale de l'humiliation, de la soumission, de la disparition sans bruit de soi dans l'autre. » (*S*, 49-50). Celle de Wanda encore, dans la scène finale du long-métrage réécrite par l'autrice, lorsque qu'un inconnu « [...] l'enveloppe, la fait glisser sous lui, la fait disparaître dans l'évidence non partagée et le silence de ce qu'on appelle le consentement, on ne la voit plus, plus de bruit, pas de mots » (*S*, 145) Cette disparition, inégalité manifeste, c'est aussi celle, suggérée, de Barbara Loden derrière Elia Kazan, « la bibliothécaire du fonds Kazan était

²⁶³ Leigh Gilmore, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Andrea Oberhuber, *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, p. 17.

au regret de constater qu'il n'y avait rien concernant sa seconde femme dans leurs archives » (S, 35). Celle de la narratrice-biographe qui connaît, et tente d'exprimer à un homme qu'elle aime « la nécessité parfois impérieuse de se couler dans le désir de l'autre pour mieux s'en échapper » (S, 50). Celle de sa mère, « aux côtés de [s]on père, droite et basse, aux aguets, se retenant de respirer dans l'attente du meurtre » (S, 52). Celle de femmes intertextualisées, comme Sylvia Plath, dont le *Journal* est cité : « Je pourrais par exemple fermer les yeux, me boucher le nez et sauter aveuglément dans un homme » (S, 50-51).

En rapportant plusieurs expériences individuelles à des motifs communs, en assemblant les œuvres et les voix des femmes, l'autrice parvient à exposer des réalités plus larges, dont cette dernière pensée de fond. Toutes ces femmes convoquées par l'intertexte ont déjà répondu à la violence par la négation de soi. La lectrice est également appelée à se reconnaître en elles, car « à qui cela n'est-il pas arrivé, de ne pas savoir dire non, de ne pas oser le dire, de céder sous la menace mortelle et de ne m'en tirer finalement que par la défection, l'*inexistence* » (S, 50 ; l'autrice souligne) ? Se situant à l'inverse de cette forme de disparition, la dissolution de la narratrice dans la vie de la femme biographiée est empathique, et salvatrice. Assemblée sous un *je* multiple, c'est une foule de femmes qui s'avère la présence la plus importante dans les auto/biofictions de Nathalie Léger.

CONCLUSION

Trois femmes sont en contre-jour, on ne voit pas leur visage. Elles tissent. Nona, Decuma, Morta, filles de la nuit, l'une file, l'autre mesure, la dernière tranche. On dit parfois qu'elles chantonnet ou murmurent en travaillant, *Look at my face, my name is Might have Been, I'm also called No More, Too Late, Farewell*. Ce sont toujours trois sœurs, les Moires, les Parques, les Nornes. Elles sont plus vieilles que le temps. La troisième se nomme Atropos : l'Inexorable.

– Nathalie Léger, *L'Exposition*

Roland Barthes tente d'approcher la photographie « non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense²⁶⁶ ». Empruntant une méthode similaire, Nathalie Léger (s')écrit en se laissant guider par ce qu'elle ressent envers une figure historique, une femme solitaire qui devient bientôt une multitude de femmes. Dans chacune de ses auto/biofictions, la femme biographiée se transforme en étude, alimentée par un riche intertexte critique, portant principalement sur sa pratique artistique – dans l'ordre, la photographie, le cinéma et la performance. La narratrice s'abreuve des œuvres de ses sujets biographiques, erre en suivant leurs traces (sur d'anciens plateaux de tournage, lieux de vie, etc.) et intègre son quotidien de chercheuse et d'écrivaine au récit. Parallèlement, elle adhère à leurs blessures personnelles et les rapproche de ses propres expériences passées, avec une subjectivité assumée, « [l]'identité biographique [étant] désormais à repenser en termes de réappropriation émotive, d'empathie, de manipulation locale, libre, non chronologique et non prévisible²⁶⁷ ». Puisqu'elle souhaite « conjoindre [s]on présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres » (S, 54), l'enquête de Nathalie Léger sur une femme disparue s'accompagne d'une analyse de ses affects à elle au présent de l'écriture.

Au cours de ses recherches, elle observe une variété de « coïncidence[s] » (S, 85) entre les femmes biographiées, elle-même et sa mère. Lorsqu'elle parcourt les portraits de la

²⁶⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 42.

²⁶⁷ Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », op. cit., p. 575.

