UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AMBIGUÏTÉ, MULTIPLICITÉ ET FLUIDITÉ IDENTITAIRE(S) DANS *THE BLAZING WORLD* DE SIRI HUSTVEDT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CATRINA GRENIER

AOÛT 2025

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.12-2023). 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

D’abord et avant tout, je tiens à remercier ma directrice de recherche, Lucie Desjardins. Je n’aurais jamais réussi à compléter ce mémoire sans votre engagement et votre souci du détail. Bien que ce projet soit un peu éloigné de vos sujets de recherche, vous m’avez accompagnée avec enthousiasme et encouragements. À travers tous mes problèmes de santé, votre bienveillance et votre compréhension ont été un baume.

Mention spéciale à mon ergothérapeute, Vida Sieu, pour toutes ses astuces qui m’ont aidée à atteindre ce but. Mention tout aussi spéciale à Léa Beauchemin-Laporte et Riley Mulligan, sources infinies de soutien émotionnel et intellectuel. Merci.

En outre, je me dois de remercier Stéfanie Martin, professeure qui m’a permis de découvrir l’œuvre de Hustvedt. Ce mémoire existe grâce à vous.

Finalement, les mots ne suffiront jamais à exprimer toute ma gratitude envers mon petit vieux préféré : mon père. La personne qui m’a soutenue à travers toutes les catastrophes et toutes les joies sans hésitation depuis ma venue au monde en tant que gros bébé rose joufflu. Je suis fière d’être ta fille et c’est un privilège de savoir que tu es fier d’être mon père.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

RÉSUMÉ v

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1 AMBIGUÏTÉS FORMELLE ET IDENTITAIRE 8

1.1 Structure narrative 8

1.1.1 Les frontières extra- et intradiégétiques 8
1.1.1.1 Margaret Cavendish et Søren Kierkegaard 8
1.1.1.2 I. V. Hess 10
1.1.1.3 La note d'introduction de l'éditeur.ice 12
1.1.1.4 Narrations multiples 14
1.1.1.4.1 Mélange générique 15
1.1.1.4.2 Les destinataires 16

1.2 L'identité de Harriet Burden 19

1.2.1 Souvenirs 19
1.2.1.1 L'incertitude mémorielle 19
1.2.1.2 La mémoire émotionnelle 24
1.2.2 Perception : de soi à soi 27

CHAPITRE 2 L'ART ET LA MULTIPLICITÉ IDENTITAIRE 30

2.1 Le sexisme du monde de l'art new-yorkais 30

2.2 Les motivations de la supercherie 35

2.2.1 Trois critères, trois pseudonymes 36

2.3 La pseudonymie 39

2.3.1 Kierkegaard 41

2.4 Les dangers de la pseudonymie 44

2.4.1 La perte de soi 44
2.4.2 L'échec du subterfuge 49

CHAPITRE 3 MALADIE ET IDENTITÉ 53

3.1 Santé mentale 53

3.1.1 Le deuil 53
3.1.2 Le rôle de Rune 56
3.1.3 L'impact de la santé mentale sur le legs de Burden 58

3.2 Santé physique 60

3.2.1 Le diagnostic 60
3.2.2 Une question de genre 62
3.2.3 La perception 63

3.2.3.1 Le langage 65
3.2.3.1.1 La déshumanisation 65
3.2.3.1.2 Champ lexical de guerre 68
3.2.4 Pertes cognitives 70

CONCLUSION 75

BIBLIOGRAPHIE 82

RÉSUMÉ

En 1666, vingt-cinq ans après la publication des *Méditations métaphysiques* (1641) de Descartes, la duchesse anglaise Margaret Cavendish publie *The Description of a New World, Called the Blazing World*, un ouvrage qui propose une vision vitaliste à l'encontre du dualisme cartésien. Cette œuvre défend l'égalité des sexes en présentant des personnages féminins capables de raisonnements aussi profonds que ceux des plus grands penseurs de l'époque. Près de quatre siècles plus tard, c'est au tour de l'autrice américaine Siri Hustvedt de publier *The Blazing World* (2014), roman qui doit son titre à Cavendish. Le récit est structuré telle une anthologie portant sur l'artiste visuelle Harriet Burden. Plusieurs narrateur.ices s'expriment sur l'art, la personnalité, la vie de l'artiste, ainsi que sur une controverse : en se cachant derrière des pseudonymes masculins, Burden aurait créé trois installations artistiques bien reçues par la critique et qui formeraient en fait une seule œuvre intitulée *Maskings*. Dans ses carnets personnels, la protagoniste explique sa frustration face à la misogynie du milieu de l'art new-yorkais des années 1990-2000. En effet, elle est convaincue que, si elle avait été un homme, ses œuvres auraient été mieux appréciées. L'usage de pseudonymes devient alors une stratégie qui lui permet d'explorer les rouages de la perception de l'art. Après l'échec de sa supercherie, la protagoniste apprend qu'elle souffre d'un cancer des ovaires, ce qui transforme son rapport à soi et à l'art. Nous proposons donc d'étudier la fluidité identitaire de Burden telle qu'elle se déploie dans la narration de *The Blazing World*. Cette analyse empruntera différentes avenues théoriques, qu'il s'agisse de la narratologie, de la philosophie, des neurosciences ou encore de la psychanalyse.

Le premier chapitre s'attardera à la structure narrative labyrinthique du roman afin d'expliciter comment les récits enchâssés, l'intertexte, les multiples narrateur.ices et genres littéraires, tout comme les frontières floues entre l'intra- et l'extradiégétique, dévoilent l'instance d'énonciation plurielle de Harriet. Nous examinerons aussi la façon dont le personnage principal revisite ses souvenirs pour montrer la part de faillibilité propre à la mémoire, ce qui complique la construction d'un récit de soi cohérent.

Nous nous pencherons ensuite sur l'influence de l'art sur la multiplicité identitaire de la protagoniste. Plus qu'un jeu ludique aux dépens du marché de l'art, le subterfuge de Burden est aussi un espace où l'artiste peut explorer sa masculinité. Les masques engendrent un lieu de porosité identitaire propice au mélange, parfois nocif, entre soi et autrui.

En dernier lieu, nous nous intéresserons aux changements identitaires occasionnés par la maladie. Suite à la mort de son mari et à un diagnostic de « conversion reaction » (Hustvedt 2014, p. 17), Harriet débute une cure psychanalytique qui marque une nouvelle ère dans sa vie. Puis, vers la fin du roman, le cancer des ovaires altère fondamentalement la perception de Burden et sa relation à elle-même. Nous verrons donc comment la maladie entraîne des changements narratifs et identitaires.

Mots clés : Siri Hustvedt, *The Blazing World*, identité, art, maladie, pseudonymie, narration, ambiguïté, multidisciplinarité

INTRODUCTION

Avec ses *Méditations métaphysiques* (1641), Descartes sépare l'esprit du corps et propose une hiérarchie qui privilégie la pensée. Le philosophe ne fait pas fi du corps pour autant; *soma* et psyché communiquent, mais c'est grâce à l'esprit que le monde sensible devient compréhensible. Vingt-cinq ans plus tard, la duchesse de Newcastle, Margaret Cavendish, fait paraître *The Description of a New World, Called the Blazing-World* (1666), un ouvrage philosophique qui prône une approche vitaliste à l'encontre de la vision cartésienne, en plus de mettre en scène des personnages féminins capables de réfléchir en profondeur sur la question de l'être. Le temps donnera raison à Descartes. Encore aujourd'hui, dans les sociétés occidentales, le physique et le psychologique sont considérés comme appartenant à deux registres différents et presque incompatibles[1]. Cette vision a des répercussions fondamentales sur la façon dont ces mêmes sociétés abordent aujourd'hui le concept de l'identité. Il est commun de concevoir le *soi* telle une essence flottante, immatérielle, tout en l'associant au cerveau, un organe concret, incorporé. Dans cette contradiction, l'identité est un phénomène profondément individuel. Or, d'après l'écrivaine américaine d'origine norvégienne Siri Hustvedt, « [t]he human brain is a dynamic organ inside a person's body that remains in continual interaction with what lies beyond that body[2]. » Certes, chaque cerveau est unique, d'où la difficulté d'étudier cet organe en particulier. L'ambiguïté au cœur du concept même de l'identité provient aussi de la part d'influence, difficilement mesurable, de l'environnement sur l'être humain. Les délimitations entre la nature et la culture, le psychologique et le biologique ne sont pas aussi nettes que Descartes aimerait nous le faire croire. Cavendish a tenté de faire voir la complexité des liens entre corps et esprit, mais a largement été écartée par ses contemporains et par les nôtres, en partie à

[1] Siri Hustvedt, « Dressing Gowns, Triangles, Machines, Mind in Matter, and Giants », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 143.
[2] Siri Hustvedt, « Brains : Hard or Soft ? », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 175.

cause de son sexe[3]. Préoccupée par ce qu'elle nomme le « mind/body problem[4] », Hustvedt effectue des recherches multidisciplinaires qui la mènent à la philosophie de la Première modernité. C'est alors qu'elle découvre le matérialisme « mature organicist, anti-dualist, anti-atomistic[5] » de Cavendish, pertinent dans un monde affecté « by the paradigm shift in cognitive science in [the] 1990's influenced by phenomenology, Merleau-Ponty, in particular[6]. »

À environ quatre siècles de distance, c'est au tour de Hustvedt de publier *The Blazing World*[7], roman qui emprunte le titre de l'œuvre de la duchesse[8]. Le récit de Hustvedt est structuré telle une anthologie ayant comme sujet l'artiste visuelle Harriet « Harry » Burden. Les propos de nombreux.ses narrateur.ices s'y retrouvent, portant sur l'art, la personnalité, la vie de l'artiste, ainsi que sur une polémique. Dans ses carnets, la protagoniste exprime sa frustration avec le biais misogyne du milieu de l'art new-yorkais des années 1990-2000. En effet, elle est convaincue que, si elle avait été un homme, son œuvre aurait été couronnée de succès. Dans cette optique, la pseudonymie est une stratégie qui lui permet de jouer avec les rouages de la perception de l'art autant au niveau de sa création que de sa réception. Cependant, la propriété intellectuelle de ses projets reste contestée, surtout parce que le troisième masque, Rune, la trahit. Peu après l'échec de sa supercherie, Harriet apprend souffrir d'un cancer des ovaires, ce qui altère drastiquement son sentiment de soi et sa relation à l'art. Tout au long du roman, le personnage principal revisite ses souvenirs dans ses carnets dans un effort de compréhension de soi. Or, qu'est-ce que le *soi* ? Sa définition ne fait pas l'unanimité. Hustvedt définit ce concept ainsi :

> As for the self, whatever it is, I do think of it as a kind of geography with murky borderlands between conscious and unconscious, between pre-reflective motor-sensory-affective terrains and reflective, linguistic ones. I am convinced that no self exists without other people or

[3] À ce sujet, Hustvedt écrit : « The histories of philosophy and science are often forgotten in a rush to believe what we want to believe. Good ideas regularly go missing, and bad ideas often win the day. Good ideas are sometimes found again, but not always. Why some thoughts live and others die depends on multiple factors, most often, the context for their understanding. A man or a woman can sit in a room and think critically and well and write books and publish them, but that is no guarantee that others will be able to comprehend those ideas or go on to embrace them. The ideas must resonate in the culture. Margaret Cavendish's ideas were either ridiculed or hidden for three hundred years. She remains far more obscure than Descartes and Hobbes and is still ignored by many scholars of the period. Her biggest problem was that she was a she. » Voir « Received Ideas and M », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 159.

[4] Susanne Becker, « "Deceiving the reader into the truth" : A Conversation with Siri Hustvedt about *The Blazing World* (2014) », dans Johanna Hartmann, Christine Marks et Hubert Zapf (éd.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 417

[5] *Idem*.

[6] *Idem*.

[7] Siri Hustvedt, *The Blazing World*, New York, Simon & Schuster, 2014.

[8] Celle-ci est d'ailleurs une figure importante pour la protagoniste de Hustvedt.

> without a world beyond the self. That boundary, too, is continually blurred as we move through life[9].

L'autrice relève les contours poreux de l'identité sans pouvoir en cerner le centre. Le *soi* demeure inidentifiable autant matériellement — il est impossible de le localiser dans le corps — que dans son essence. C'est cette ambiguïté inhérente à l'identité que l'écrivaine tente de démontrer dans son œuvre et que nous souhaitons développer dans notre mémoire, précisément en ce qui concerne la protagoniste de *The Blazing World* (2014).

Hustvedt arrive à vivre de sa plume, connaît un succès international et jouit d'une réputation d'essayiste, de romancière et d'intellectuelle accomplie. Pourtant, comme le soulèvent Johanna Hartmann, Christine Marks et Hubert Zapf,

> academic response to her work in terms of systematic scholarly analysis and research has so far lagged behind. While her writings have been extremely well received in the general public, they still await more sustained attention in academia[10].

À ce jour, seules quatre monographies s'attardent à l'œuvre de l'autrice malgré ses nombreux romans et essais, en plus d'un recueil de poésie[11]. *Visuality in the Works of Siri Hustvedt* de Corinna Sophie Reipen[12] paraît en 2014 et n'aborde pas le roman que nous étudierons. La même année, Christine Marks publie *« I am because you are ». Relationality in the Works of Siri Hustvedt*[13], ouvrage qui n'analyse pas non plus le roman que nous avons choisi[14]. Johanna Hartmann, quant à elle, s'intéresse à *The Blazing World* dans une moindre mesure au sein de son livre *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works*[15] (2016). Toujours en 2016, le recueil *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works* de Hartmann, Marks et Zapf[16] paraît. Il

[9] Susanne Becker, *op. cit.*, p. 418.
[10] Johanna Hartmann, Christine Marks et Hubert Zapf (éd.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 1.
[11] Au moment d'écrire ces lignes, Hustvedt a publié sept romans : *The Blindfold* (1992), *The Enchantment of Lily Dahl* (1996), *What I Loved* (2003), *The Sorrows of an American* (2008), *The Summer Without Men* (2011), *The Blazing World* (2014) et *Memories of the Future* (2019). Elle signe aussi six recueils d'essais, soit *Mysteries of the Rectangle. Meditations on Painting* (2005), *A Plea for Eros : Essays* (2006), *The Shaking Woman or A History of My Nerves* (2009), *Living, Thinking, Looking* (2012), *A Woman Looking at Men Looking at Women* (2016) et *Mothers, Fathers, and Others* (2021). Son unique recueil de poésie s'intitule *Reading to You* (1983).
[12] Corinna Sophie Reipen, *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*, Frankfurt, Éditions Peter Lang, 2014.
[13] Christine Marks, *« I am because you are ». Relationality in the Works of Siri Hustvedt*, Heidelberg, American Studies — A Monograph Series, vol. 244, 2014.
[14] Puisque le roman a lui aussi été publié en 2014, cela explique pourquoi il est absent des analyses de ces deux autrices.
[15] Johanna Hartmann, *Literary Visuality in Siri Hustvedt's works : Phenomenological Perspectives*, Wurtzbourg, Éd. Königshausen & Neumann, coll. Text & Theorie Band, n° 16, 2016.
[16] Johanna Hartmann, Christine Marks et Hubert Zapf (éd.), *op. cit.*

regroupe vingt-trois articles de vingt-quatre auteur.ices provenant de diverses disciplines, sans oublier une préface signée par Hustvedt et une entrevue avec l'écrivaine américaine. Toutes les œuvres fictionnelles de l'autrice qui étaient disponibles avant 2016 y sont abordées. Comme nous l'indiquent les titres de deux de ces textes, l'importance de l'acte de voir dans la prose de Hustvedt a été étudiée avec attention, entre autres dans l'œuvre que nous souhaitons analyser. Le recueil de Hartmann, Marks et Zapf est celui qui s'attarde le plus au roman qui nous intéresse, mais la brièveté des articles ne permet pas une analyse en profondeur du texte, sans oublier que ceux-ci ne portent pas spécifiquement sur l'identité de Harriet Burden [17]. En outre, aucun ouvrage portant sur Hustvedt n'a été publié depuis 2016 [18]. Tous.tes reconnaissent cependant les particularités avec lesquelles l'autrice traite de l'identité dans ses écrits, comme le soulève Marks :

> [the writer] conjoins personal experiences with philosophical, medical, aesthetic, and neurobiological discourses in her ficitonal and nonficitonal works to shed fresh light on self-other relations and subjectivity. The great achievement of Hustvedt's works is the creation of relational models of identity by way of interconnecting these various disciplinary discourses, thus opening up new avenues to understanding the self[19].

Cette vision holistique de l'identité est en effet au cœur de l'œuvre de l'écrivaine américaine et traverse tous ses romans. Pourtant, *The Blazing World* est son récit le plus éclectique autant sur le plan du mélange générique que de la narration polyphonique, offrant plusieurs perspectives sur Burden. Nous apprenons à connaître cette dernière à partir de points de vue interne et externes (car seule Harriet peut appréhender son intériorité, mais plusieurs autres personnages peuvent tenter de la cerner de l'extérieur) à la fois en tant que femme, épouse, artiste, mère, patiente, amie… Par sa forme et son fond, ce récit offre la représentation la plus complexe de l'identité d'un.e personnage parue sous la plume de Hustvedt à ce jour.

---

[17] Nous pensons à « The Rich Zones of Genre Borderlands : Siri Hustvedt's Art of Mingling » de Gabriele Rippl (p. 27-38); « The Self is a Moving Target : The Neuroscience of Siri Hustvedt's Artists » de Jason Tougaw (p. 113-132); « Dimensions of Tacit Knowledge and the Art(s) of Explication in Siri Hustvedt's Work » co-écrit par Klaus Lösch et Paul Heike (p. 133-152); « Wounding Words » de Mark C. Taylor (p. 153-181); « "No self is an island" : Doctor-Patient Relationships in Siri Hustvedt's Work » de Carmen Birkle (p. 193-224); « "The image makers" : Reality Constitution and the Role of Autism in Siri Hustvedt's *The Blazing World* » (p. 249-261) qui aborde l'autisme du fils de Burden, Ethan Lord; « "I look and sometimes I see" : The Art of Perception in Siri Hustvedt's Novels » écrit par Astrid Böger (p. 281-293); « Portrait of the (Post-)feminist Artist : Female Authorship and Authority in Siri Hustvedt's Fiction » de Anna Thiemann (p. 311-325); « "The wounded psyche is not a broken leg" : Illness, Injury, and Writing the Self in Siri Hustvedt's Work » de Katja Sarkowsky (p. 357-372); « "We have different selves over the couse of a life, but even all at once" : The Multiple Self and Cultural Multiple Personality in Siri Hustvedt's *The Blazing World* » écrit par Heike Schwarz (p. 389-405) et, en dernier lieu, une entrevue avec Hustvedt intitulée « "Deceiving the reader into the truth" : A Conversation with Siri Hustvedt about *The Blazing World* (2014) » menée par Susanne Becker (p. 409-421).

[18] Force est de constater que Hustvedt demeure malheureusement encore, en 2025, dans l'ombre de son défunt mari, Paul Auster.

[19] Christine Marks, *op. cit*., p. 3.

C'est pourquoi l'objectif de notre mémoire sera de comprendre et de déployer les façons dont l'autrice, à travers différent.es thèmes et techniques narratives, dresse un portrait ambigu, multiple et fluide de la protagoniste de ce roman en particulier. Nous proposons de le faire à partir d'une approche théorique multidisciplinaire près de celle de Hustvedt. Nous puiserons donc dans la narratologie, la science, la philosophie, l'art et la psychanalyse pour faire voir l'intrication identitaire de Burden. Nous avons choisi de travailler sur l'édition originale anglaise, car le récit insiste sur l'importance du langage dans la construction identitaire.

En premier lieu, nous nous attarderons à la configuration du roman afin d'expliciter les emboîtements narratifs qui y apparaissent. Nous verrons comment les stratégies narratives incarnent formellement l'instance d'énonciation plurielle et mouvante de Harriet. Pour ce faire, nous convoquerons les travaux de Gérard Genette parce que l'identité, sous la plume de Hustvedt, est liée à la construction narrative[20]. Nous étudierons aussi les carnets personnels de la protagoniste, car, comme les autres narrateur.ices, elle tente d'avoir une certaine prise sur son identité. Mikhaïl Bakhtine[21] nous accompagnera dans notre analyse du discours intérieur de Burden puisque celle-ci y intègre des dialogues externes, souvent sans guillemets, mais en toute connaissance de cause. De plus, elle décortique ses souvenirs, mêlant le passé, le présent et le futur. Paul Ricœur[22] nous aidera à examiner ce mélange temporel dans une même narration et les ramifications d'une telle pratique sur différents types d'identité. Nous nous pencherons également sur les liens entre l'imagination et la mémoire d'un point de vue neuroscientifique avec les essais de Hustvedt[23] qui traitent de ce sujet pour étayer notre argumentaire.

Nous tenterons ensuite de montrer les façons dont la pratique artistique de Burden participe à sa crise identitaire. Pour ce faire, nous commencerons par une description de la discrimination sexiste du monde de l'art à l'époque du récit, soit au tournant du XXI^{e} siècle, à l'aide des réflexions de Linda Nochlin[24]

[20] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 et *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
[21] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998 [1970].
[22] Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983; *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985 et « L'identité narrative », *Esprit*, juillet-août 1988, n^{o} 140/141 (7/8), p. 295-304, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/24278849>, consulté le 8 juin 2024.
[23] Siri Hustvedt, « My Father/Myself », dans *Living, Thinking, Looking*, New York, Éd. Henry Holt & Co., 2012, p. 84-110; « Playing, Wild Thoughts, and a Novel's Underground », dans *Living, Thinking, Looking*, *op. cit*., p. 52-56; « The Real Story », dans *Living, Thinking, Looking*, *op. cit*., p. 110-135; « Borderlands : First, Second, and Third Person Adventures in Crossing Disciplines », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, *op. cit*., p. 301-320 et « Suicide and the Drama of Self-Consciousness », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, *op. cit*., p. 362-376.
[24] Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? » dans *Women, Art, Power and Other Essays*, New York, Routledge, 2018 [1988], p. 145-178.

et de Hustvedt[25] sur le sujet. La supercherie de Harriet s'articule autour de trois pseudonymes. Nous tâcherons alors de mettre en lumière les motivations de l'artiste et les différents rôles des masques en nous concentrant sur le dernier d'entre eux à cause de sa complexité. Søren Kierkegaard[26], penseur essentiel pour la protagoniste, nous permettra d'expliciter les conséquences du camouflage sur l'identité de Burden. Maurice Laugaa[27], quant à lui, nous donnera les moyens d'étudier les rapports entre les *personae* et le théâtre, motif repris par l'autrice du roman. Nous verrons comment l'usage de faux noms est bien plus qu'un jeu ludique. Il s'agit d'une vengeance envers le milieu de l'art et d'une exploration des rouages de la perception. L'art devient ainsi le lieu de porosité identitaire par excellence, propice au mélange entre soi et autrui.

En dernier lieu, nous traiterons des changements identitaires occasionnés par la maladie, à commencer par la « conversion reaction[28] » qui pousse Harriet à consulter un psychanalyste après la mort de son mari. Le deuil agit tel un déclencheur d'une nouvelle version d'elle-même marquée par un retour vers l'art. Pour saisir les conséquences du deuil sur l'artiste, nous nous tournerons vers Sigmund Freud[29] et Donald W. Winnicott[30]. Le cancer des ovaires qui atteint Burden nous occupera également, particulièrement en ce qu'il transforme la perception de la malade. La philosophie de Maurice Merleau-Ponty[31] nous sera précieuse pour analyser cet aspect puisqu'elle s'intéresse à l'expérience corporelle de

[25] Siri Hustvedt, « A Woman Looking at Men Looking at Women », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 3-18; « Balloon Magic », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 19-24; « My Louise Bourgeois », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex*, *and the Mind*, *op. cit*., p. 25-33; « Both-And », dans *Mothers, Fathers, and Others*, New York, Éd. Simon & Schuster, 2022, p. 195-224.

[26] Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, trad. David F. Swenson, Princeton, Princeton University Press, 1941 [1846]; *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, vol. 1, trad. Howard V. Hong et Edna Hong, Indianopolis, Indiana University Press, 1967 [1847]; « On My Work as an Author and The Point of View for My Work as an Author », *The Essential Kierkegaard*, trad. Howard V. Hong et Edna H. Hong, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 449-481 et *The Point of View. Kierkegaard's Writings, XXII*, trad. Howard V. Hong et Edna Hong, Princeton, Princeton University Press, 1998.

[27] Maurice Laugaa, *La pensée du pseudonyme*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

[28] Siri Hustvedt, *The Blazing World*, *op. cit*., p. 17.

[29] Sigmund Freud, « Mourning and Melancholia », dans *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. et ed. James Strachey, Londres, Hogarth, vol. 14, 1953-1974, p. 243-258 et Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Studies in Hysteria*, Londres, Penguin Classics, 2004 [1895].

[30] D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Londres, Routledge, 1989 [1971].

[31] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1969 [1945].

la souffrance. Nous sonderons aussi, grâce à Susan Sontag[32], la représentation linguistique du cancer et les effets d'un tel langage empreint de violence sur la façon dont la patiente vit sa maladie.

[32] Susan Sontag, *llness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978.

CHAPITRE 1

AMBIGUÏTÉS FORMELLE ET IDENTITAIRE

Dans ce premier chapitre, nous nous pencherons sur la structure de *The Blazing World* et sur les stratégies narratives qui la composent afin de mieux saisir l'enjeu du mouvement identitaire. Le roman débute par une mise en scène d'un.e pseudo-éditeur.ice, I.V. Hess[33], qui présente les fruits de ses recherches au sujet de Harriet Burden, une défunte artiste new-yorkaise méconnue. L'ouvrage de Hess est alimenté par une controverse : dans une lettre envoyée à un Richard Brickman, Burden revendiquerait la propriété intellectuelle de trois installations artistiques connues sous d'autres noms, soit *The History of Western Art* d'Anton Tish (1998), *The Suffocation Rooms* de Phineas Q. Eldridge (2002) et *Beneath* de Rune (2003), le tout regroupé sous le titre *Maskings*. L'exploitation des frontières extra- et intradiégétiques, des récits enchâssés, des narrations multiples et des emprunts à plusieurs genres littéraires participe à la mutabilité identitaire de la protagoniste. En effet, le portrait de Burden est formé à partir de différents points de vue portés par dix-neuf narrateur.ices qui s'expriment au sujet de cette controverse et au sujet du personnage principal. Les travaux de Gérard Genette nous serviront de cadre théorique, particulièrement en ce qui concerne l'extra- et l'intradiégétique et le rôle du destinataire. Mikhaïl Bakhtine, quant à lui, nous aidera à analyser la polyphonie et le dialogisme inhérents au discours intérieur de Harriet Burden. Nous nous appuierons également sur *Temps et récit* de Paul Ricœur afin d'aborder la question du temps de la narration des souvenirs de l'artiste.

1.1 Structure narrative

1.1.1 Les frontières extra- et intradiégétiques

1.1.1.1 Margaret Cavendish et Søren Kierkegaard

The Blazing World, dès son titre, pose la question de l'identité[34]. En effet, Hustvedt emprunte son titre à Margaret Cavendish, duchesse anglaise du XVII^{e} siècle[35] aujourd'hui reconnue comme étant

[33] Nous utilisons l'écriture inclusive, car le genre de I.V. Hess n'est jamais spécifié.

[34] Nous comprenons qu'il peut sembler curieux de parler d'identité lorsqu'il s'agit d'un livre. Cependant, dès qu'il est question d'intertextualité, « différentes conceptions de l'écriture et de la lecture » sont convoquées « qui, toutes, mettent en cause l'identité du texte littéraire et celle de son auteur. » Nous faisons ici référence à ce type d'identité « littéraire ». Voir Jean Gayon (dir.), *L'identité : Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2020, p. 498.

[35] Margaret Cavendish (1623-1673), duchesse de Newcastle-upon-Thyne, a écrit vingt-et-un ouvrages, dont des poèmes, des traités philosophiques et des pièces de théâtre. Outre *The Blazing-World* (1666), Cavendish a notamment publié *Poems and Fancies* (1653) et *Observations upon Experimental Philosophy* (1666).

l'instigatrice du genre littéraire de la science-fiction[36]. *The Description of a New World, Called the Blazing-World*[37] est l'œuvre la plus illustre de Cavendish. Dans la preface de ce texte, l'autrice défend le droit des femmes à écrire et publier :

> I am not Covetous, but as Ambitious as ever any of my Sex was, is, or can be; which is the cause, That though I cannot be Henry the Fifth, or Charles the Second; yet, I will endeavour to be, Margaret the First : and, though I have neither Power, Time or Occasion, to be a great Conqueror, like Alexander, or Cesar; yet, rather than not be Mistress of a World, since Fortune and the Fates would give me none, I have made One of my own[38].

À cette époque, les femmes qui participaient à des débats philosophiques le faisaient en privé, principalement par correspondance[39]. En publiant ses traités philosophiques, Cavendish revendique le droit d'occuper une place dans l'espace public. De façon similaire, tel que nous le démontrerons tout au long de notre travail, Harriet défend le droit d'être une femme artiste. Burden réclame même une filiation avec la duchesse : « I am back to my blazing mother Margaret. » (*TBW*[40], p. 328) Elle fait explicitement référence à Cavendish (*TBW*, p. 207, 208, 328, 329), intitulant son ultime projet *The Blazing World* en son honneur (*TBW*, p. 11, 207). De plus, la plume de Cavendish mène la narratrice à affirmer que « [p]olyphony is the only route to understanding. Hermaphroditic polyphony. » (*TBW*, p. 208) C'est justement ce que Harriet tente de faire en empruntant trois pseudonymes masculins. Anton Tish, Phineas Q. Eldridge et Rune cachent ainsi l'identité[41] de l'artiste d'une manière semblable aux pseudonymes empruntés par Kierkegaard, lui aussi cité par la protagoniste (*TBW*, p. 34, 201, 202, 203), qui possèdent leur propre personnalité[42]. Burden se tourne vers les masques afin de critiquer le sexisme du milieu de l'art. Elle recherche cependant plus qu'une reconnaissance institutionnelle; elle souhaite explorer le phénomène de la perception. Elle commente ses propos de l'extérieur, comme si elle était une tout autre personne, afin de pouvoir dialoguer non pas vraiment avec elle-même, mais avec une version étrangère d'elle-même,

---

[36] Dale Spender, *Mothers of the Novel*, Londres, Pandora Press, 1986, p. 43.
[37] Margaret Cavendish, *The Blazing World*, Mint Editions, 2021 [1666], 97 p.
[38] *Ibid*., p. 10.
[39] Siri Hustvedt, « Work and Love », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind, op. cit*., p. 293.
[40] Dorénavant, nous utiliserons l'abréviation *TBW* pour désigner le roman *The Blazing World* de Hustvedt lorsque nous le citerons afin d'alléger le texte.
[41] Il est ici question de l'identité personnelle, concept immensément difficile à définir, mais qui semble s'appuyer, jusqu'à un certain point, sur l'identité physique et l'identité psychologique (la mémoire). Notre but n'est pas de circonscire l'identité du personnage principal, mais bien de découvrir comment elle s'articule dans le roman. Voir Jean Gayon (dir.), *L'identité : Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2020, p. 441-442.
[42] Siri Hustvedt, « Kierkegaard's Pseudonyms and the Truth of Fiction », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 422-437.

voire étrangère à elle-même. Elle s'appuie directement sur la méthode pseudonymique de Kierkegaard pour élaborer *Maskings*[43] :

> The Seducer lives only on the page. He is a phantasm of A, who is a phantasm of Eremita, the editor of *Either/Or*, who is in turn a phantasm of Søren Kierkegaard, long dead and animated by his pages. […] Will I become Johannes ? But Johannes was not Søren. He wasn't A. […] And I am not Rune. (*TBW*, p. 201-202)

Les stratégies narratives de Kierkegaard sont ici exposées par Burden dans son carnet personnel. Johannes et The Seducer sont un même personnage, « phantasm » de A, lui-même un « phantasm » du pseudo-éditeur Victor Eremita, le tout construit par Kierkegaard. La protagoniste se demande si elle deviendra Johannes, ce personnage d'un personnage d'un auteur. De la même manière, l'énonciatrice n'est pas Rune, son pseudonyme « vivant[44] ». Grâce à l'exposition des récits enchâssés du philosophe, ce passage devient une mise en abîme de la structure narrative du roman, car les multiples identités prisées par Kierkegaard se retrouvent dans l'avant-propos de l'éditeur.ice I.V. Hess, que nous aborderons après avoir présenté ce personnage.

1.1.1.2 I.V. Hess

D'entrée de jeu, le paratexte[45] est primordial à la technique des récits enchâssés utilisée par Hustvedt[46]. Le titre du livre de Cavendish, réel dans notre monde tout comme dans le monde intradiégétique, et le roman de Hustvedt, strictement extradiégétique[47], ouvrent la voie au *Blazing World* de Harriet, intradiégétique. En nommant son anthologie *The Blazing World*, Hess souhaite rendre hommage à la dernière œuvre de Burden qui rendait elle-même hommage à Cavendish. La première section du texte de Hustvedt s'intitule « Editor's Introduction » (*TBW*, p. 1). Celle-ci est signée par un.e certain.e I.V. Hess, personnage qui se présente tel.le l'éditeur.ice de l'anthologie fictive sur Harriet Burden (qui est, en fait, le roman lui-même). Hess appartient à la diégèse, comme Victor Eremita dans *Either/Or* de Kierkegaard. La mise en scène d'un.e pseudo-éditeur.ice permet de brouiller les frontières intra- et

[43] Nous aborderons l'influence de Kierkegaard sur l'art de Burden dans le deuxième chapitre.
[44] Nous employons cet adjectif parce que Rune, autant que Phineas Q. Eldridge et Anton Tish, est un personnage en chair et en os dans le monde intradiégétique et non un simple nom d'encre pour Harriet.
[45] Genette définit le paratexte comme une « "zone indécise" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) ». Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 8.
[46] Pour éviter toute confusion, nous désignerons par « anthologie » les textes réunis par Hess et par « roman » le roman de Hustvedt.
[47] Hustvedt est nommée à la p. 255, mais sans mention de l'ouvrage *The Blazing World* en particulier. C'est plutôt son premier roman, *The Blindfold*, qui est décrit comme étant « "a book of the uncanny, à la Freud." »

extradiégétiques et de faire croire au lectorat que l'artiste dont il est question a bel et bien existé. Responsable de l'édition de l'anthologie, Hess sélectionne les témoignages, les entrevues, les carnets, etc., pour nous présenter un portrait[48] de la protagoniste. Nous ne pouvons donc lire que ce qu'iel[49] nous donne à lire. Iel débute son travail sur l'artiste en 2006, deux ans après la mort de cette dernière. N'ayant jamais connu le sujet de son anthologie, iel consulte Maisie et Ethan Lord, les enfants de Harriet, et son partenaire, Bruno Kleinfeld (*TBW*, p. 3).

L'anthologie de Hess et le roman de Hustvedt partagent le même titre. De la sorte, la coïncidence des titres pousse l'illusion référentielle presque à son apogée — presque, parce que les noms d'auteur.ices, soit Siri Hustvedt et I.V. Hess, diffèrent. Ainsi, après le premier niveau diégétique représenté par l'intertexte de Cavendish, l'anthologie devient un second niveau diégétique marqué par le ludique. Il est effectivement clair pour le lectorat que Hess est un personnage fictif, mais la forme de l'anthologie donne l'impression que le personnage est extradiégétique alors qu'il est intradiégétique. Ce jeu narratif exploite l'illusion référentielle, d'autant plus que Hess s'adresse directement à « son » lectorat, qui est le même que celui de Hustvedt : « The best policy may be to let the reader of what follows judge for him- or herself exactly what Harriet Burden meant or didn't mean and whether her account of herself can be trusted. » (*TBW*, p. 10) L'introduction de l'éditeur.ice met à mal la frontière entre l'extradiégétique et l'intradiégétique[50], comme l'explique Genette dans *Figures III* :

> Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. […] Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà

[48] D'après le dictionnaire encyclopédique sur l'identité, la forme canonique du portrait est « un morceau descriptif aisément détachable proposant une présentation d'ensemble d'un personnage ou se centrant sur l'un des aspects de son physique et/ou de sa personnalité, mais il peut aussi se fragmenter en une succession d'instantanés essaimés dans le récit qui le rendent moins repérable, mais qui se prêtent mieux à la restitution des changements qui affectent inévitablement la personne au cours de son existence. L'objectif qui lui est assigné reste la particularisation d'un être réel ou fictif, dont il doit rassembler les principaux traits physiques ou moraux qui sont considérés comme constitutifs de son identité et qui faciliteront sa reconnaissance. » La seule différence entre le portrait et l'autoportrait est le sujet dépeint : soi-même ou autrui. Nous traiterons donc ces deux versions de la portraiture de manière semblable sur le plan méthodologique. Voir Jean Gayon (dir.), *L'identité : Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2020, p. 664.

[49] En raison de la pertubation de genre de Hess, nous utiliserons dorénavant le pronom « iel » pour désigner ce personnage.