Castiglione, par exemple, cette étrange impression de proximité et de partage d'une identité la « glac[e] » (E, 10), alors que pourtant, « rien du destin de cette femme qui a passé tant d'heures à se faire photographe ne [lui] [est] familier » (E, 13). Dans *La chambre claire*, Barthes identifiait deux sources du *punctum* de la photographie : l'effet de « ça-a-été²⁶⁸ » et le « détail²⁶⁹ ». Dans l'œuvre de Nathalie Léger, un « supplément²⁷⁰ » se rapprochant du *punctum* (ou encore du « surplus de vie²⁷¹ ») envahit régulièrement les documents archivistiques, causant leur *animation* aux yeux de la narratrice. Toutefois, au-delà des causes établies par Barthes, ce *punctum* est également provoqué – ou à tout le moins amplifié – par le sentiment de coïncidence saisissant la narratrice. Cette dernière prolonge alors le « hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir²⁷² », propre au *punctum*, jusque dans la fiction, car

cette vie qu'atteste l'archive, ce n'est pas l'archive qui la restitue, c'est le roman – ce genre littéraire qui autorise l'écrivain, par sa puissance d'empathie, à s'emparer d'une vie réelle mais fantomatique, à en épouser la trajectoire pour en mettre à jour la dynamique passionnelle cachée²⁷³.

La narratrice-biographe tente d'exprimer les coïncidences qu'elle ressent et de leur donner forme dans son projet biographique, qu'il s'agisse d'une exposition, d'une notice ou d'un roman. Elle poursuit l'inquiétante familiarité de certaines archives sur les femmes biographiées, mais plus particulièrement le hors-champ que celles-ci laissent soupçonner, en quête de ce qu'il peut lui apprendre sur elle-même. Cet angle mort invite à la fabulation, et il appelle à une part profonde de la narratrice et de sa mémoire émotive. Elle se questionne ainsi sur son propre récit de vie en même temps que sur celui de ses sujets biographiques ; leur fictionnalisation se fait de pair.

Un motif persistant dans l'œuvre de Léger est celui de la représentation de soi à partir d'une autre et de sa création, qu'il s'agisse d'une femme réelle, d'une construction fictive, d'un

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 150.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 89

²⁷¹ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 42.

²⁷² Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 93.

²⁷³ Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 217.

rôle – ou d’un peu des trois à la fois. Une conception identitaire se dégage de ce procédé : une singularité peut se construire en prenant appui sur celle d’une autre femme, les vies et les pratiques artistiques se faisant écho. Par ailleurs, chaque auto/biofiction de Nathalie Léger s’érige lui-même en tant qu’expansion narrative de l’œuvre de la principale femme biographiée. Puisqu’ils ont cette méthode en commun, il est possible d’envisager *L’Exposition* (2008), *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) et *La robe blanche* (2018) comme une trilogie auto/biofictionnelle.

La narratrice dévoile ses points d’appui, ses biais et son engagement émotif. Elle embrasse la confusion de son identité et celle de la femme biographiée, alors même qu’elle tente d’exprimer le vide de ces artistes qui ont joué, tout au long de leur vie, sur les modalités de leur image. L’autre femme revient sous différents avatars dans son œuvre :

Sur le caillou un peu sinueux de la féminité, le caillou sur lequel on trébuche, c’est une autre femme (l’autre, c’est ainsi que nous avons nommé la femme pour qui mon père avait quitté ma mère – Lautre, c’était devenu son nom, un nom qui permettait d’annuler sa qualité pour ne s’attacher qu’à sa fonction ; Lautre, celle qui n’était pas légitime, celle qui n’était pas la mère ; Lautre, quoi qu’elle fasse, on la hait, on la désire). (*E*, 11)

Sans surprise, la comtesse de Castiglione est bien vite rapprochée de Lautre, et trébucher sur elle n’est que la première étape. Elle n’est ni la mère ni la madone, mais son double inversé. Lautre peut être la belle-mère, mais dans l’œuvre de Léger, on retrouve plus souvent sa variante moins noble, c’est-à-dire la maîtresse : celle de Napoléon, la Castiglione, et celle du père de la narratrice. On retrouve cette dernière dans plusieurs fragments de *L’Exposition*, entre autres à un moment où celle-ci se fait photographier par le père de la narratrice qui elle regarde la scène cachée dans des buissons. Alors que la maîtresse est dans les bras du père, elle saisit l’appareil et prend son portrait, « [l]a première photo d[’elle], celle qu[’elle] nomme la première » (*E*, 81). L’enfant qu’était Nathalie Léger la retrouve le lendemain sur sa table de nuit : « Je regarde l’objectif d’un air fixe, mais on ne voit rien, rien de ce que je regarde, rien de ce que je pense » (*E*, 85). Même dans ce lointain souvenir d’enfance évoqué par la narratrice, c’est encore une autre femme qui prend son portrait. Dans l’œuvre de Nathalie Léger, la représentation d’une femme est toujours intimement liée à l’agentivité d’une autre. « Lautre » est également cette

femme biographiée à partir de laquelle la narratrice-biographe construit son propre récit de vie et celui de sa mère, auto/biofiction après auto/biofiction.