[50] Nous nous appuyons sur la théorie de Genette, lequel définit l'extradiégétique tel le niveau narratif à l'extérieur de la diégèse (ou fiction) et le niveau intradiégétique tel le niveau faisant partie de la diégèse. Gérard Genette, « Voix », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 225-268.

> diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit[51].

C'est justement sur cette « frontière mouvante mais sacrée » que Siri Hustvedt joue en déployant l'intertexte de Cavendish en trois instances supplémentaires (le roman de Hustvedt, l'anthologie et l'ultime œuvre de Burden). La mise en scène d'un.e pseudo-éditeur.ice intervient tout au long du récit, car Hess revendique l'ajout des notes de bas de page aux propos de Harriet, ce qui renforce l'illusion référentielle. Qui plus est, l'histoire de l'artiste est ancrée dans un espace-temps précis : le monde de l'art new-yorkais de la fin des années 1990 à 2004, année de la mort de l'artiste. L'histoire brouille autant que possible la frontière entre le monde racontant et le monde raconté[52].

1.1.1.3 La note d'introduction de l'éditeur.ice

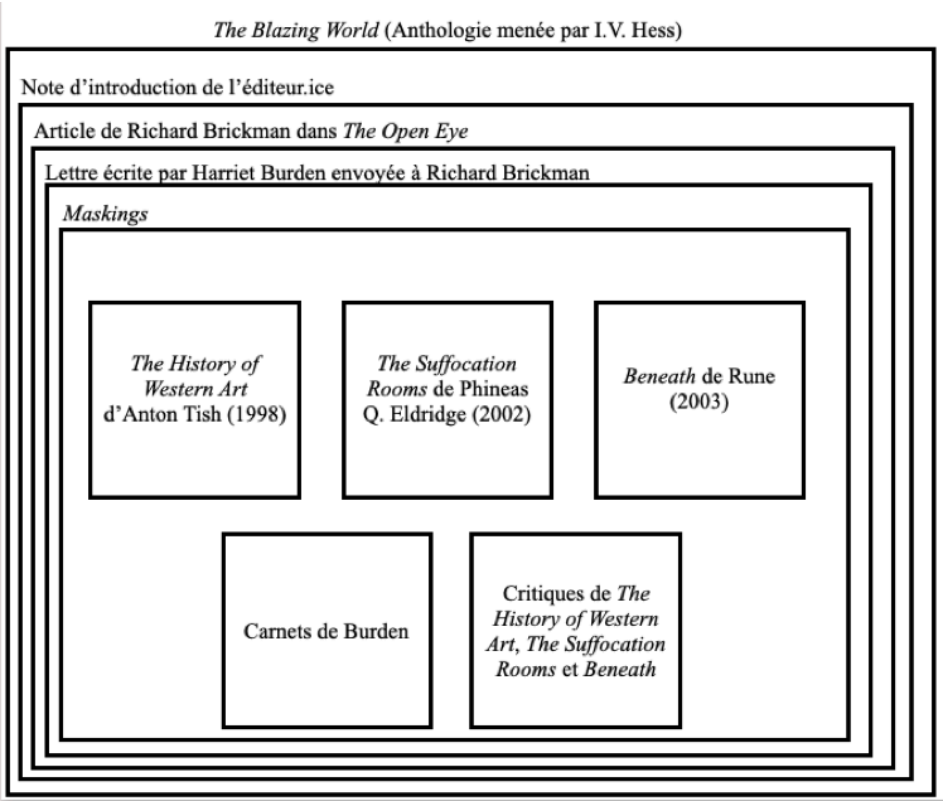
De plus, le recours à la métalepse est complexifié par les récits enchâssés intradiégétiques qui s'imposent dès la note de l'éditeur.ice. Burden est citée par Hess dans l'incipit, ce qui lui donne un certain pouvoir narratif :

> « All intellectual and artistic endeavors, even jokes, ironies, and parodies, fare better in the mind of the crowd when the crowd knows that somewhere behind the great work or the great spoof it can locate a cock and a pair of balls. » In 2003, I [Hess] ran across this provocative sentence in a letter to the editor that was published in an issue of *The Open Eye*, an interdisciplinary journal I had been reading faithfully for several years. The letter's author, Richard Brickman, did not write the sentence. He was quoting an artist whose name I had never seen in print before : Harriet Burden. (*TBW*, p. 1)

Hess s'appuie sur un article intradiégétique de Richard Brickman; ce dernier cite une lettre que la protagoniste lui a adressée. Seul.es le.la lecteur.ice et Hess ont accès à tous les points de vue narratifs, incluant l'article. Par contre, la lettre mentionnée n'est pas reproduite, de sorte que le.la lecteur.ice est forcé.e de faire confiance à l'auteur de l'article, celui-ci étant le seul à l'avoir lue. Or, cet écrivain est fictif. Dans le carnet *O* du personnage principal — qui avait l'habitude de garder un carnet personnel pour chaque lettre de l'alphabet[53] —, nous apprenons que Brickman était un pseudonyme utilisé par Burden. Derrière un pseudonyme et citée par Hess, Harriet est la première à prendre la parole et inaugure l'anthologie dont elle est le sujet. Elle ne prend cependant pas *directement* la parole. Après le premier niveau diégétique centré autour de l'intertexte de Cavendish et le second niveau narratif défini par

[51] *Ibid*., p. 245. L'auteur souligne.
[52] *Idem*.
[53] Seul le carnet *I* demeure introuvable.

l'anthologie de Hess, nous retrouvons donc un troisième niveau diégétique formé par les carnets de la protagoniste. Mais il y a également d'autres récits enchâssés : dans l'avant-propos de l'éditeur.ice, nous retrouvons l'article de Brickman, dans lequel il y a des citations tirées d'une lettre de Burden qui revendique la propriété intellectuelle et artistique de *Maskings*. L'article nous apprend qu'autant les critiques des œuvres que les carnets de l'artiste documentant les processus théorique et pratique du projet en font partie. En somme, la note de l'éditeur.ice présente ce schéma narratif :



Ce schéma est similaire à celui de Kierkegaard explicité par Harriet et que nous avons cité précédemment. Une identité en cache une autre, tour à tour, à travers les différentes strates narratives. Le projet *Maskings* n'existe, au sein du récit, que sous forme narrative, c'est-à-dire à travers les ekphrasis[54] de certain.es narrateur.ices et les réflexions de Burden dans ses propres carnets. Oswald Case, un critique d'art, décrit *The History of Western Art* (*TBW*, p. 39-45); Patrick Donan (*TBW*, p. 197-198), lui aussi un critique d'art, ainsi que Phineas Q. Eldridge (*TBW*, p. 123-125), le deuxième collaborateur de Burden, décrivent *The*

[54] Par « ekphrasis », nous entendons la « description d'une œuvre d'art, réelle ou fictive […] [qui] peut désigner une technique descriptive, un mode de figuration ou un genre littéraire. » Yves Hersant, « ekphrasis », *Dictionnaire encyclopédique de philosophie Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/philosophie/ekphrasis/191525>, consulté le 9 juillet 2024.

Suffocation Rooms; Phineas Q. Eldridge décrit également *Beneath* (*TBW*, p. 244-249). Case et Donan occupent un rôle d'observateur, tandis que Eldridge est à la fois un collaborateur pour *The Suffocation Rooms* et un observateur pour *Beneath*.

L'artiste, tel que l'indique le titre de son projet, est *masquée*, si bien qu'elle doit revendiquer la propriété intellectuelle de son œuvre. Elle décide de le faire dans un article écrit sous un quatrième pseudonyme. Comme l'explique David Martens dans « Pseudonymie et différences sexuelles », « la pratique de la pseudonymie, en ce qu'elle permet aux écrivains de modifier l'identité de genre de la *persona* auctoriale, fonctionne comme un vecteur potentiel de légitimation[55] ». Figure masculine, Brickman donne de l'autorité aux propos de Burden. Harriet tente de se cacher pour mieux se révéler afin d'être non seulement entendue, mais écoutée, crue. Elle soumet même l'article de Brickman à une revue nommée *The Open Eye*, car elle souhaite que le lectorat ouvre l'œil et puisse reconnaître que *Maskings* lui appartient. Ainsi, les récits enchâssés vont de pair avec la pratique pseudonymique de l'artiste.

1.1.1.4 Narrations multiples

La complexité de la structure narrative se remarque aussi à travers la multitude de narrateur.ices. Il nous apparaît crucial d'aborder un tant soit peu les nombreux points de vue exposés dans le roman parce que l'identité du personnage principal est en grande partie liée au regard d'autrui. Les différent.es narrateur.ices partagent l'autorité narrative. Cette pluralité met en place une tension entre intériorité et extériorité[56] puisque chaque narrateur.ice s'exprime à partir de sa propre expérience et se prononce sur Harriet Burden. Les différentes perspectives mettent l'accent sur la part de subjectivité inhérente à la perception, particulièrement influencée par les relations interpersonnelles. Après tout, les enfants de Harriet perçoivent leur mère d'une façon autre que son partenaire de vie ou un critique d'art, par exemple. De ce fait, du roman se dégage « the strangeness of "mixing", of the truth that identity at every level is relational, not fixed[57] ». L'artiste est ainsi observée et décrite sous tous ses angles sans que le lectorat puisse trancher sur la « vérité » des propos des divers personnages. La polyphonie fait en sorte que « one text undermines and/or builds on the next[58] », créant une ambiguïté formelle qui explore les points de vue

[55] David Martens, « Pseudonymie et différences sexuelles », dans David Martens (dir.), *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, [format OpenEdition Books], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2017, § 5. L'auteur souligne.
[56] Le personnage qu'est Harriet Burden joue aussi avec cette frontière. Nous y reviendrons dans la section 1.2.
[57] Susanne Becker, *op. cit*., p. 420.
[58] *Ibid*., p. 418.

divergents des narrateur.ices qui, à leur tour, révèlent autant les sujets regardants (les multiples narrateur.ices) que l'objet regardé[59]. Dans le contexte de la « fausse » anthologie qu'est le roman, la plupart des narrateur.ices sont homodiégétiques, témoins ou observateur.ices du récit de vie de Burden[60]. Parfois, ils et elles partagent leur vie en dehors de leur relation à la protagoniste. Hess, par exemple, relate le chemin qui l'a mené.e jusqu'à l'artiste, de sorte qu'iel est un.e narrateur.ice homodiégétique-extradiégétique. Or, en ajoutant des notes de bas de pages aux propos de Harriet, iel devient hétérodiégétique-extradiégétique[61]. En outre, le style de chaque narrateur.ice est unique. Les nombreuses perspectives procurent des informations différentes sur l'art de Burden, son mariage, sa personnalité et sa santé. L'approche polyphonique permet ainsi de nuancer le portrait de la protagoniste. Les narrateur.ices n'ont donc pas tous.tes le même rôle, en partie parce qu'ils et elles ont recours à divers genres littéraires.

1.1.1.4.1 Mélange générique

Les différents genres littéraires aident également à construire un récit ambivalent. Le *Blazing World* de Hustvedt mêle le récit de témoignage, le carnet personnel, l'entrevue, la critique artistique, la nouvelle, l'article, la poésie, l'essai, la transcription, la déclaration écrite… En tout et pour tout, dix-neuf narrateur.ices[62] prennent la parole dans quarante-six sections. Burden est en fait la deuxième à prendre la parole sur elle-même à travers ses carnets personnels, après la note d'introduction de Hess. Puis, la parole est remise à autrui, entrecoupée par les carnets de la protagoniste, lesquels prennent de plus en plus de place jusqu'à la fin du roman, à l'exception près de la dernière section narrative. Le mot de la fin appartient à Sweet Autumn Pinkney, une mystique demeurée près de l'artiste pendant ses derniers jours. D'après Gabriele Rippl, la structure du récit est indissociable du thème de l'identité :

> Hustvedt's genre juxtaposing and mixing are the formal equivalents of her negotiation of the boundaries of the self, i.e. her notion of relational subjectivity and intersubjectivity. […] To

[59] Dans le cas de Burden, la dynamique percevant/perçu, sujet/objet est fusionnée, car le sujet se regarde lui-même. Nous y reviendrons dans la section 1.2.2.
[60] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 255-256.
[61] Hess nous sert de cas de figure, faute de pouvoir analyser chacune des voix narratives présentes dans le roman.
[62] Les dix-neuf narrateur.ices sont I.V. Hess; Harriet Burden; Cynthia Clark (marchande d'art); Maisie Lord (fille de Burden); Oswald Case (critique d'art); Rachel Briefman (psychiatre, psychanalyste et meilleure amie d'enfance de Burden); Ethan Lord (fils de Burden); Rosemary Lerner (critique d'art); Bruno Kleinfeld (partenaire de Burden au moment où elle décède); Sweet Autumn Pinkney (assistante de Burden et Tish lors de l'élaboration de *A History of Western Art*); Anton Tish (artiste et collaborateur de Burden); Phineas Q. Eldridge (artiste et collaborateur de Burden); The Barometer (colocataire de Burden); Patrick Donan (critique d'art); Zachary Dortmund (critique d'art); Richard Brickman (pseudonyme de Burden); William Burridge (marchand d'art); Timothy Hardwick (critique d'art) et Kirsten Larsen Smith (sœur de Rune).

> transform her relational selves into written form, new modes of literary storytelling are needed, since the associative workings of the human mind and memory which interest Hustvedt cannot be incorporated without the playful and creative adaptation of formal and generic features in the novel[63].

Les multiples facettes de l'identité de Burden prennent forme à travers l'éclatement des genres narratifs et des multiples perspectives des personnages. Grâce à l'hétérogénéité générique et la polyphonie du roman, Harriet s'offre au.à la lecteur.ice comme un amalgame de fragments. La prise sur la personnalité de l'artiste s'embrume, car « it [*TBW*] is *all* indirect discourse […] and is intended to throw the reader back on herself[64]. » L'absence du carnet « I » ne semble ainsi pas anodine. Le texte laisse croire à l'existence d'un possible hypotexte auquel le.la lecteur.ice n'a pas accès. La lettre « I », en anglais, représente le pronom personnel de la première personne du singulier, c'est-à-dire la marque grammaticale qui désigne l'énonciateur.ice et qui permet à quelqu'un d'affirmer son existence par la parole. « I » est également l'homonyme de « eye », évoquant la vision, la perception. La possible inexistence du carnet « I » symbolise donc le caractère insaisissable du noyau de l'identité, telle une spirale s'approchant le plus possible d'un point en son centre sans jamais pouvoir y toucher, car « [t]he novel's structure is continually circling in on itself[65] ».

1.1.1.4.2 Les destinataires

Selon Genette, les narrateur.ices « s'adresse[nt] nécessairement à quelqu'un » et « [leur] discours […] contient toujours en creux l'appel au destinataire[66]. » La sélection des textes par Hess pour former l'anthologie permet, à première vue, aux narrateur.ices de partager un narrataire, soit le lectorat supposé, extradiégétique et souvent implicite, de l'anthologie. Cependant, certaines nuances sont nécessaires. Quelques sections n'ont d'abord pas été écrites en vue d'être publiées dans l'anthologie et ont été reprises par Hess, comme l'entrevue de Tish. Celle-ci est parue bien avant la publication de l'anthologie[67] *The Blazing World* et s'adresse en fait au lectorat de la revue *Tutti Fruity* qui l'a publiée le 24 avril 1999 (*TBW*, p. 101). Tish, quant à lui, s'adresse au journaliste de la revue *Tutti Fruity*, un dénommé Toby Bruner (*Ibid*.). L'article de Brickman s'adresse directement à l'éditeur de la revue *The Open Eye : An Interdisciplinary*

[63] Gabriele Rippl, « The Rich Zones of Genre Borderlands : Siri Hustvedt's Art of Mingling », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *op. cit*., p. 36.
[64] Susanne Becker, *op. cit*., p. 416. L'autrice souligne.
[65] *Ibid*., p. 418.
[66] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., p. 266.
[67] La date exacte de la publication de l'anthologie est inconnue. Cependant, nous savons qu'elle est publiée après le mois de mars 2011 (*TBW*, p. 8) et probablement au courant de l'année 2012 ou après, car une transcription éditée de Maisie Lord, incluse dans l'anthologie, est datée du 13 juin 2012 (*TBW*, p. 283).

Journal of Art and Perception Studies (*TBW*, p. 250) et est paru à l'automne 2003 (*Ibid.*). La critique de *The Suffocation Rooms* écrite par Patrick Donan apparaît d'abord dans la revue artistique *Art Beats* le 27 mars 2002 (*TBW*, p. 197) et a donc comme destinataire le lectorat de cette revue. Zachary Dortmund, quant à lui, rédige une critique de la même installation pour la revue *Art Assembly*, publiée le 30 mars 2001 (*TBW*, p. 199). Timothy Hardwick publie « Rune's Ego Machine : Harbinger of the New Aesthetics », une analyse de l'œuvre de Rune, incluant *Beneath*, dans *Visibility : A Magazine of the Arts* en février 2009 (*TBW*, p. 302). The Barometer ne s'exprime lui non plus dans le but explicite d'être publié dans l'anthologie de Hess; ses mots sont tirés d'un « excerpt from Phineas Q. Eldridge's taped conversation, October 15, 2001 » (*TBW*, p. 183). Plusieurs narrateur.ices acceptent cependant une entrevue avec Hess et parlent directement à l'éditeur.ice : Cynthia Clark (« interview with former owner of the Clark Gallery, NYC, April 6, 2009 », *TBW*, p. 18), William Burridge (« interview, December 5, 2010/Hess : I know that you don't give many interviews, so I'd first like to thank you for agreeing to participate to this project. » *TBW*, p. 257) et Kirsten Larsen Smith (« Then, in March 2011, after I had compiled and edited all the materials for the book, Smith called me and explained that she had decided to accept my request for an interview. My conversation with her has now been added to the book. » *TBW*, p. 8; « interview, November 2011 », p. 306). D'autres personnages ont écrit spécifiquement pour l'anthologie : Maisie Lord (« edited transcript », *TBW* p. 21; 82; 186; 283), Oswald Case (« written statement », *TBW* p. 39; 167), Rachel Briefman (« written statement », *TBW* p. 46; 103; 234), Rosemary Lerner (« written statement », *TBW* p. 67), Bruno Kleinfeld (« written statement », *TBW* p. 72; 156; 287), Sweet Autumn Pinkney (« edited transcript », *TBW* p. 93; 341) et Phineas Q. Eldridge (« written statement », *TBW* p. 114; 244). Ethan Lord, pour sa part, écrit trois nouvelles destinées à Hess, soit *Characters, a Non Sequitur, a Confession, a Riddle, and Memories for H. B.* (*TBW*, p. 53), *An Alphabet Toward Several Meanings of Art and Generation* (*TBW*, p. 135) et *A Dispatch from Elsewhere* (*TBW*, p. 265). Les destinataires de ces narrateur.ices sont d'abord Hess, puis, après un travail d'édition et de publication, le lectorat de l'anthologie. Or, l'exception la plus notable demeure Harriet.

Burden s'adresse parfois à sa mère (*TBW*, p. 139, 326), à son père (*TBW*, p. 145, 218, 326, 339), à son défunt mari, Felix Lord (*TBW*, p. 145-146, 326), à son psychanalyste (*TBW*, p. 328) et à un « you » indéfini (*TBW*, p. 12, 61, 321). La plupart du temps, elle s'adresse à un.e destinataire implicite et ce, même si elle écrit dans ses carnets personnels : « The art of writing may be solitary, but it is always a reach toward another person[68] ». Pour la protagoniste, l'écriture des carnets est un désir de connexion avec autrui, une

[68] Siri Hustvedt, *Living, Thinking, Looking*, *op. cit*., p. xiii.

façon de trouver un remède à la solitude qu'elle éprouve d'autant plus après la mort de Felix. Ce désir contribue à l'élaboration de *Maskings*, projet porté par une soif de reconnaissance professionnelle. Cela permet de supposer que l'artiste imaginait la publication posthume de ses carnets qui lui octroierait enfin la reconnaissance professionnelle tant prisée. Cependant, le destinataire devient plus spécifique en changeant de médium. En effet, Maisie Lord, la fille de Burden, entreprend le tournage d'un documentaire sur sa mère intitulé *The Natural Mask*. Harriet s'adresse donc à sa fille par l'entremise d'une caméra : « now she's [Maisie] letting me explain myself to the camera, me, H.B., in all my pseudonymous mania » (*TBW*, p. 330). L'adverbe de temps « now » implique, comme le confirme le reste du récit, que Maisie Lord n'était pas particulièrement réceptive au raisonnement derrière l'entreprise artistique de sa mère avant le tournage documentaire. Le sujet du film, qui ne demandait pas mieux que d'avoir la chance de se faire comprendre, éprouve du plaisir à s'expliquer devant sa fille. Cependant, même devant cette opportunité, le personnage principal n'arrive pas à pleinement s'affirmer, tel que le démontre l'usage des initiales « H.B. » qui pourraient appartenir à une personne autre que Harriet Burden. Jumelées au groupe du nom « pseudonymous mania », les initiales sont dotées d'une potentielle ambiguïté, car avoir une manie des pseudonymes est presque un oxymore. Si la manie, comme la définit le dictionnaire Larousse, se qualifie par le « [g]oût excessif, déraisonnable pour quelque chose; obsession; *idée fixe*[69] », les pseudonymes en sont tout le contraire. Harriet serait donc affligée par une idée fixe de la multiplicité identitaire, jetant un soupçon de doute sur les initiales « H.B. ». Rien n'est confirmé puisque la narratrice continue de se cacher : « I can't tell all. I must keep some secrets, of course, but the telling has almost made me feel that I might be understood. Is it such a vain hope ? » (*TBW*, p. 330) La possibilité d'être comprise par autrui, d'être reconnue et accueillie, est une espérance tenace malgré les tentatives échouées d'y arriver, d'où la phrase interrogative qui remet en question l'inutilité d'une telle espérance. Le désespoir guette, mais l'éventualité d'une reconnaissance continue de motiver la parole de l'artiste. C'est en effet l'acte de dire (« telling »), de narrer qui alimente cette aspiration. L'interrogation qui clôt la citation contredit l'affirmation qui ouvre l'extrait. Effectivement, la narratrice se cache encore tout en espérant ardemment, contre toute probabilité — car elle se dissimule —, la compréhension d'autrui. Pourtant, le manque de reconnaissance est une douleur qu'elle porte tout au long du roman, une solitude indéniable[70] : « Bruno says : Your philosophies will bury you alive. No one knows what you're talking about, Harry./You are all alone with

[69] Dictionnaire Larousse, « manie », *Dictionnaire Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manie/49148>, consulté le 20 mai 2024. Nous soulignons.

[70] Hustvedt écrit que « [n]o one can live without *feeling that he or she is seen by other people*. » Siri Hustvedt, « Suicide and the Drama of Self-Consciousness », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 367. L'autrice souligne.

your thoughts. » (*TBW*, p. 318) L'énonciateur.ice de la dernière phrase est ambivalent.e, mais le sentiment demeure le même. Que ce soit Bruno ou Burden qui s'exprime, l'ostracisation ne quitte pas l'artiste. Ce flou narratif participe à la construction de la tension entre le caché et le vu, la dissimulation et la révélation qui habite Harriet autant dans son art que dans sa personne.

1.2 L'identité de Harriet Burden

1.2.1 Souvenirs

1.2.1.1 L'incertitude mémorielle

Afin d'avoir une certaine prise sur elle-même et sur sa vie, Burden revisite ses souvenirs et les critique, comme elle le fait en se remémorant un événement flou où figure sa mère :

> What are you doing in here, Harriet ?/I am smelling the books, Mother./She is laughing, letting out her high chiming sounds. She leans over and kisses me. Does she kiss me ? I see myself as small. Observer memory./Do I remember this or is it because Mother told me ? Her laughter was a balm, always, but this may be her story of little Harriet smelling her father's books, and she laughs when she tells me the story. I was four. I may have stolen the little tale from her and given it an image, a memory that is mine by proxy. (*TBW*, p. 139)

Ce souvenir resurgit dans l'esprit de Burden par la parole de sa mère, sans guillemets, à laquelle la petite Harriet répond. Cet échange est complètement intégré dans le monologue intérieur de la narratrice. La présence de l'altérité se trouve intériorisée, de sorte que l'énonciatrice incarne à la fois la voix de sa mère et la sienne, la seconde étant divisée en deux instances temporelles : Harriet enfant et Harriet adulte. L'extrait présente donc trois voix en une, montrant un discours « [*d*]*ialogique* d'abord, car nous y entendons la voix de l'*autre* — du destinataire —, il devient profondément *polyphonique,* car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre[71]. » L'interpellation extérieure de la mère fait désormais partie de la vie intérieure de Burden, cette dernière s'adressant à sa mère avant de changer de perspective. Alors que la mère occupe la fonction de destinataire, la protagoniste instaure une distance pronominale en faisant ensuite référence à sa mère avec la troisième personne du singulier (« she ») afin de décrire la scène remémorée. Le souvenir est décrit au présent, temps qu'Augustin, repris par Ricœur[72], nomme le présent du passé[73]. Ricœur spécifie que, selon Augustin, le présent est « tout instant désigné

[71] Julia Kristeva, « Préface. Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998 [1970], p. 14. L'autrice souligne.
[72] Paul Ricœur, « Les apories de l'expérience du temps. Le livre XI des *Confessions* de saint Augustin », dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit*., p. 19-53.
[73] « Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision, le présent du futur, c'est l'attente. » Saint Augustin, *Les confessions*, Livre XI, ch. XX, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [401], p. 269.

par un locuteur comme le "maintenant" de son *énonciation*[74]. » Le présent de l'énonciation de Harriet (présent du présent) se (con)fond avec la mémoire (présent du passé) de telle façon que Burden semble brièvement *vivre* le souvenir en le racontant. C'est de cette façon qu'elle configure son expérience et tente de créer une concordance entre les trois temps discordants d'Augustin, puisque le muthos[75], selon Ricœur, se forge en fonction du monde réel qui forme la mémoire dans un effort de « médiation entre permanence et changement[76]. » La configuration de l'expérience humaine par la narration est une mimèsis qui permet la concordance des temps. Les concepts du philosophe nous permettront d'analyser les temps de la mémoire de Harriet, ce qui nous aidera à déceler la fluidité de l'identité du personnage à même la narration de ses souvenirs. Selon Ricœur, le muthos doit être compris en relation de connexion et de circularité entre trois mimèsis[77]. La mimèsis I représente le monde pratique (ou réel), c'est-à-dire les actions et passions humaines. Ces actions sont préfigurées, presque de l'ordre du déjà-là, et attendent d'être mises en récit. De ce fait, la mimèsis I est associée à la mémoire, aux actions passées. La mimèsis II est le monde du texte. Ce monde peut être celui de la fiction. Cette étape se nomme configuration, car les actions humaines sont configurées par le texte. Le muthos se forme à partir du monde pratique (mimèsis I). Le temps du texte est le présent, l'attention. En dernier lieu, la mimèsis III représente le monde du lectorat. Il s'agit d'une refiguration, car le lectorat reconfigure le texte, mais ne le crée pas. Nul besoin d'interprétation du texte pour que la refiguration ait lieu. Le temps de cette mimèsis est le futur, qualifié par les attentes du lectorat. Les mimèsis sont des opérations qui proviennent de notre expérience et qui nous permettent de la comprendre. Elles forment un cercle dont chaque composante est poreuse. Toutes les mimèsis concordent parce qu'une certaine forme de configuration se retrouve dans chacune d'entre elles. En effet, la préfiguration prend son sens parce que la configuration et la refiguration existent, ce qui est tout aussi vrai pour la configuration et la refiguration. Une ne peut exister sans les deux autres, de sorte que penser à la première mimèsis implique de penser aux autres mimèsis. La dynamique des opérations mimétiques procède dans tous les sens. Les répercussions du monde du texte se font sentir dans le monde réel puisque le lectorat habite à la fois ce monde et le monde du texte. Le monde réel est

[74] Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, *op. cit*., p. 30. L'auteur souligne.
[75] Ricœur emprunte cette notion de mise en intrigue à Aristote, tout comme celle de mimèsis. Voir Paul Ricœur, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit*., p. 55-84. Voir aussi Aristote, *La Poétique*, trad. et ed. Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008, 1449 b 20-1450 b 20. Lambin traduit « muthos » par « agencement des faits ».
[76] Paul Ricœur, « L'identité narrative », *op. cit*., p. 301.
[77] Ricœur expose les trois mimèsis dans « Temps et récit. La triple *mimèsis* », dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit*., p. 85-129.

configuré dans le texte, le texte est reconfiguré par le lectorat, lequel est lui-même parfois reconfiguré dans le texte, ainsi de suite.

Les trois mimèsis de Ricœur se retrouvent dans l'extrait qui ouvre la section 1.2.1.1 : le souvenir, qui existe pour Harriet avant d'être mis sur la page et concerne des actions humaines (mimèsis I), le muthos, c'est-à-dire le monde du texte, ce que la narratrice raconte (mimèsis II) et la refiguration, ou le monde du lectorat (mimèsis III), lorsque Burden revient sur ce qu'elle raconte, dans ce cas tout de suite après l'avoir raconté. L'événement, pour l'énonciatrice, est empreint de doute. Ce doute s'exprime à travers la refiguration, qui ne peut prendre forme qu'à partir de la configuration, laquelle ne peut avoir lieu sans le monde réel; ce dernier ne peut rester seulement dans l'action, sans quoi il serait impossible d'en *faire* sens. L'extrait cité plus haut exploite donc les frontières des mimèsis de Ricœur. Le monde réel (une action posée par la mère et l'enfant, dans ce cas-ci le dialogue qui ouvre le souvenir) est indissociable du monde du lectorat (la remise en question par Harriet d'un événement relégué à la mémoire) qui va de pair avec le monde du texte (le souvenir raconté) lui-même dépendant du monde réel, car pour qu'un événement soit raconté, il faut d'abord qu'il ait eu lieu ou, à tout le moins, dans le cas d'une narration fictionnelle, qu'il *puisse* avoir eu lieu.

Ce souvenir précis est entièrement rejoué dans le temps de l'esprit de Burden, temporalité fictionnelle, et non dans le temps du monde, historique[78]. C'est justement parce qu'il s'agit du temps de l'esprit que le dialogisme domine l'extrait, rendant possible l'adoption de plusieurs perspectives et la cohabitation de plusieurs voix en une conscience. L'identité, intimement liée au temps, ne peut ainsi être ni fixe ni stable. S'il y a continuité entre Harriet enfant et Harriet adulte, c'est parce que l'identité occupe la fonction du même, *idem*, qui permet de reconnaître un individu à travers les années. Or, force est de constater que, adulte, l'énonciatrice n'est plus la même personne qu'elle était alors qu'elle avait quatre ans, car elle est désormais l'agent de nombreuses actions supplémentaires qui lui appartiennent et qui s'ajoutent au récit de sa vie[79]. Ainsi, l'identité est également *ipse*, *soi*[80].

Cependant, Harriet Burden, dans l'extrait cité, explore une question centrale à la conscience de *soi* : qu'en est-il d'une identité tourmentée par l'oubli ? Les phrases interrogatives mettent à mal l'idée

[78] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, *op. cit*., p. 22.
[79] *Ibid*., p. 355.
[80] Paul Ricœur, « L'identité narrative », *op. cit*., p. 296.

ricœurienne selon laquelle « [l]'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative[81]. » Le doute de la narratrice montre qu'une expérience est vécue avant d'être racontée et non l'inverse. La protagoniste est incertaine de vraiment se souvenir de l'événement qu'elle tente de raconter, mais cet événement a eu lieu, peu importe si elle en détient le souvenir ou non. Il a été vécu par un corps parcourant le monde avant la faculté de narration : « Until about the age of three or four, every one of us is hidden behind amnesia clouds. » (*TBW*, p. 144) Le bambin, incapable de se remémorer ou de narrer, existe pourtant pour lui-même et pour autrui et commence déjà à former son identité[82]. L'événement raconté met en scène une Harriet âgée de quatre ans, phrase écrite au passé (« I was four »). L'énonciatrice affirme avoir été âgée de quatre ans alors qu'elle est envahie par le doute juste avant cette affirmation, ce qui suppose que cette information est empruntée à sa mère. En ce qui concerne l'événement abordé dans l'extrait cité, Burden est capable d'en parler, mais à moitié. Elle ne peut le faire qu'à l'extérieur de son propre corps, car elle « see[s] [her]self as small. Observer memory », comme si ce qui était raconté ne lui appartenait pas. Cette extirpation corporelle s'oppose à la narration d'un autre souvenir où le personnage écrit : « I am inside this memory; I am inside my body. » (*TBW*, p. 142) L'aspect désincarné propulse la problématique troublante de la propriété mémorielle dont l'énonciatrice a conscience : « Can I rely upon the pictures I see or are they reconfigured to a degree that obscures all sense ? » (*TBW*, p. 61) Le souvenir raconté est possiblement plus qu'emprunté, il est peut-être volé, puis intégré à l'identité de Harriet, car, selon Hustvedt,

> when we listen to a person tell a story, […] that tale can spawn a mental image so vivid, it enters the mind as a subjective experience that originated outside the mind, not within it. The *I* adopts the recollection of the *you*. Memory, like perception, is not passive retrieval but an active and creative process that involves the imagination[83].

C'est exactement ce que la narratrice remarque : « I may have *stolen* the little tale from her and given it an *image*, a memory that is *mine by proxy*. » (Nous soulignons.) L'image de la scène imprègne Burden et se conjugue à d'autres souvenirs du rire de la mère, opérant un potentiel glissement de la mémoire de la narration du souvenir vers la réminiscence racontée, renforçant l'illusion de propriété mémorielle. Le texte suggère que l'image mentale de ce souvenir est fausse sans toutefois l'affirmer. La protagoniste ne se

[81] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, *op. cit*., p. 355.
[82] Siri Hustvedt écrit d'ailleurs : « The conditions for the subject's "emergence" must include more than the narrating "I" or a center of narrative gravity. It must include an *actual material body* […] to begin a life in the world ». Voir « Borderlands : First, Second, and Third Person Adventures in Crossing Disciplines », *op. cit*., p. 309. L'autrice souligne.
[83] Siri Hustvedt, « The Real Story », *op. cit*., p. 112. L'autrice souligne. L'essai concerne l'analyse d'un faux souvenir de Hustvedt.

souvient pas avoir entendu ce récit, d'où la répétition de l'adverbe « may » (« this may be her story »; « I may have stolen »). Le souvenir de la narration et, par extension, le souvenir lui-même appartiennent à Harriet par association, voire par *substitut* (« proxy »). L'identité du personnage principal est intrinsèquement problématique puisque la perception, la mémoire et la narration sont suspectes.

La clé de l'*ipse* de l'énonciatrice est inaccessible : « [t]here is no one story, no perfect answer to the problem of H.B. » (*TBW*, p. 144) La protagoniste se considère telle une énigme impossible à résoudre. L'absence de pronoms personnels instaure une distance entre la narratrice et « H.B. », probablement une seule et même personne puisqu'il s'agit des mêmes initiales. L'artiste ne peut s'appréhender seulement par son intériorité, d'autant plus puisqu'elle affirme que

> Self-examination results in confabulation./Confabulation is the falsification of episodic memory in clear consciousness, often in association with amnesia, in other words, paramnesias related as true events.*/But the neurologists are wrong; we all confabulate, brain lesions or not./*[footnote] A standard definition of confabulation in neurology. Some brain-damaged patients fill gaps in their memories with stories and explanations that are manufactured unconsciously. Burden extends confabulation beyond pathology to the metamorphosing character of memory in general. (*TBW*, p. 137)

Le roman accorde une grande place à la neuroscience. Comme l'indique la citation, d'après Burden, l'autoréflexivité est un processus faillible. L'histoire d'une vie comporte des blancs et des incertitudes. Or, le *soi* nécessite un récit de vie intelligible, comme le dirait Ricœur[84]. Le cerveau essaie de pallier les incohérences, que ce soit en meublant les absences ou en complétant les histoires remémorées, constitutives de l'ipséité, car narrativisées. L'énonciatrice affirme que les neurologues ont tort en ce qui concerne la « confabulation », insinuant encore une fois le lien entre mémoire et imagination : « Where is the borderland between memory and hallucination ? » (*TBW*, p. 65) Cette intuition est, paradoxalement, confirmée par la neuroscience; la partie du cerveau associée à l'imagination est également associée à la remémoration[85]. De plus, d'un point de vue neuroscientifique, la « confabulation » va de pair avec la « reconsolidation », comme l'explique Hustvedt dans un essai intitulé « The Real Story » :

> the autobiographical memories we keep are not stable but subject to change, as Freud repeatedly observed. Memories are revised over time, and their meanings change as we age, something now recognized by neuroscience and referred to as the *reconsolidation* of

[84] Paul Ricœur, « L'identité narrative », *op. cit*., p. 295.
[85] Siri Hustvedt, « The Real Story », *op. cit.*, p. 110-135.

> memory. The act of remembering is not retrieving some original fact stored in the brain's « hard drive. » What we recall is the last version of a given memory[86].