On la retrouve tantôt, « [c]ette femme, [s]a mère, ou une autre, au seuil de sa vie, menue, timide, ployée sous le corps d'une autre » (*E*, 111), tantôt vivant « une expérience heureuse de dissolution de soi, de projection dans des vies autres et imaginaires²⁷⁴ ». Néanmoins, l'identité de l'une est généralement éprouvée dans son rapport à une autre. « Barbara confie Wanda à sa propre vie, aussi désespérante, aussi insensée soit-elle » (*S*, 149), et les recherches sans fin de la narratrice sur d'autres femmes peuvent aussi se lire comme des quêtes sur la part d'étrangeté en elle. « Autre » est ainsi rendue positivement dans la fiction, intégrée dans un *je* multiple, et son déplacement hors des marges constitue un renversement féministe.

L'un des dénominateurs communs rassemblant les sujets biographiques, la narratrice-biographe et sa mère, consiste en « une très ancienne absence » (*S*, 10) et une forme de décalage face au réel. Un lexique de la spectralité s'impose conséquemment à l'intérieur des auto/biofictions à l'étude. En plus des figures biographiées, l'archétype de la femme fuyante s'incarne à travers de nombreuses voix de l'intertexte. Leur présence oscille entre l'apparition et la disparition, celle de la narratrice pareillement. La cohabitation des registres autobiographique et biographique consiste précisément en « la coalescence de deux trous noirs (un peu comme [eux] deux, [lui] dit [s]a mère en pouffant dans [s]on dos) » (*R*, 96). « Le fantôme dénonce la part d'absence dans toute présence ; il donne à l'étreinte les vertus de la crainte et du tremblement²⁷⁵ », et de la même manière, le riche vocabulaire fantomatique dans les auto/biofictions à l'étude souligne et accentue la part d'évanescence inhérente aux figures biographiées. Plutôt que de critiquer ou dénoncer ce vide, le lexique l'enveloppe et fournit un cadre commun à la communauté de spectres dans l'œuvre de Léger. Il les réunit en somme. Les femmes biographiées vivent toutes – ou encore performant – la disparition de soi à différents niveaux. À leur époque, mais d'autant plus à la nôtre et dans le régime de l'omnivisibilité, leurs fuites volontaires du réel sont subversives, car « [c]ontre la prolifération actuelle de l'archive, contre une folie de la trace qui grève le présent par le sentiment de sa

²⁷⁴ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 47.

²⁷⁵ Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 217.

mémorisation anticipée, le désir de disparaître repose sur l'effacement, l'oubli, l'évanouissement des traces²⁷⁶ ». Les récits de vie auxquels Nathalie Léger choisit d'accorder de la visibilité sont donc ambivalents, puisque ses sujets biographiques se sont, au travers leur pratique artistique, auto-représentés tout en nourrissant une volonté de disparition.

Dans son essai autobiographique « A Sketch of the Past²⁷⁷ », Virginia Woolf considère le projet de rédiger ses mémoires et tente, en quelques matinées, de se représenter « the past – as an avenue lying behind ; a long ribbon of scenes, emotions²⁷⁸ ». Elle appréhende alors un enjeu majeur dans la littérature des femmes, l'écriture du non-être²⁷⁹ ; « how to describe what I call in my private shorthand – "non-being"²⁸⁰ ». Par opposition à ce qu'elle nomme les « moments of being », ces épisodes temporels lui semblent s'être déroulés (et avoir été conservés) dans un espace inaccessible à sa conscience. Ils ne contiennent ni choc, ni révélation, ni découverte – et sont probablement sans *punctum*. Dès lors, elle les oublie. Ce défaut de mémoire pourrait expliquer leur présence déficiente dans le genre biographique et la fiction en général, mais Woolf demeure d'avis que « [t]he real novelist can somehow convey both sorts of being²⁸¹ ».

Une dépression majeure, ou encore une dissociation, n'indiquent pas d'emblée du non-être ; au contraire, elles peuvent s'avérer particulièrement vivides. Toutefois, le détachement souvent extrême des femmes biographiées et la « neutralisation radicale²⁸² » dont certaines font l'expérience entrent dans cette catégorie de temps. Par ailleurs, l'œuvre de Nathalie Léger nous instruit sur le fait que ces moments de non-être, éprouvés par l'un-e, peuvent être incroyablement vivants quand ils sont perçus par un-e autre. Les absences de sa mère constituent ainsi un matériel de fiction privilégié pour l'autrice. Même s'il n'en a pas été

²⁷⁶ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 20.