À chaque fois qu'une personne se souvient d'un événement, elle ne se souvient donc pas de l'événement en soi, mais plutôt de la dernière fois où elle s'est rappelée de l'événement. Selon cette logique, plus un souvenir est revisité, plus il est probable qu'il soit altéré, petit à petit. De ce fait, les changements minimes apportés à une réminiscence se superposent sans que l'individu s'en rende compte. La mémoire et la perception sont malléables. La réécriture de *soi* n'est cependant pas mal intentionnée : « We are all always reinventing our pasts, but we are not doing it on purpose. Delusion, however great, is not the same as mendacity. *We know when we are lying*[87]. » Le processus de réécriture prend place à notre insu et, même si notre récit diffère drastiquement du récit d'autrui sur le supposé même événement, aucun récit n'est un mensonge. La « reconsolidation » est un phénomène cognitif auquel nul ne peut échapper et dont Harriet a conscience.

1.2.1.2 La mémoire émotionnelle

Toutefois, savoir que ce phénomène existe et savoir quels aspects ont été inventés sont deux choses différentes. Burden sait que sa narration est instable et qu'elle ne peut s'y fier, mais elle ne sait pas exactement à quel point : « I wonder if I am explaining things away now, remembering my life all wrong. I look at Dr. F. I try to remember. I can't remember. So much has disappeared from the past or appears altered to me now. » (*TBW*, p. 138) La narratrice doute de son propre récit de vie, car elle réécrit sa vie à partir de sa perception présente et de la version d'elle-même qu'elle est au moment de la réécriture, laquelle diffère de celle qui a vécu ce qui est raconté. Le sujet indéfini « [s]o much » n'offre pas de précision puisqu'il s'étend à tellement de réminiscences. De plus, le verbe « appears » construit également le doute. En effet, ce qui apparaît être altéré ne l'est pas nécessairement et, au contraire, ce qui n'apparaît pas être altéré l'est peut-être. La mémoire est donc aussi faillible que l'oubli. Ce passage est tiré d'une séance de psychanalyse, tel que l'indique le présent de l'indicatif « look » dont l'objet est Dr. F., le psychanalyste de Harriet. Selon Hustvedt, la psychanalyse « proposes that we are strangers to ourselves[88] » et vise à faire resurgir des schémas inconscients et répétitifs dans la conscience afin de les reconnaître et de les changer. Pour ce faire, le.la patient.e réécrit constamment l'histoire de sa vie afin d'en « faire sens » aux niveaux

[86] *Ibid*., p. 111. L'autrice souligne.
[87] *Ibid*., p. 112. L'autrice souligne.
[88] Siri Hustvedt, « Playing, Wild Thoughts, and a Novel's Underground », *op. cit*., p. 52.

intellectuel et émotionnel : « The road to insight involves both the narrating I and the experiencing Me[89]. » Dans *The Blazing World*, il ne faut alors pas sous-estimer l'importance de la vérité émotionnelle, ce que la protagoniste elle-même souligne : « Words consolidate memories. Emotion consolidates memories. » (*TBW*, p. 143) Nous pouvons observer ce phénomène lorsque l'énonciatrice raconte un souvenir centré autour de son père :

> He [Harriet's father] looks up. « Harriet, what are you doing here ? You should not be here. »/It has nothing to do with you./« Harriet, you should not be here. » The ten-or-eleven-year-old is flummoxed. I'm sorry. Do I say I'm sorry ? I think so. But this is crucial. What is the tone of his voice ? Angry ? I doubt it. Strict ? Puzzled ? Perhaps puzzled, but I can't recall this accurately. What I recall is the drawing in of my breath, the pang, the shame. Why shame ? This I know. I am deeply ashamed. In the memory he says nothing more. He looks down at the papers in front of him, and I leave. But is this possible ? (*TBW*, p. 142-143)

Le souvenir du père se termine par le sentiment de la honte. Ce qui vient avant la honte est flou et ce qui vient après s'est volatilisé. La protagoniste doute de cette fin de souvenir abrupte et reconnaît que ce qu'elle revisite n'est qu'un souvenir : « *In the memory* he says nothing more. » (Nous soulignons.) Cette précision, jumelée aux phrases interrogatives, particulièrement la dernière phrase de l'extrait, remet en question la justesse de la mémoire. Harriet n'est même pas certaine de son âge. Elle est si aliénée de son père que, une fois la faute exprimée par la figure paternelle, elle se décrit non pas comme Harriet, la fille de son père, mais plutôt comme « [t]he ten-or-eleven-year-old », un enfant impersonnel. Elle connaît les mots qui ont causé la honte, prononcés par l'autorité paternelle, mais le ton est éclipsé par l'émotion ressentie. Lorsqu'elle essaie de se remémorer le ton de voix de son père, elle tente plusieurs options afin de *ressentir* la « vérité ». Burden s'interroge sur la raison de sa honte, mais elle ne remet pas en question la honte en tant que telle. La vérité émotionnelle demeure. Selon Hustvedt, les sentiments resurgissent dans le présent du passé et s'imposent :

> Indifference and forgetting are linked. I [Hustvedt] suspect that the emotional coloring of a memory is usually far more « accurate » than its details. Harry doubts her memories, recognizes their fictional quality and yet, it seems obvious that her father's inability to recognize her as an artist is a wound she has borne for years, one which plays a vital part in *Maskings*[90].

La honte de Harriet, intimement liée à son père, ne la laisse pas indifférente. Ce sentiment d'inadéquation la forge. L'entaille à l'identité de Burden ne vient pas d'elle-même; elle vient du père, puis du monde de

[89] Siri Hustvedt, « Suicide and the Drama of Self-Consciousness », *op. cit*., p. 374.
[90] Susanne Becker, *op. cit*., p. 417.

l'art[91]. L'artiste est influencée par son environnement, comme le souligne Hustvedt : « We become ourselves through others, and the self is a porous thing, not a sealed container. If it begins as a genetic map, it is one that is expressed over time and only in *relation* to the world[92]. » Dans le récit du souvenir centré autour du père, le passé est encore une fois vécu au présent, mais deux souvenirs s'entremêlent sans transition. Le seul indice de leur démarcation est un saut de ligne. La parole du père est en fait entrecoupée par la parole de Felix, le défunt mari de la narratrice, énonciateur premier de la phrase « It has nothing to do with you », prononcée lorsque la protagoniste trouve une preuve de l'infidélité de son mari (*TBW*, p. 140). Burden revient ensuite au souvenir du père en répétant les mots qui l'ont blessée. Les deux réminiscences entrecoupées sont liées par l'émotion. Autant le père que le mari provoquent la honte. La honte causée par le mari est construite à partir de celle causée par le père et s'y superpose, ce que nous pouvons comprendre à la lumière de la théorie de Bakhtine : « *le dialogue permet de remplacer par sa propre voix celle d'autrui*[93]. » Les propos de Bakhtine nous permettent d'identifier la pluralité de voix contenue dans la narration du personnage principal et de comprendre comment ce phénomène participe à la construction d'un modèle dialogique de l'identité[94] dans le roman de Hustvedt. Le théoricien souligne que

> dans la conscience du héros pénètre la conscience qu'autrui a de lui; l'auto-expression du héros se double ainsi d'un mot d'autrui; ces deux intrusions « étrangères » provoquent des phénomènes spécifiques qui déterminent premièrement l'évolution thématique de la conscience de soi […]; deuxièmement, le discours du héros[95][.]

La protagoniste a conscience de la perception de son père à son endroit. La répétition des mots du père témoigne d'une demande de justification de sa présence, de son existence, faite à l'enfant qui, pourtant, n'a pas demandé à naître. Le conditionnel présent avec négation « should not » indique le devoir qui revient à l'enfant de ne *pas* exister en la présence de son père. Puis, le retour de la parole de Felix, maintenant intégrée au discours de Burden, martèle ce sentiment d'insignifiance. Tout de suite après le récit de ce souvenir, la narratrice raconte un autre souvenir, celui de sa mère qui lui partage la réaction de son père en apprenant la grossesse : « [Mother is] telling me that my father did not want the baby. […] He did not want me. » (*TBW*, p. 143) C'est ainsi qu'une confirmation explicite du sentiment d'indésirabilité arrive : par autrui. À travers le père, puis Felix, enfin confirmée par la mère, l'identité de l'énonciatrice se

[91] Nous aborderons cet aspect plus en profondeur dans le deuxième chapitre.
[92] Siri Hustvedt, « My Father/Myself », *op. cit*., p. 90. L'autrice souligne.
[93] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.,* p. 293. L'auteur souligne.
[94] Christine Marks, *op. cit.,* p. 10.
[95] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit*., p. 288.

forme, entre autres, autour d'une vérité émotionnelle de monstruosité, de rejet. Le discours du personnage principal est alors empreint d'incertitude, de tentatives de justification, de questions ancrées dans la mémoire dans un effort de compréhension de soi. Ce sont des phrases courtes, hachurées, frénétiques qui déboulent du passé au présent et du présent au passé, s'entremêlant dans la répétition douloureuse d'un infanticide désiré et manqué. Harriet est constamment à la recherche de validation extérieure, de manière similaire aux personnages de Dostoïevski d'après Bakhtine :

> La conscience de soi […] est entièrement dialogisée : à chaque moment elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre, au tiers. Sans cette orientation vivante vers soi et les autres, elle n'existe pas non plus pour elle-même[96].

Ce désir d'acceptation tourne la protagoniste vers elle-même, mais la reconnaissance de soi à soi ne suffit pas. Burden se tourne alors constamment vers autrui : ses ami.es, son partenaire, ses collaborateurs artistiques, son psychanalyste, ses enfants, possiblement afin de pallier le rejet du père, du mari et du milieu de l'art. Le discours de l'artiste est tendu entre l'intérieur et l'extérieur, tournant autour de soi en tournant autour des autres et vice-versa. Ce n'est que par le rapport à autrui que le personnage existe et, conséquemment, se révèle.

1.2.2 Perception : de soi à soi

À qui la protagoniste se révèle-t-elle ? Autant à autrui qu'à elle-même. La dynamique percevant/perçu, sujet/objet est fusionnée, car le sujet se regarde lui-même :

> I gaped at him [Rune] and said, Why didn't you tell me you knew Felix ? […] Harry, you sat across from Rune and your face had fallen. You don't know what your face looked like, but you know you couldn't disguise the hurt./It has nothing to do with you, my love, Felix said. It has nothing to do with you./What are you doing here, Harriet ?/You should not be here./But why didn't you tell me you knew Felix ? Why didn't you tell me you knew Felix ? (*TBW*, p. 276-277)

Harriet utilise plusieurs pronoms personnels pour se décrire dans ses carnets. Elle emploie la première, la deuxième et la troisième personnes du singulier « because she takes different perspectives on herself[97]. » Comme Kierkegaard, la narratrice adopte différentes perspectives hors d'elle-même afin de se voir, autant que possible, de l'extérieur : « I wanted my own indirect communications à la Kierkegaard, whose masks clashed and fought » (*TBW*, p. 34). L'artiste tente donc d'occuper les espaces de l'intériorité et de

[96] *Ibid*., p. 343.
[97] Susanne Becker, *op. cit*., p. 420.

l'extériorité à la fois. À travers sa narration, « [n]ous voyons non pas qui [elle] est mais comment [elle] se perçoit, et notre vision artistique n'est plus placée devant la réalité d'un personnage mais devant sa prise de conscience de la réalité[98]. » Quoique Burden ne puisse appréhender le monde que par son propre corps, lié à son « je », la description des souvenirs témoigne d'un réel effort d'extirpation de la condition de ce « je ». Par le biais de la mémoire, elle devient similaire à un objet tangible autour duquel elle peut bouger afin de se percevoir différemment. Le premier « you » désigne Rune et s'oppose directement au « I » de Harriet qui ouvre la première phrase. Ensuite, l'énonciatrice s'adresse à elle-même, devenant « Harry ». La deuxième personne du singulier se rattache alors à la narratrice dans un effort de se voir comme Rune l'a vue, c'est-à-dire comme un « tu » devant un « je ». Les incohérences des temps de verbes, de l'imparfait (« gaped ») au *present perfect* (« had fallen ») au présent (« don't know ») participent à l'effet d'instabilité mouvante des changements de perspective.

L'intrusion de la parole de Felix, répétée à son compte par Burden, montre un sujet déchiré entre plusieurs présents du passé, de sorte que l'illusion de maîtrise sur le temps qui accompagne habituellement la conscience de l'après-coup vacille. L'instance narrative raconte quatre souvenirs en un : l'épisode de Rune, celui de Felix, celui de la mère et celui du père. Les paroles de Rune et de Felix sont clairement identifiées. Celles de la mère et du père sont reprises comme si l'énonciatrice les prononçait elle-même. Le premier souvenir que nous avons analysé dans la section 1.2.1.1 attribue la phrase « What are you doing *in* here, Harriet ? » (*TBW*, p. 139. Nous soulignons.) à la mère de la protagoniste. Ici, Burden reprend cette expression en sa voix propre, y supprimant la préposition de lieu « in » qui ancrait l'énoncé original dans une situation et un lieu spécifiques. La transformation probablement inconsciente de la phrase témoigne de l'intégration profonde de la parole de la mère dans le monologue intérieur de la narratrice. L'énoncé revêt désormais une portée existentielle; il ne s'agit plus de savoir ce que l'enfant fait *dans* le bureau de son père, mais bien de savoir ce qu'elle fait *ici* en général. Ainsi, la signification est complètement altérée. Les paroles du père, elles, sont identiques au récit raconté par Burden que nous avons aussi analysé (« You should not be here. »). Elles ont provoqué plus d'émotion que les mots de la mère; elles ont *marqué* Harriet, qui ne doute pas que son père lui ait dit cette phrase, contrairement à ce qu'a dit la mère. La protagoniste revient ensuite sur ses propres paroles, répétant « Why didn't you [Rune] tell me you knew Felix ? » à trois reprises en une page. L'extrait montre donc une instance narrative « *divis*[*ée*], scindé[e] d'abord parce que constitué[e] par son autre, pour devenir à la longue son propre

[98] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 89.

autre, multiple et insaisissable, polyphonique[99]. » Fortement divisée entre soi et l'autre et entre soi et soi, Harriet Burden contient plusieurs « je » en elle. Il y a donc un glissement « des rapports entre le "moi" conscient et le monde » vers « le problème des interrelations entre ces différents "moi" conscients et critiques[100]. » Toutes ces voix se confondent en celle de l'artiste, s'entremêlent et se construisent les unes sur les autres, se confrontent, se superposent, s'interinfluencent et se transforment à travers le temps, de sorte que Harriet « ne coïncide jamais avec [elle]-même. On ne peut lui appliquer la formule : A identique à A[101]. »

L'examen des frontières floues entre l'extra- et l'intradiégétique, avec l'aide de Genette, nous a permis de voir comment l'illusion référentielle est constituée à partir de la structure narrative du roman, particulièrement en ce qui concerne le titre de l'œuvre et la mise en scène d'un.e pseudo-éditeur.ice. Les différents niveaux narratifs ont dévoilé la complexité identitaire de Harriet Burden, surtout à travers l'enchevêtrement des multiples voix à même la narration de la protagoniste. L'agencement des théories de Bakhtine et de Ricœur nous a permis de montrer la construction labyrinthique du récit de soi du personnage principal. Nous avons ainsi démontré, dans notre premier chapitre, que la forme de *The Blazing World* est intimement reliée à la question de l'identité, autant sur le plan du texte lui-même que sur celui de l'héroïne, particulièrement grâce à l'effet persistent d'ambiguïté que toutes ces stratégies mettent en place. L'actrice principale du roman étant une artiste, nous nous devons maintenant d'étudier l'impact de l'art sur son identité.

[99] Julia Kristeva, *op. cit*., p. 14. L'autrice souligne.
[100] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit*., p. 153.
[101] *Ibid*., p. 103.

CHAPITRE 2

L'ART ET LA MULTIPLICITÉ IDENTITAIRE

Dans ce deuxième chapitre, nous nous pencherons sur les liens entre l'art et la fluidité identitaire chez Harriet Burden. Celle-ci élabore un subterfuge artistique : elle compte exposer ses créations en empruntant l'identité de trois autres artistes (Tish, Eldridge, Rune) qui, de mèche avec elle, présentent ses œuvres comme les leurs. Elle croit que ses œuvres, exposées sous des noms masculins, seront adulées par les critiques, les galeries et les spectateur.ices. Cela montrerait donc que son art n'a pas été apprécié pour la simple raison qu'elle est une femme. Or, le plan ne se déroule pas comme prévu. Tish en veut à Harriet de l'avoir exploité et la quitte, Eldridge déserte le projet parce qu'il devient amoureux et Rune usurpe la propriété intellectuelle de *Beneath*. Pour dépeindre le biais sexiste du monde de l'art dans lequel la narratrice évolue, nous nous appuierons sur les travaux de Siri Hustvedt et de Linda Nochlin sur le sujet. Nous nous intéresserons aussi à l'élaboration de *Maskings* en convoquant les réflexions de Maurice Laugaa et de David Martens sur la pseudonymie, sans oublier les carnets de Kierkegaard sur sa propre pratique pseudonymique, car ce philosophe est revendiqué par le personnage principal. En ce qui concerne le fonctionnement de la supercherie, nous nous référerons à Mark Osteen, spécialiste des fictions de contrefaçon. Notre analyse mettra en évidence les façons dont l'art devient un espace propice au mélange identitaire entre la protagoniste et ses collaborateurs grâce à l'usage des pseudonymes.

2.1 Le sexisme du monde de l'art

Dans son article « My Louise Bourgeois[102] », Hustvedt reconnaît avoir inconsciemment été inspirée par Louise Bourgeois lors de la création du personnage de Burden. Entre autres, les deux artistes fréquentent le monde de l'art new-yorkais pendant la deuxième moitié du XX^{e} siècle et au début du XXI^{e} siècle, s'intéressent à l'ambiguïté des sexes, sont ambitieuses, érudites, avides de reconnaissance et sont conscientes de la place marginale des femmes au sein du milieu artistique[103]. Toutes deux mariées à des hommes reconnus dans leur champ d'expertise — Bourgeois à un historien de l'art et Burden à un marchant d'art —, elles peinent à sortir de l'ombre de leur époux. Après la mort de son mari, Harriet éprouve encore plus de difficulté à être considérée avec sérieux. Cette expérience d'invisibilité la pousse à affirmer ceci :

[102] Siri Hustvedt, « My Louise Bourgeois », *op. cit*.
[103] *Ibid*., p. 30-31.

> I suspected that if I had come in another package my work might have been embraced or, at least, approached with greater seriousness. […]. Time had made the feelings worse, not better. […] I knew that youth was the desired commodity and that, despite the Guerrilla Girls, it was still better to have a penis. I was over the hill and had never had a penis. It was too late for me to go as myself. (*TBW*, p. 31)

Elle lie d'emblée la réception artistique et son genre. Elle relève une présence artistique féminine, celle des Guerrilla Girls, un groupe de femmes anonymes pratiquant un art féministe[104]. En adoptant des pseudonymes d'artistes décédées, les membres du groupe souhaitent notamment attirer l'attention du public sur le traitement des femmes au sein du monde de l'art. À la question « Why have there been no great women artists[105] ? » posée par Linda Nochlin, une historienne de l'art réputée, les Guerrilla Girls en proposent une autre : « What happened to all the great women artists in history[106] ? » Avec cette interrogation, elles cherchent à faire valoir les femmes qui ont réussi à contourner les obstacles mis en place par la société pour les empêcher de créer. Hustvedt propose indirectement une réponse à la question précédente lorsqu'elle réfléchit sur la réception de l'œuvre de Bourgeois. Peu importe le succès d'une artiste, « the perceptual expectations for a work of art made by a woman in our culture conspire to smother, if not kill it, especially if the work takes on questions of sexual difference, the body, emotion, and autobiography directly[107]. » Les historiens de l'art élaborent nécessairement un récit de la production artistique d'une époque donnée. La façon dont ce récit est construit influence le rapport aux œuvres et aux artistes[108]. La place des grandes artistes dans l'histoire de l'art est moindre parce que leur art est

[104] Les Guerrilla Girls se définissent comme des « anonymous artist activits who use disruptive headlines, outrageous visuals and killer statistics to expose gender and ethnic bias and corruption in art, film, politics and pop culture. » Voir Guerrilla Girls, « Our Story. Guerrilla Girls : Reinventing the 'F' Word : Feminism », *Guerrilla Girls*, en ligne, <https://www.guerrillagirls.com/our-story>, consulté le 4 janvier 2025. Le groupe voit le jour en 1985 afin de contester l'exposition *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (1984) au Museum of Modern Art (New York), laquelle ne présente que 13 artistes femmes sur 165. Elles ont notamment été exposées au Tate Modern (Londres), au Van Gogh Museum (Amsterdam) et au Centre Pompidou (Paris). Afin de préserver leur anonymat, elles portent des masques de gorilles et se désignent en employant des noms d'artistes féminines décédées, par exemple Frida Kahlo ou Käthe Kollwitz. Depuis la formation du groupe, 65 membres en ont fait partie à un moment ou à un autre. Voir Ruben C. Cordova, « Taking it to the Street : the Guerrilla Girls' Struggle for Diversity », *Glasstire*, 28 novembre 2021, en ligne, <https://glasstire.com/2021/11/28/taking-it-to-the-street-the-guerrilla-girls-struggle-for-diversity/>, consulté le 4 janvier 2025.

[105] Linda Nochlin, *op. cit*.

[106] Frida Kahlo et Käthe Kollwitz, « Transgressive techniques of the Guerrilla Girls », *Getty Research Journal*, 2010, n° 2, p. 205.

[107] Siri Hustvedt, « Both-And », dans *Mothers, Fathers, and Others*, New York, Éd. Simon & Schuster, 2021, p. 195.

[108] Siri Hustvedt, « A Woman Looking at Men Looking at Women », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 9.

continuellement diminué par la critique[109]. Souvent réduit à sa dimension autobiographique, l'art de Bourgeois appartient à la catégorie « woman's art[110]. » De la sorte, les créations de Bourgeois sont minimisées par la critique à cause du sexe de l'artiste, même si l'art n'a pas, biologiquement parlant, de sexe[111].

Au sein du marché de l'art, le nom est maître. Même si l'œuvre ne présente pas le corps de l'artiste, le nom féminin qui y est rattaché déprécie la création, comme le démontre l'étude Goldberg[112] que Harriet commente dans ses carnets. Dans l'article « Balloon Magic[113] », Hustvedt s'intéresse à ce phénomène. Elle en donne un exemple : si un musée découvre qu'une œuvre de Rembrandt de sa collection a, en fait, été réalisée par un disciple de l'artiste, la valeur de la toile chute. La peinture demeure la même, mais son « contextual status » est altéré. Cela montre que

> [a]ll of our perceptions are contextually coded, and that contextual coding does not remain outside us in the environment but becomes a psycho-physiological reality within us, which is why *a famous name attached to a painting literally makes it look better*[114].

Le même principe s'applique au nom féminin en art. Après de nombreuses réponses décevantes quant à son manuscrit, l'autrice Catherine Nichols, en 2015, décide d'envoyer ce même manuscrit à plusieurs agents littéraires en empruntant un pseudonyme masculin. Sur un total de cinquante envois, dix-sept agents demandent à voir le roman complet. Certains d'entre eux avaient refusé la même œuvre

[109] D'ailleurs, Marilyn Hall Mitchell, après s'être penchée sur le cas de Georgia O'Keeffe, note que le sexisme du monde de l'art est avéré à toute époque : « A survey of art criticism in any period reveals either outright sexism or, at best, a tendency to provide gender-based interpretations for women's art that is not provided for the art of men. » Voir Marilyn Hall Mitchell, « Sexist Art Criticism : Georgia O'Keeffe : A Case Study », *Signs*, Printemps 1978, vol. 3, n° 3, p. 681.

[110] Siri Hustvedt, « My Louise Bourgeois », *op. cit*., p. 33.

[111] Siri Hustvedt, « A Woman Looking at Men Looking at Women », *op. cit*., p. 6.

[112] Burden résume les résultats de l'étude Goldberg ainsi : « [T]he Goldberg study, 1968. Women students evaluated an identical essay more poorly when a female name was attached to it than when a male name was attached. The same results were found when they were presented with a work of visual art. Goldberg study revisited, 1983. Men and women students rated the essay with a female name attached more poorly than with a male name attached. And so it goes, but there is a twist as the research progresses in the 1990s. When expert credentials are attached to a woman's name, the bias disappears. For artists, expertise is fame. Sex and color don't disappear; they no longer matter. » (*TBW*, p. 149.) En note de bas de page, Hess ajoute plusieurs références qui corroborent les propos de la narratrice : « Philip A. Goldberg, "Are Women Prejudiced Against Women ?" *Transactions* 5 (1968), 28-30. The study was replicated in 1983 by Michelle A. Paludi and William D. Bauer, using male as well as female subjects. "What's in an Author's Name ?" *Sex Roles* 9, n° 3, 387-90. For later studies, see Virginia Valian, *Why So Slow ? The Advancement of Women* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1998). » *Idem*. L'autrice souligne.

[113] Siri Hustvedt, « Balloon Magic », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, *op. cit*., p. 19-24.

[114] *Ibid*., p. 20. L'autrice souligne.

auparavant signée par Nichols. Ils offrent même des critiques constructives à George, le pseudonyme, et l'encouragent à persévérer dans sa pratique d'écriture, commentaires que l'autrice n'avait jamais reçus en son propre nom. Sidérée, elle écrit ceci : « He [George] is eight and a half times better than me at writing the same book[115]. » Le simple fait qu'une femme ait créé une œuvre en affecte la perception et l'appréciation, ce qui n'est pas sans incidence sur sa valeur économique[116]. Il en est de même pour les Guerrilla Girls, mais celles-ci revendiquent leur appartenance au sexe féminin et comptent sur ce fait pour dénoncer le biais sexiste du marché de l'art. Contrairement à Bourgeois, elles n'abordent pas de sujets autobiographiques ni individuels. L'adoption de pseudonymes de femmes défuntes et le port de masques de gorilles mettent justement l'accent sur le message politique de leurs créations; elles ne souhaitent pas brouiller leur genre. Le fait que la seule pratique artistique féminine soulevée par Burden soit celle de ce groupe dévoile qu'il s'agit d'une exception à la règle et qu'il n'y a pas de place pour la narratrice au sein du monde de l'art. En effet, la jeunesse des Guerrilla Girls joue à leur avantage. Maintenant âgée de soixante-deux ans (*TBW*, p. 12), Harriet est « over the hill » et redescend la colline de l'âge. La métaphore sous-entend que l'âge croissant entraîne une diminution des possibilités professionnelles qui, grâce à la conjonction de coordination « and », va de pair avec l'absence toujours déjà-là d'un pénis[117]. Alors qu'il était déjà trop tard pour que la protagoniste devienne une « vraie » artiste, ce n'est qu'encore plus inconcevable de l'être une fois dans la soixantaine. Ainsi, le personnage principal croit que, si elle expose ses œuvres sous son propre nom, celles-ci en seront appauvries.

Pourtant, Burden n'aurait pu se dédier à son art avant cet âge. En effet, comme l'avance Linda Nochlin, les femmes ne sont pas encouragées à développer leurs aptitudes artistiques. Elles sont plutôt formées à tenir ménage et à élever une famille ou bien à travailler lorsqu'elles n'appartiennent pas à une famille aisée[118]. Ce sont, écrit-elle, les institutions et l'éducation qui véhiculent une vision du monde où il

[115] Catherine Nichols, « Homme de Plume : What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name », dans *Jezebel*, 4 août 2015, en ligne, <https://www.jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627>, consulté le 13 juillet 2025, § 7.

[116] Hustvedt note que « [t]he highest price paid for a work by a post-Second World War artist was for a Rothko canvas — $86.9 million, which is far more than the highest price paid for a woman (a Louise Bourgeois spider was sold for $10.7 million). The taint of the feminine and its myriad metaphorical associations affect all art ». « Balloon Magic », *op. cit*., p. 22.

[117] Cette vision de l'identité est évidemment sexuée et ne considère pas l'expérience des personnes hors de cette binarité de genre. Nous savons qu'une telle vision vaudrait d'être critiquée aujourd'hui. Or, notre mémoire ne peut malheureusement pas intégrer cette critique de front. Nous abordons la question du sexisme telle que présentée par Harriet Burden, c'est-à-dire en termes de masculinité et de féminité.

[118] Linda Nochlin, *op. cit*., p. 145-178. Nochlin écrit certes en 1988, mais l'histoire de *The Blazing World* (2014) se déroule du milieu des années 1990 à 2004. Harriet Burden évolue ainsi dans un monde plus près de celui décrit par Nochlin que du nôtre.

est impossible de concevoir la présence de grandes artistes parmi les hommes. Le contexte de production artistique, lui-même conditionné par des idéaux misogynes, explique l'inégalité entre les hommes et les femmes dans le milieu de l'art :

> even if the woman's commitment to art was a serious one, she was expected to drop her career and give up this commitment at the behest of love and marriage : this lesson is, today as in the nineteenth century, still inculcated in young girls, directly or indirectly, from the moment they are born[119].

Artiste à temps plein dans sa jeunesse, la protagoniste est contrainte d'abandonner son métier dès son mariage avec Felix Lord, puis doit s'occuper de ses enfants, Maisie et Ethan. Ce n'est qu'une fois les enfants devenus adultes et Felix décédé qu'elle a l'opportunité et le droit de se dévouer à son art à nouveau.

C'est dans ce monde artistique, construit par et pour les hommes[120], que le personnage principal essaie de se démarquer. Afin de se tailler une place parmi les hommes, Harriet doit rejeter son genre, ce qu'elle tente ardemment de faire avec le projet *Maskings*. C'est d'abord et avant tout son corps qu'elle souhaite cacher : « It is so dull, so familiar, so unjust being treated as a woman first, always as a woman. I rebel. Why womanliness first ? Why this trait first ? Inescapable. » (*TBW*, p. 201) Autrui la verra toujours en tant que femme d'abord et avant tout; toutes les autres composantes de son identité sont dissimulées par la féminité. La narratrice est plus que perçue, elle est « treated » en tant que femme, verbe qui renferme ici une connotation péjorative étant donnés les adjectifs « dull », « familiar » et « unjust ». Les phrases interrogatives témoignent de la colère éprouvée devant cette inégalité. Aucune réponse n'est offerte à ces questions, montrant qu'il n'est justement pas rationnel de traiter la moitié de l'humanité telle une classe inférieure. Or, cette absence de réponse produit aussi un effet de résignation devant l'ordre établi. L'extrait se termine sur une note de désespoir, car le terme « Inescapable » forme sa propre phrase. Pour survivre dans le monde de l'art, Harriet doit souscrire aux règles du jeu et se défaire de sa corporéité indubitablement féminine, car ce corps est synonyme d'exclusion.

---

[119] *Ibid*., p. 166.

[120] À ce sujet, Georgia C. Collins note ceci : « And although the rising numbers of female art students, artists, and teachers would seem to threaten the internal masculine identification of art, recent surveys have continued to show that males dominate art institutions by holding a majority of powerful positions in art organizations, editorships, and by receiving higher salaries for equivalent positions. » Voir « Women and Art : The Problem of Status », *Studies in Art Education*, 1979, vol. 21, n° 1, p. 60.

2.2 Les motivations de la supercherie

Nous avons soulevé, au début du chapitre, que Burden est persuadée que sa carrière a souffert à cause de son sexe. Cette croyance l'incite à imaginer des projets artistiques capables de contourner cette injustice. Elle décrit ses motivations ainsi :

> I, Harriet Burden, hereby confess that my diverse fantasies were driven :
> 1. by a general desire for revenge against twits, dunderheads, and fools,
> 2. by an ongoing, wrenching intellectual isolation that resulted in loneliness because I roamed in too many books that no one could talk to me about,
> 3. by a growing sense that I had always been misunderstood and was madly begging to be seen, truly seen, but nothing I did made any difference. (*TBW*, p. 35)

La vengeance est la motivation première de la narratrice. Ce désir de représailles est dirigé vers les « twits », les « dunderheads » et les « fools », trois insultes assez imprécises qui concernent tous les membres du milieu de l'art new-yorkais. De cette manière, la protagoniste s'inscrit dans la lignée des faussaires, souvent motivés par « resentment and indignation […] : unjustly treated, snubbed by a literary or art community consumed by fads and contaminated by money, the fakesmith exacts revenge by proving the experts' fallibility[121] », pour reprendre les mots de Mark Osteen. C'est à cause de son sentiment d'isolement intellectuel, en plus de se sentir invisible et impuissante, que l'artiste tient à se venger de celles et ceux qu'elle considère être à la base de ses sentiments d'inadéquation. Les adjectifs « ongoing » et « wrenching » témoignent de l'intensité de sa souffrance. Des adverbes « always » et « madly » se dégage l'image d'une douleur vécue depuis l'enfance qui affecte la santé mentale de la narratrice. Le sentiment d'être incomprise, pour Burden, est indissociable du dialogue. Dans la citation ci-haut, elle décrit sa solitude comme conséquence de la lecture de « too many books that no one could *talk* to me about ». (Nous soulignons.) Harriet ne recherche pas une correspondance écrite, mais bien une discussion de vive voix avec autrui. Tel que l'avance le linguiste John Lyons, le « self cannot but express itself linguistically in terms of the categories and semantic distinctions that are made available to it by the language it uses for self-expression[122]. » Lyons nomme l'expression de *soi* à travers le langage « locutionary subjectivity[123] ». La subjectivité transparaît donc par le langage, particulièrement par la parole. Or, la parole de la protagoniste est irrecevable pour autrui, comme elle le mentionne dans ses carnets : « Bruno

[121] Mark Osteen, « Misrecognizing Harry : *The Blazing World*'s Hermaphroditic Polyphony », dans *Fake It : Fictions of Forgery*, Virginie, University of Virginia Press, 2021, p. 256.
[122] John Lyons, « Subjecthood and Subjectivity », dans Marina Yaguello (éd.), *Subjecthood and Subjectivity. The Status of the Subject in Linguistic Theory : Proceedings of the Colloquium « The Status of the Subject in Linguistic Theory »*, London, 19-20 March 1993, Paris, Orphys, Londres, Institut français du Royaume-Uni, 1994, p. 15.
[123] *Ibid*., p. 13.

says : Your philosophies will bury you alive. No one knows what you're *talking* about, Harry. » (*TBW*, p. 318. Nous soulignons.) Encore une fois, le verbe « talk » est employé, mettant l'accent sur l'incompréhension de la parole de « Harry ». D'ailleurs, si, selon Lyons, « subjectivity, in so far as it is manifest in language if not more generally, is really intersubjectivity[124] », la subjectivité du personnage principal est affectée par l'impossibilité d'établir une connexion intellectuelle avec autrui. Ainsi, la « locutionary subjectivity » de l'énonciatrice est rejetée non seulement par le monde de l'art, mais également par ses proches, notamment son compagnon de vie, Bruno Kleinfeld. Ce rejet engendre une colère, comme en témoigne l'usage des insultes. L'artiste puise dans son désir de vengeance une énergie créatrice qui la revigore et la pousse à élaborer *Maskings*. Après tout, quoi de mieux que d'embarrasser le marché de l'art à travers la création artistique elle-même ?

2.2.1 Trois critères, trois pseudonymes

Burden décide donc de recruter trois hommes qui prétendront être à l'origine de ses installations artistiques. Selon David Martens, directeur d'une anthologie sur la pseudonymie, « la mobilisation d'une identité de genre à travers l'adoption d'un pseudonyme mobilise un ensemble de stéréotypes, historiquement déterminés[125] ». Harriet souhaite justement jouer avec les stéréotypes masculins, ce qui explique le choix de façades viriles. Elle sélectionne le jeune artiste Anton Tisch pour le premier volet de son projet strictement à cause de son apparence : « Anton Tisch looked right. » (*TBW*, p. 37) Tish[126], comme prévu, prétend être le seul responsable de *The History of Western Art*. Il présente l'installation dans une galerie d'art et accorde des entrevues pour en parler davantage. La supercherie de la protagoniste, selon Osteen, « like all hoaxes and forgeries, relies on misrecognition[127]. » En effet, Burden souhaite jouer avec la réception artistique en se dissimulant volontairement. D'ailleurs, une fois l'exposition de Anton Tisch adulée par les critiques, elle écrit ceci :

> Vindication of the Rights of Harriet Burden ! They have swallowed the Tish shit whole, gulped it down so readily I am dizzy with success, to quote that demon, Joseph Stalin. We have removed the c from his name to make the anagram work. […] The little boy with a few fresh acne scars has whetted their appetites for more Wunderkind works, more smartass jokes with art historical flourishes, and the buffoons are pounding out their enthusiasm in reviews. They haven't found a tenth of my little witticisms, my references, my puzzles, but who cares ?

[124] *Ibid*., p. 14.
[125] David Martens, *op. cit*., p. 223.
[126] La divergence de l'orthographe du nom Tish/Tisch n'est pas une erreur. Nous expliquerons les raisons de ce changement sous peu.
[127] Mark Osteen, *op. cit*., p. 271.