²⁷⁷ Virginia Woolf, *Moments of being*, London, The Hogarth Press, 1985 [1976], 230 p. Ce recueil d'essais autobiographiques a été publié posthument. Le titre, choisi par son éditrice originale Jeanne Schulkind, est justement tiré de cet essai de Woolf, « A Sketch of the Past ».

²⁷⁸ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 67.

²⁷⁹ À ce sujet, voir notamment Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Persée », 1981, 286 p.

²⁸⁰ Virginia Woolf, *Moments of being*, *op. cit.*, p. 70.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² David Le Breton, *op. cit.*, p. 35.

directement témoin, son double fictif s'intéresse de la même manière aux parts de « non-being » de la vie de la Castiglione, sa « vraie chambre intérieure [...] fondamentalement vide, délaissée par la jouissance, lieu désaffecté, morne, [...] grouillant de fantômes, tandis que la chambre noire de la photo, elle, est surchargée de représentations chatoyantes » (*E*, 152). Elle fictionnalise ces épisodes des vies d'autres femmes notamment parce qu'ils sont le lieu d'infinies coïncidences avec elle.

Si, pour Virginia Woolf, les « moments of non-being » semblent être voilés de « cotton wool²⁸³ », Nathalie Léger épouse l'opacité du réel dans sa fiction. Afin de traduire de tels moments dans la littérature, elle place son écriture à la frontière entre l'apparition et la disparition, « scrutant par [d]es hublots immenses comme si elle jetait un œil outre-tombe » (*S*, 150) aux femmes disparues. Ainsi, même si elle accorde une visibilité nouvelle aux vies qu'elle investit dans ses auto/biofictions, elle joue constamment sur la ligne entre le fait de rendre visible et de garder secret. « On distingue mal, mais c'est l'obscurité qui vient donner un peu de lumière, c'est la défaite et l'abandon qui permettent de comprendre » (*E*, 90).

²⁸³ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 71.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Léger, Nathalie. *L'Exposition*, Paris, P.O.L, 2008.

———. *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L, 2012.

———. *La robe blanche*, Paris, P.O.L, 2018.

Corpus secondaire

Apraxine, Pierre (dir.) et Xavier Demange. *La comtesse de Castiglione par elle-même*, Paris, Musée d'Orsay/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

Curtz, Joël. *La Mariée*, France, 2012, 41 min.

Léger, Nathalie. *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006.

Loden, Barbara. *Wanda*, États-Unis, 1970, 102 min.

Corpus théorique

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot & Rivages, 2008.

———. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2007.

Alpern, Sara, Joyce Antler, Elisabeth Israels Perry and Ingrid Winther Scobie (dir.). *The Challenge of Feminist Biography : Writing the Lives of Modern American Women*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992.

Ascher, Carol, Louise De Salvo et Sara Ruddick (dir.). *Between Women : Biographers, Novelists, Critics, Teachers, and Artists Write about Their Work on Women*, Boston, Beacon Press, 1984.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

- . *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.
- . *Journal de deuil : 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, 2009.
- Bégin, Richard et André Habib. « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. 35, no 2, « Imaginaire des ruines », 2007, [en ligne] : <https://doi.org/10.7202/017461ar>
- Chaudier, Stéphane. « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, P.U.S.E, coll. « Lire au présent », 2012, p. 209-223.
- Chevigny, Bell Gale. « Daughters Writing : Toward A Theory of Women's Biography », *Feminist Studies*, vol. 9, no 1, 1983, p. 79-102.
- Couture, Carol. « Le concept de document d'archive à l'aube du troisième millénaire », *Archives*, vol. 27, no 4, 1996, p. 3-19.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2015 [1967].
- Delaume, Chloé. *La règle du je*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010.
- Delvaux, Martine. *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005.
- Delvaux, Martine et Valérie Lebrun. « Qui parle quand une femme parle ? », *Spirale*, no 247, « Féministes ? Féministes ! », 2014, p. 46-48.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Persée », 1981.
- Dion, Robert. « Un discours perturbé : la fiction dans le biographique », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- . « Écrire l'histoire », *Hypothèses*, vol. 7, no 1, 2004, p. 317-320.