> They've had little to say about the story boxes[128], but that only demonstrates their blindness, doesn't it ? (*TBW*, p. 57)

La première phrase de cet extrait s'apparente à un titre d'article, car elle respecte les conventions grammaticales anglaises qui régissent les titres[129]. De plus, la narratrice fait référence à elle-même à la troisième personne, en utilisant son nom complet. Cette phrase parodie les titres des critiques d'expositions artistiques qui paraissent dans les revues; l'artiste se moque de celles et ceux qui n'ont pas su voir à travers son subterfuge. Le point d'exclamation témoigne d'ailleurs de sa satisfaction. Le passage se poursuit par une affirmation de la réussite du jeu selon Burden. Celle-ci intègre même les mots de Staline pour rendre compte de sa joie incommensurable. Dans son écriture, elle présente le masque de Tisch comme stratégie « donnant à voir le visage des noms propres, le masque-pseudonyme comme apparition possible du propre[130] », pour reprendre les mots de Maurice Laugaa. Le masque est donc employé pour révéler la personne derrière l'exposition; Harriet se cache pour mieux laisser cours à ses idées et à son audace artistiques. Puisque Tisch aura à répondre de l'œuvre, la protagoniste peut librement créer ce dont elle a envie avec impunité. Burden et Tisch, comme l'écrit la première, ont même changé l'orthographe du nom de Tisch pour Tish afin de créer une anagramme pour le mot « shit », car l'installation est de la merde en ce qu'elle a été créée pour duper le monde de l'art. Mais cette merde n'en est pas une : c'est la complexité de l'œuvre qui permet à la fraude de passer inaperçue. *The History of Western Art*, comme l'indique son titre, s'inspire de l'histoire de l'art occidental et en reprend des référents phares, notamment la *Vénus* de Giorgione réalisée avec l'aide du Titien (*TBW*, p. 41), pour les tourner en dérision. Les critiques s'inclinent devant le « [w]underkind », comme s'ils n'attendaient que la venue d'un jeune homme à peine sorti de la puberté à célébrer. La narratrice qualifie ensuite les critiques d'art de « buffoons », se positionnant de la sorte en roi et les critiques en fous du roi. Ces « buffoons » n'ont même pas la capacité de résoudre l'énigme que leur pose l'artiste à leur insu. Comment résoudre une énigme sans savoir qu'il y a une énigme à résoudre ? Peu importe, car Johanna Hartmann nous rappelle que « the envisioned revenge has become an integral part of her [Harriet's] zeal and genuine interest in the artwork as such[131]. » Les deux phrases interrogatives qui ferment l'extrait cité du roman se

[128] Nous avons jugé qu'il était non nécessaire de traiter des composantes de l'œuvre puisque nous nous penchons sur l'orchestration de la supercherie et non sur le contenu des créations. Cela dit, les « story boxes » sont des boîtes qui représentent des réactualisations de certains contes de fées.
[129] Les noms, pronoms, verbes, adjectifs et adverbes doivent commencer par une lettre majuscule. « Capitalization in Titles : Rules », *Grammarly*, 25 avril 2023, en ligne, <https://www.grammarly.com/blog/capitalization-in-the-titles/>, consulté le 11 juillet 2024.
[130] Maurice Laugaa, *op. cit.*, p. 90.
[131] Johanna Hartmann, *op. cit.*, p. 281.

suivent et renforcent le sentiment de justification de Burden, laquelle répond à ses propres questions à même la phrase interrogative. De cette manière, la question est elle-même la réponse. Elle crée sa propre prophétie autoréalisatrice sans considérer les angles morts que sont les conditions de production et de réception de ses œuvres d'art afin de se donner raison.

De cette manière, l'installation de Tish est, selon le premier critère de Harriet[132], un succès. Cependant, Anton Tish en vient à croire que *The History of Western Art* est son chef-d'œuvre et qu'il mérite les éloges qu'il reçoit. Il oublie qu'il avait autant besoin de Burden qu'elle de lui pour se faire un nom au sein du marché de l'art. Simultanément, il lui en veut de l'avoir vidé de son individualité : « He didn't recognize himself anymore. Who was he ? He saw her when he looked in the mirror. » (*TBW*, p.108) Une fois Tish devenu l'ombre de sa collègue, les artistes mettent fin à leur partenariat. Le personnage principal n'abandonne pourtant pas *Maskings*. Elle rencontre Phineas Q. Eldridge, un ami de son fils, Ethan. Ensemble, ils créent *The Suffocation Rooms*. Leur travail est une réelle collaboration : « Phinny and I were each other or enough of each other to skip along in tandem, a duet, two whistlers out for an adventure or misadventure, P & H. » (*TBW*, p. 200) Eldridge et Burden ne sont pas lié.es; ils *sont* l'un.e et l'autre, se partagent. Qui plus est, il et elle sont prêt.es à vivre le meilleur et le pire, car il et elle évoluent ensemble, « P & H. » *The Suffocation Rooms*, moins populaire, est aussi un succès, car la protagoniste trouve en Eldridge un associé qui la comprend, ce qui correspond au troisième critère du projet[133]. Hélas, Eldridge devient amoureux d'un Argentin et décide de partir avec lui (*TBW*, p. 200), laissant Harriet sans partenaire de jeu. Le dernier critère à combler, celui de la solitude intellectuelle[134], mène la protagoniste vers son ultime masque, Rune, un artiste vidéo charismatique et narcissique qui aime choquer son auditoire en montrant des images de chirurgie plastique (*TBW*, p. 150). La narratrice voit en Rune « a worthy partner » (*TBW*, p. 151) de conversation. Elle et Rune ne sont pas d'accord sur de nombreux sujets, en particulier sur l'intelligence artificielle, mais, selon Burden, « that might be the pleasure, the sharp back-and-forth, the agon » (*Idem*). L'agôn est un mot grec signifiant une joute oratoire, un concours où des pensées rivales s'affrontent sur un terrain d'égalité. Par contre, l'agôn peut aussi qualifier le conflit principal entre deux

[132] « I, Harriet Burden, hereby confess that my diverse fantasies were driven : 1. by a general desire for revenge against twits, dunderheads, and fools » (*TBW*, p. 35).
[133] « 3. by a growing sense that I had always been misunderstood and was madly begging to be seen, truly seen, but nothing I did made any difference. » (*TBW*, p. 35)
[134] « 2. by an ongoing, wrenching intellectual isolation that resulted in loneliness because I roamed in too many books that no one could talk to me about » (*Idem*).

personnages dans une tragédie grecque[135], laissant présager la trahison de Rune. Chaque pseudonyme permet donc à Harriet de remplir un de ses critères. Cependant, une question fondamentale demeure : pourquoi considère-t-elle la pseudonymie comme le moyen tout désigné pour arriver à ses fins ?

2.3 La pseudonymie

Le premier volet de *Maskings* s'intéresse principalement au phénomène de la perception. Harriet décrit explicitement son intérêt pour la perception dans ses carnets : « We are a team, I told him [Tish], a twosome deep in research on the nature of perception : Why do people see what they see ? There must be conventions. There must be expectations. We see nothing otherwise; all would be chaos. » (*TBW*, p. 57) Elle rend compte de sa collaboration avec Anton telle une recherche scientifique. La question au cœur de la recherche, « Why do people see what they see ? », est suivie d'une hypothèse qui explique l'invisibilité de Burden au sein de son œuvre. Parce que les critiques ne s'attendent pas à ce qu'elle soit l'artiste responsable de *The History of Western Art* de Tish, personne ne la remarque dans cette installation. Cette exploration artistique détourne l'effet-pseudonyme de Genette. Dans *Seuils*, le théoricien avance que l'efficacité d'un pseudonyme suppose la connaissance du subterfuge[136]. Certes, la protagoniste tient à éventuellement révéler son identité (« When will I reveal my identity ? » [*TBW*, p. 58]), mais le trucage fonctionne avant d'être dévoilé, sans quoi la révélation ne servirait à rien. David Martens précise que « nombre de pseudonymes, précisément, avancent masqués et peuvent, durant un certain temps du moins, ne pas être perçus comme tels par les lecteurs. Ils n'en restent pas moins des pseudonymes[137]. » L'effet-pseudonyme ne devrait donc pas être restreint à l'information possédée par le lectorat ou, dans ce cas-ci, les spectateur.ices. D'ailleurs, pour la narratrice, la pseudonymie affecte aussi la création artistique. Bien qu'elle soit la créatrice de Big Venus, la composante principale de *The History of Western Art*, elle se détache d'elle-même pendant le processus :

> But Big Venus belongs to Anton Tish, I said. Dear Dr. Fertig, without Anton she would not exist. It is a work that came into being between him and me because it was made by a boy, an *enfant terrible*, not by me, old lady artist Harry Burden with two adult children and a grandchild and a bank account. (*TBW*, p. 58. L'autrice souligne.)

[135] « Agon », *Word reference online language dictionary*, en ligne, <https://www.wordreference.com/enfr/agon>, consulté le 13 juillet 2024.
[136] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 49.
[137] David Martens, « La pseudonymie, un mode de dédoublement auctorial », dans David Martens (dir.), *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, *op.cit*., § 8.

Harriet semble donner à Tish le crédit de Big Venus, car il en est la condition de possibilité. La sculpture n'appartient en fait ni à Anton ni à la protagoniste; l'œuvre n'a été possible que dans l'espace *entre* Tish et Burden. Celle-ci se dépeint, outre l'adjectif « old », de manière factuelle. Sa description renvoie à une idée préconçue et ennuyante d'une grand-mère fortunée qui s'associe mal à l'audace de Big Venus. Elle a été capable de réaliser cette exposition précisément parce que le nom de Tish allait paraître aux côtés de la sculpture, effaçant ainsi sa participation. Comme elle l'explique à Rune, son troisième pseudonyme, « [w]ith your name on my work, I said, it will *be* different. » (*TBW*, p. 219. L'autrice souligne.) C'est la *rencontre* entre l'« *enfant terrible* » et la « old lady artist » qui permet la venue au monde de *The History of Western Art*. Ensemble, Anton et Harriet créent un « Between[138] », concept philosophique de Martin Buber érigé sur une relation « I-You » qui, selon Hustvedt, désigne « an ontological reality that could not be reduced to either person involved and [is] more than both[139]. » L'entre-deux de Buber prend forme lorsque deux êtres s'investissent entièrement dans la relation qu'ils entretiennent.

En matière d'art, cela signifie que l'œuvre créée dépasse la collaboration des artistes. De cette manière, *The History of Western Art* ≠ Harriet Burden + Anton Tish. L'installation artistique existe dans l'espace de potentiel issu de la rencontre entre ces deux personnages. C'est ce lieu qui permet le surgissement de l'art lorsqu'il est question de *Maskings*. L'entre-deux engendre en fait plus qu'un point de contact, mais bien un mélange identitaire fertile, car il fait naître des possibilités inimaginables sans intersubjectivité. Théoriquement, le « Between » de Buber peut surgir entre n'importe quels individus et ne concerne pas nécessairement le domaine de l'art. En ajoutant une dimension artistique à ce concept, une trace concrète du « Between » existe en l'œuvre créée. Ce lieu de rencontre est complété par la pseudonymie. Selon Laugaa, lors du recours à des pseudonymes, « le ou bien/ou bien des oppositions binaires ne disparaît pas dans l'opposition; quelque chose résiste et subsiste entre les termes, trace d'un troisième terme, réduit à son pouvoir conjonctif/disjonctif[140] ». Bien que Laugaa insiste sur l'antagonisme des noms, il admet une troisième réalité dans la binarité, là où le « vrai » nom (le nom civil, légal) et le pseudonyme se touchent et s'influencent pour s'allier ou se délier. Ainsi, selon la logique de Buber et celle de Laugaa, l'usage d'un individu en chair et en os en tant que pseudonyme approfondit le lien entre Anton Tisch en tant que personne, Harriet Burden en tant que personne, Anton Tish, le pseudonyme et Harriet Burden, le nom civil. À la formule 1 + 1 = 3 décelable dans la théorie de Buber, Hustvedt propose 1 + 1 = 4,

[138] Martin Buber, *Between Man and Man*, trad. Ronald Gregor Smith, Londres, Routledge, 1965 [1947], p. 6.
[139] Siri Hustvedt, « Freud's Playground », dans *Living, Thinking, Looking*, *op. cit*., p. 201.
[140] Maurice Laugaa, *op. cit.*, p. 97.

surtout en changeant l'orthographe du nom Tisch pour Tish, démarquant la distance entre l'individu et le pseudonyme.

2.3.1 Kierkegaard

Il nous serait impossible d'aborder la question de la pseudonymie sans nous pencher sur Kierkegaard. Ce dernier est connu pour son usage de nombreux pseudonymes tout au long de sa carrière. La protagoniste s'inspire grandement de la méthode du philosophe danois. Dans ses carnets, elle écrit : « I wanted my own indirect communications à la Kierkegaard, whose masks clashed and fought, works in which the ironies were thick and thin and nearly invisible. » (*TBW*, p. 34) Elle emploie le terme « masks » et non « pseudonyms », choix qui personnifie la technique de l'écrivain en évoquant l'image d'un visage humain. L'accord pluriel suggère un visage recouvert de masques et les verbes « clashed and fought » leur octroient un pouvoir d'action qui les humanise. Les masques sont ensuite associés au travail littéraire par le terme « works ». Les personnalités contradictoires des multiples pseudonymes[141] de Kierkegaard permettent d'incarner le couple oppositionnel « thick and thin » à la fois, ce qui assure le camouflage des ironies. Pour la narratrice, le déguisement est une façon d'explorer son identité et « the ironies of being a woman artist[142] » à travers sa pratique artistique. La mascarade ouvre les catégories identitaires, permettant ainsi à Burden de bouger librement du masculin au féminin, de soi à l'autre, du visible à l'invisible, de la philosophie à l'art avec fluidité.

Puisque la narratrice revendique explicitement Kierkegaard, nous jugeons pertinent de nous pencher quelque peu sur la pensée de celui-ci et sur les liens qu'elle entretient avec *The Blazing World*. Dans ses carnets, le philosophe se plaint de l'absence de subjectivité en matière d'éthique et de religion, empêchant de la sorte un vrai dialogue sur ces questions, car « ethical-religious truth is essentially related

[141] Nous nous permettons d'employer le terme « pseudonyme » et non « hétéronyme » en ce qui concerne Kierkegaard en nous appuyant sur David Martens. Si, en se basant sur la théorie de Genette (*Seuils*, 1987), le pseudonyme est le faux nom d'un vrai écrivain et l'hétéronyme, le vrai nom d'un faux écrivain, l'hétéronymie peut être « envisagée comme un cas particulier de pseudonymie, procédé qui consiste donc, à la fois, à adopter un autre nom que le sien mais aussi, dans le même temps, à créer une figure auctoriale ayant une existence propre, mais fictive. Ce postulat conduit à focaliser l'attention sur la façon dont les pseudonymes se trouvent mis en œuvre. Les configurations en fonction desquelles les écrivains usent de noms de plume déterminent en effet la nature et l'impact, sur la réception de leurs textes, de l'altération de leur identité à laquelle ils procèdent en les adoptant. » David Martens, « La pseudonymie, un mode de dédoublement auctorial », *op. cit.*, § 7.

[142] Siri Hustvedt, « My Louise Bourgeois », *op. cit.*, p. 40.

to personality and can only be communicated by an *I* to an *I*. As soon as the communication becomes objective in this realm, the truth has become untruth[143]. » Depuis ce constat, il soutient que

> [p]ersonality is what we need. Therefore I regard it as my service that, by bringing poetized personalities who say *I* (my pseudonyms) to the center of life's actuality, I have contributed, if possible, to familiarizing the contemporary age again to hearing an *I*, a personal *I* speak (not that fantastic pure *I* and its ventriloquism)[144].

Pour Kierkegaard, la singularité des individus est nécessaire au dialogue et à l'atteinte d'une vérité éthique propre à chacun.e. Les pseudonymes ont ainsi des personnalités, des sentiments et des points de vue différent.es afin de pouvoir s'adresser à chacun.e personnellement et de présenter des formes d'existence qui, selon Mark C. Taylor, « provide the occasion for the reader's self-reflection, self-clarification, and self-transforming decision[145] ». En se retirant de son œuvre au profit des pseudonymes, le philosophe cherche donc à laisser les textes parler par eux-mêmes afin de provoquer un retour du lectorat sur lui-même qui mènerait à la découverte d'une certitude personnelle, non seulement logique, mais émotionnelle, sur l'être. L'approche du philosophe danois relève de la maïeutique parce que, selon Jean-Daniel Causse, « [l]e pseudonyme dévoile […] la visibilité la plus immédiate des êtres et des choses[146]. » D'ailleurs, Kierkegaard tient à être « l'occasion de ce dévoilement [de l'être], comme Socrate dans l'exercice de la maïeutique[147] », tel que l'énonce Maryvonne Perrot. Puisque la vérité objective n'en est pas une (voir note 143), Kierkegaard considère qu'il faut tromper le lectorat à l'aide de pseudonymes pour le guider vers la « vérité », stratégie qu'il nomme « "communication in reflection"[148] ». Burden qualifie cette technique de « indirect communications » (*TBW*, p. 34). Mensonge et vérité ne sont ainsi pas des opposés dans la pensée kierkegaardienne, car « c'est là où on ment que s'énonce justement la vérité[149] ». Du même coup, la pseudonymie empêche de réduire les philosophies proposées à un système englobant[150], forçant ainsi

---

[143] Søren Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, vol. 1, trad. Howard V. Hong et Edna Hong, Indianopolis, Indiana University Press, 1967 [1847], p. 302, 8, B88. L'auteur souligne. Nous utilisons la traduction anglaise parce qu'il s'agit de la traduction citée par la protagoniste.

[144] *Idem*.

[145] Mark C. Taylor, « Wounding Words », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, *op. cit*., p. 158.

[146] Jean-Daniel Causse, « Kierkegaard et le pseudonyme. Une figure de la vérité », [format PDF], *Études théologiques et religieuses*, 2013/4, p. 555.

[147] Maryvonne Perrot, « Søren Kierkegaard et les masques de l'autobiographie », [format OpenEdition Books], dans Hermetet, Anne-Rachel et Jean-Marie Paul (dir.), *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, § 30.

[148] Søren Kierkegaard, « On My Work as an Author and The Point of View for My Work as an Author », *The Essential Kierkegaard*, trad. Howard V. Hong et Edna H. Hong, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 451, XIII 496.

[149] Jean-Daniel Causse, *op. cit*., p. 555.

[150] Dominique Maingeneau, « Pseudonymie et discours constituants », dans David Martens (dir.), *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, *op. cit*., § 21.

le.la lecteur.ice à s'attarder individuellement au propos de chaque pseudonyme. Une différence majeure s'impose cependant entre la méthode du philosophe et celle de la protagoniste : les pseudonymes du premier n'existent que sur papier, alors que ceux de la seconde sont, sur le plan intradiégétique, de chair et d'os. Les paroles des pseudonymes leur appartiennent dans les deux cas[151], mais un « réel » pseudonyme peut aussi poser des actions qui lui sont propres. L'usurpation des textes est impossible dans le cas de Kierkegaard, d'autant plus parce que celui-ci rejette l'auctorialité des écrits réalisés par ses pseudonymes[152]. Par contre, l'artiste souhaite garder la propriété intellectuelle de ses installations pseudonymiques dès le départ — ce principe est en fait le socle de son entreprise artistique.