- Gauvin, Lise. « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, no 1, 2004, p. 11-28.
- Gefen, Alexandre. « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, nos 781-782, 2012, p. 565-575, [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-critique-2012-6-page-565.htm>
- . « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans *Fictions biographiques : XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 55-75.
- Gervais, Bertrand. « Archiver le présent : le quotidien et ses tentatives d'épuisement », *Sens public*, dossier « (Re)constituer l'archive », 2016, [en ligne] : <http://sens-public.org/article1204.html>
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography : trauma and testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- Gutiérrez, Rachel. « What Is a Feminist Biography? », dans Teresa Iles (dir.), *All Sides of the Subject: Women and Biography*, New York, Teachers College, 1992, 48–55.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Havercroft, Barbara. « Autobiographie et agentivité. Répétition et variation au féminin », dans Jean-François Hamel, Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2017, p. 265-284.
- Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2012.
- Hirsch, Jean-Paul. « Nathalie Léger Supplément à la vie de Barbara Loden », *Youtube*, 6 janvier 2012, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=jUJdS_qVuVU
- Huglo, Marie-Pascale. « Présentation : poétiques de l'archive », *Protée*, vol. 35, no 3, « Poétiques de l'archive », 2007, p. 5-10, [en ligne] : <https://doi.org/10.7202/017474ar>
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narratives : The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984 [1980].
- Lacombe, Anne-Marie. « Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature », dans Yvon Lemay et Anne Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, Montréal, Université de

- Montréal/École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2014, p. 20-59.
- Le Breton, David. *Disparaître de soi : une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.
- Ledoux-Beaugrand, Evelyne. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, Les Éditions XYZ, coll. « Théorie & littérature », 2013.
- Léger, Nathalie. « L'objet même de la fiction. Cinq questions à Nathalie Léger », *La Cause Du Désir*, vol. 87, no 2, 2014, p. 34-37.
- Léger, Nathalie et Laure Adler. « Images avec Nathalie Léger », *L'Heure bleue*, France Inter (prod.), 3 septembre 2018, 53 min, [en ligne] : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-03-septembre-2018>
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- Macé, Marielle. « "Le réel à l'état passé" : passion de l'archive et reflux du récit », *Protée*, vol. 35, no 3, « Poétiques de l'archive », 2007, p. 43-50, [en ligne] : <https://doi.org/10.7202/017478ar>
- . « Un "total fabuleux" : biographies intellectuelles et mobilisation de la fiction », dans Anne-Marie Montluçon, Brigitte Ferraro-Combe et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 259-274.
- Novak, Julia. « FEMINIST TO POSTFEMINIST : contemporary biofictions by and about women artists », *Angelaki*, vol. 2, no 1, 2017, p. 223-230, [en ligne] : <https://doi.org/10.1080/0969725X.2017.1286090>
- Oberhuber, Andrea. *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012.
- . « La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre vanité et désir d'immortalité », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : pour une esthétique de l'entre-deux. Contexte, posture, filiation*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 161-183.
- Perrot, Michelle. *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 1998.
- Rabaté, Dominique. *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015.

- Rémond, Marie. « Propos recueillis / Marie Rémond La Colline – Théâtre national / Projet de Marie Rémond », *La terrasse*, no 213, 17 octobre 2013, [en ligne] : <https://www.journal-laterrasse.fr/vers-wanda-2/>
- Saint-Gelais, Richard. « Contours de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Éditions Nota bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 7-28.
- Sontag, Susan. *Sur la photographie. Œuvres complètes I*, Paris, C. Bourgois, 2008 [2000].
- Stanley, Liz. « Process in Feminist Biography and Feminist Epistemology », dans Teresa Iles (dir.), *All Sides of the Subject: Women and Biography*, New York, Teachers College, 1992, p. 109-125.
- Varikas, Eleni. « L'approche biographique dans l'histoire des femmes », *Les Cahiers du GRIF*, « Le genre de l'histoire », nos 37-38, 1988, p. 41-56.
- Viart, Dominique. « Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, no 263, « Paradoxe du biographique », 2001, p. 7-33.
- Woolf, Virginia. *Moments of being*, London, The Hogarth Press, 1985 [1976].
- . *Une chambre à soi*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977.
- Xanthos, Nicolas. « Impressions de familiarité rompue. L'anthropologie dialogique du roman d'enquête », *Temps zéro*, vol. 9, no 9, 2015, 19 p., [en ligne] : <http://tempszero.contemporain.info/document1260>
- Zenetti, Marie-Jeanne. « Spectres photographiques : quand la photographie hante la littérature », *Conserveries mémorielles*, no 18, « Revenances et hantises », 2016, [en ligne] : <http://journals.openedition.org/cm/2281>