L'influence de Kierkegaard se fait sentir tout au long de *Maskings*, particulièrement lors de l'élaboration du dernier volet du projet, *Beneath*. Burden note ceci :

> I want to stage Rune. I want to discover the works that are his works but which I will make. Rune will be my Johannes the Seducer : terrible, sly, brilliant mask. The Kierkegaard commentators have missed the heart of the ogre. They suppress the sadistic thrill. Peel the onion of personas, from one to the next, moving further and further inside the book. (*TBW*, p. 201)

La narratrice utilise le verbe « to stage », rapprochant l'art visuel du théâtre. De ce fait, elle semble être la metteuse en scène et Rune, un simple acteur qui doit suivre ses consignes. Les œuvres signées par Rune seront faites par la protagoniste en tant que Rune. Comme Hustvedt le mentionne lors d'une entrevue avec Susanne Becker, « Harry is aware that the pseudonym she adopts will affect the art she makes. The mask is a means of exploring aspects of her masculinity in ways she has never done before[153]. » Elle crée autrement parce qu'elle est autre que soi. Elle est ensuite à son tour influencée par ce qu'elle-en-tant-que-Rune a créé[154]. Rune demeure un « terrible, sly, brilliant mask », caractéristiques plus souvent associées au sexe masculin que Burden pourra explorer à travers ce pseudonyme. La stratégie narrative de Kierkegaard est ici décrite comme celle d'une créature mythique, un ogre, excité par le sadisme. Les *personae* sont comparées aux couches d'un oignon. Il faut peler les couches de pseudonymes au fur et à

[151] « Anyone with just a fragment of common sense will perceive that it would be ludicrously confusing to attribute to me everything the poetized characters say. » Søren Kierkegaard, *The Point of View. Kierkegaard's Writings, XXII*, trad. Howard V. Hong et Edna Hong, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 288, X^6 B 145, 202.
[152] « So in the pseudonymous works there is not a single word which is mine, I have no opinion about these works except as third person, no knowledge of their meaning except as a reader, not the remotest private relation to them, since such a thing is impossible in the case of a doubly reflected communication. » Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript,* trad. David F. Swenson, Princeton, Princeton University Press, 1941 [1846], p. 551.
[153] Susanne Becker, *op. cit*., p. 411.
[154] Mark C. Taylor, *op. cit*., p. 173.

mesure que les pages du livre sont tournées. Harriet n'évoque pas la fin de la pelure de l'oignon, donnant l'impression d'avancer de plus en plus profondément dans un labyrinthe de pseudonymes sans fin. Proche de Kierkegaard, « the author of the author[s][155] », *The Blazing World* présente la « Mistress of the Masks » (*TBW*, p. 233) dont l'allitération en « s » rappelle un serpent, animal réputé pour ses cachettes.

Cette stratégie narrative est un grand tour que Kierkegaard joue à son lectorat, si bien que la narratrice écrit : « the fantasy man with the dialectical whip is Søren, too. » (*TBW*, p. 203) La protagoniste emploie ici le prénom de Kierkegaard, Søren, témoignant d'un sentiment de proximité envers le philosophe. Pourtant, l'homme dont la méthode est ici qualifiée de « dialectical whip », arme violente et saisissante, est peut-être lui aussi un énième pseudonyme (« fantasy man »). Tout de suite après cette phrase, elle ajoute : « A trickster. I will borrow a trickster self. » (*TBW*, p. 203) Pour elle, ce qui importe n'est pas la possible existence ou inexistence de Kierkegaard en tant que pseudonyme, mais bien sa facette trompeuse. Elle ne souhaite pas devenir un escroc — elle compte *emprunter* une personnalité d'escroc. Il n'y a pas de confusion entre les personnalités : « But Johannes was not Søren. He wasn't A. […] And I am not Rune. […] I am he [Rune] somewhere else, in the phantasmagoria. » (*TBW*, p. 202-203) Les frontières identitaires ne sont pas étanches pour autant. Harriet n'est pas Rune, elle le sait, mais elle n'est aussi pas *pas* Rune. Elle considère en être une autre version, une autre possibilité issue d'un monde fantasmatique.

2.4 Les dangers de la pseudonymie

2.4.1 La perte de soi

Selon Hustvedt, le mélange identitaire comporte toutefois un risque inhérent : « The danger then lies in the place between Harry and the persona she dons, in the "mixing" of herself with the other[156]. » Burden risque de se perdre précisément à cause de son association avec Rune. Au début de sa collaboration avec ce dernier, elle écrit :

> I said the project would have to disguise the line of suture, the incision between his art and mine. I had to know more about him. It was a question of becoming./Becoming me ?/No, I said to him, double consciousness. You and I together. I am hoping you will goad me into something else. […] Goad me into the dizziness of exile. […]/No pique from him : You want to wear me for one exhibition. It was a good phrase, « wear me. »
> I told him yes, that was it exactly, except that by « wearing » him I might find something else in myself. (*TBW*, p. 219-220)

[155] Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, *op. cit*., p. 552.
[156] Susanne Becker, *op. cit*., p. 411.

L'image des points de suture et de l'incision donne l'impression que l'opération est en fait une intervention chirurgicale. La narratrice insiste sur le devenir (« becoming »), sur le potentiel de la rencontre entre elle et Rune. La parole de Rune est déjà intégrée au discours intérieur de Harriet, car cette dernière reprend la parole de son interlocuteur sans guillemets. De ce fait, elle semble avoir entamé le processus de double conscience. La double conscience doit être une rencontre « I-You », ou plutôt « You-I », puisque le pronom « You » apparaît avant le pronom « I » dans la citation. En effet, c'est la présence de Rune qui apporte quelque chose de supplémentaire à la protagoniste. Ce « something else » demeure indéfini, mais elle veut le découvrir, explorer ce qu'elle deviendra en mélangeant son identité avec celle de son associé. Elle répète le groupe verbal « goad me », la première fois avec le verbe « hope ». Cet espoir de provocation se transforme en demande d'exil qui en est un hors de soi, vers autrui. L'emploi du verbe « "wearing" », une expression de Rune, rapproche ce dernier d'un vêtement que Burden peut emprunter, transformant leur collaboration en une sorte de cabine d'essayage identitaire. L'art devient donc, selon Astrid Böger, « an arena to explore different versions or perhaps rather embodiments of one's self[157] ». Pour ce faire, le personnage principal élabore un jeu de rôles à essayer avec Rune.

Harriet, pendant une fin de semaine, invite Rune à demeurer avec elle dans sa maison de Nantucket. Pendant ce séjour, elle demande à son invité de porter un masque vierge qu'elle a spécialement conçu pour cette expérience; elle a également réalisé un masque pour elle-même, presque identique. La prémisse est simple : « We'll change sex and play a game, a theater game. […] No rules, I said. » (*TBW*, p. 221) La narratrice emprunte explicitement des codes théâtraux en confectionnant des masques à mettre durant une scène déterminée, quoique non scriptée. Elle précise même la nature de son jeu en y ajoutant le terme « theater ». Selon Laugaa, le rapprochement entre la pseudonymie et le théâtre appartient à une tradition littéraire vieille de trois siècles. Il affirme que le pseudonyme « participe d'un engouement pour le masque, il répète, dans l'enceinte du texte, les rites du carnaval et du théâtre[158] », d'où l'équivalence entre les masques et les pseudonymes dans le roman, à commencer par le titre de l'œuvre de la protagoniste : *Maskings*. La mention du carnaval renvoie au carnavalesque, théorie littéraire développée par Bakhtine qui désigne un renversement de l'axe des valeurs d'une société dans une mesure temporaire[159]. L'exercice proposé par Burden fait ici figure de carnaval en délimitant une aire

[157] Astrid Böger, « "I look and sometimes I see" : The Art of Perception in Siri Hustvedt's Novels », dans Johanna Hartmann, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *op. cit.,* p. 281.
[158] Maurice Laugaa, *op. cit.*, p. 97.
[159] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

de jeu où les valeurs associées à la féminité et à la masculinité sont inversées, car l'homme devient féminin et la femme, masculine.

Une fois le jeu commencé, Rune se transforme en Ruina, une femme frêle, pleurnicharde et timide. Harriet, quant à elle, incarne Richard Brickman, un homme fort, confiant et exigeant. Ruina, ruinée, s'oppose à Richard Brickman, nom que la protagoniste analyse par elle-même :

> Richard, as in Lionhearted, as in the Third, as in Tricky Dick, as in dicks and pricks […]. What's in a name ? The choice is hilarious. And bricks ? Need we go into it ? Hard, of course. Stable, of course. The three little pigs, of course. […] And the man in Brickman ? (*TBW*, p. 222)

L'homme qui surgit de Harriet semble surcompenser son genre féminin. En effet, nul ne peut douter que Brickman est un homme par son nom même qui évoque deux rois anglais, soit Richard I et Richard III, ainsi que le trente-septième président des États-Unis, Richard Nixon, sans oublier le surnom « Dick » habituellement apposé au nom « Richard » qui désigne, bien entendu, le sexe masculin. Le terme « pricks » signifie aussi le membre masculin, mais il peut tout autant servir d'insulte pour désigner une personne mal intentionnée telle Nixon. Le personnage principal pose ensuite la question « What's in a name ? » avant de ridiculiser son choix inconscient. La symbolique des briques dans « Brickman » semble si évidente qu'elle juge presque non-nécessaire de l'analyser, d'où la question condescendante « Need we go into it ? » et la répétition de l'expression « of course ». Les briques sont dures et stables et, jumelées au « dick » issu de « Richard », suscitent l'image d'un membre masculin en érection, symbole de virilité. La durabilité et la résilience des briques parviennent à travers l'évocation du conte de fées des trois petits cochons où seule la maison de briques ne peut être soufflée par le loup. Le dernier coup de marteau vient sous la forme du « man » dans « Brickman » au sein d'une question rhétorique — Richard Brickman est tout homme.

De plus, Burden/Brickman n'existe qu'en contrepartie de Rune/Ruina. Ruina fait surgir Richard, le provoque : « She [Ruina] whined. The sound of her whining made me close my eyes, made me wince. You disgust me. You sound like a kicked dog. Who said that ? Richard said it, cruel bastard that he is. » (*TBW*, p. 223) Dans ce passage, Rune est assimilé à Ruina par le pronom « [s]he ». Les gémissements de Ruina affectent « me », pronom qui, tout au long de la scène, peut désigner Harriet, Richard ou les deux à la fois. Le « me » s'oppose au « [y]ou » de Ruina, déshumanisée par la comparaison avec un chien battu. Nous pouvons y voir une tension entre l'assimilation et la séparation, l'unité et la duplicité qui se rapporte, selon Laugaa, à l'usage même des pseudonymes : « Les pseudonymes, par leur pratique, sont des indicateurs de

tension; ils font signe d'un conflit, ou d'une intensité[160] ». En effet, la protagoniste reprend le contrôle de la narration et se distancie de Brickman, ce qui se remarque à travers la phrase « Richard said it ». Cela suppose qu'elle ne peut accepter d'être responsable des insultes proférées à Ruina puisque *Richard* a pris la parole. La faute est rejetée sur ce « cruel bastard » qui est pourtant une part d'elle-même, celle qui a bel et bien formulé des attaques qui sont sorties de sa bouche. Cette ambivalence identitaire perdure :

> [W]hen I looked at him/her, it was as if I saw the fixed lips tremble, as if in this act of looking down, up, and away he had captured something feminine, and I found it terrible. […] I feel invigorated by my anger. Richard stands up and walks to the sofa in three swift strides. He grabs her by the shoulders and begins to shake her. […] I lift my hand to smack her hard. The masked head is thrown back, and Rune is laughing. The laugh enrages me. The laugh storms inside me. I lift my hands from Rune's shoulders. I make a noise, a hollow grunt. The game is over. We take off the masks. (*TBW*, p. 221; 224)

En regardant « him/her », « I », pronom ambigu, ressent une colère vivifiante devant une incarnation intolérable de la féminité. Richard, et non Harriet, fait preuve de violence envers Ruina. La scène est narrée dans une focalisation externe alors qu'elle a été vécue à partir d'un point de vue interne. Le personnage principal utilise ensuite la première personne du singulier, alternant les focalisations interne et externe. Le « I » qui s'apprête à gifler Ruina a encore une fois plusieurs possibilités de référence. « The masked head » bouge, puis est humanisée par le rire de Rune qui enrage Burden/Brickman. La narratrice ressent ce rire telle une tempête, terme qui en soulève la force et le caractère transformateur, particulièrement sous sa forme verbale, active. Le rire, caractéristique phare du carnavalesque que Bakhtine définit comme étant « ambivalent [parce qu'il est] joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois[161] », signale la fin de l'exercice et oblige le retrait des masques parce qu'il effectue un retour de la hiérarchie des sexes. Débordant d'enthousiasme à l'idée d'avoir filmé l'exercice des masques (« Rune is jovial. He repeats this sentence : We have it on film. » [*TBW*, p. 224]) tout en se moquant de la violence de Harriet, Rune rit de manière exagérée, altérant le réel de l'expérience. La moquerie provient du fait que, en temps normal, Ruina devrait avoir peur de Richard, mais Rune, par sa stature de jeune homme, ne se sent pas menacé par la violence de sa partenaire de jeu. L'avortement du mouvement de Richard, c'est-à-dire lorsque Richard cesse de toucher les épaules de Rune, marque le retour de Harriet. Le « I » qui retire ses mains des épaules de Rune appartient donc davantage à la protagoniste qu'à Brickman.

[160] Maurice Laugaa, *op. cit*., p. 99.
[161] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit*., p. 20.

L'artiste demeure déboussolée par son alter ego masculin : « What's the big deal ? This was next to nothing, no violence at all — just a shaking of shoulders — a little anger, a laugh. Why worry ? Because Brickman was there, fully formed. Who is that man ? » (*TBW*, p. 225) Burden atténue l'agressivité de ses gestes dans cet extrait alors que sa description précédente montre un désir de violence ressenti intensément et qui aurait facilement pu augmenter si Rune n'était pas sorti de son personnage. Après tout, Richard s'apprêtait à gifler Ruina. Si, tel que l'avance Laugaa, le masque « ne vient pas, après coup, représenter l'objet déjà absent; il absente l'objet pour le représenter[162] », la violence de Richard appartient à Harriet. Celle-ci est devenue absente par le masque qu'elle arbore jusqu'à être représentée par son agressivité. Elle réduit sa violence et sa colère parce qu'elle en a peur. Elle s'inquiète de l'apparition spontanée de Richard Brickman en elle, un homme empreint de violence. Elle ne reconnaît pas cette partie d'elle-même : « Who is that man ? » La question sépare la narratrice de Brickman grâce à l'emploi du déterminant « that » qui désigne quelque chose d'éloigné (en opposition à « this », qui désigne un objet rapproché[163]). Cet homme lui est inconnu, elle ne le revendique pas[164].

Ce qui trouble Burden par-dessus tout est le flou entre Richard et Ruina, elle-même et Rune. Hustvedt explique, lors de son entrevue avec Becker, que la protagoniste « loses herself in the opaque and dangerous persona of Rune, a loss that includes the discovery of her own sadism, played out in a game with literal masks[165]. » L'agression de Rune fait donc ressortir celle de Harriet. La narratrice a du mal à se retrouver : « Where is the boundary between the two inventions, Harry, the absurd masked beings on the screen ? Can you draw the line ? Have you given too much away ? Are you vulnerable ? » (*TBW*, p. 233) Elle cherche la limite entre Richard et Ruina, ces êtres inventés qu'elle observe maintenant de l'extérieur. Elle s'adresse à elle-même à la troisième personne du singulier, en utilisant son surnom, « Harry », prénom masculin, témoignant de la tension entre la masculinité et la féminité qui l'habite. L'adjectif « absurd » martèle le fait qu'elle peine à faire sens des masques et à les comprendre, d'autant plus parce que ce passage est truffé de points d'interrogation. Elle n'arrive pas à démarquer Richard de Ruina, à délimiter où l'un.e commence et l'autre se termine. L'interrogation « Can you draw the line ? » demeure sans

[162] Maurice Laugaa, *op. cit*., p. 100.
[163] « This, that, these, those », *Cambridge Dictionary*, en ligne, <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/this-that-these-those>, consulté le 18 novembre 2024.
[164] Richard Brickman resurgit comme pseudonyme de l'article dont nous avons déjà parlé au chapitre 1, cette fois-ci en tant que pseudonyme d'encre seulement, soit sans risque d'attaque physique. Il est possible que Burden ait choisi ce pseudonyme précisément parce qu'il a vu le jour grâce à Rune, celui-ci étant responsable de la trahison qui force la protagoniste à devoir revendiquer *Maskings*.
[165] Susanne Becker, *op. cit*, p. 411.

réponse. La frontière a disparu. Les barrières qui protégeaient le soi de l'artiste ont été abolies, franchies par Rune. Burden pense avoir trop donné à Rune, se rendant ainsi vulnérable à l'envahissement identitaire. D'ailleurs, Ruina et Richard partagent la première lettre de leur prénom, coïncidence qui n'en est pas une. En effet, Harriet décide d'abord, en mettant son masque, de se nommer John : « I told him I was John. He hated John. Why John ? Such a bland name. […] I agreed to give up John. Dumb name, okay. » (*TBW*, p. 221) Rune critique son choix et la manipule pour qu'elle trouve un autre nom sur le coup. Burden trouve le nom de Ruina ridicule, mais ne force pourtant pas Rune à le changer (*TBW*, p. 222). Peut-être pour contrer le caractère vide (« bland ») du nom John, elle opte pour Richard Brickman, nom que nous avons déjà analysé et qui est riche de références. Ce personnage est aussi plus vraisemblable du fait qu'il est doté d'un prénom et d'un nom.

2.4.2 L'échec du subterfuge

C'est ce mélange nocif, sans démarcation, qui permet à Rune de prendre possession de *Beneath*, au grand désarroi de sa collaboratrice, impuissante devant cette violence symbolique, émotionnelle et physique. Avant de dire à Burden qu'il compte garder *Beneath* pour lui seul, Rune lui dit : « You are Ruina, aren't you, Harry ? I was playing you, a repugnant, sniveling, insecure little cunt. » (*TBW*, p. 278) Il retourne Ruina, cette image de la féminité, contre Harriet, comme si Ruina ne venait pas de lui. Il tourne le fer dans la plaie en insultant la féminité de la protagoniste et en la diminuant par l'adjectif « little ». Le tout est couronné par une insulte genrée, « cunt », terme péjoratif qui désigne le sexe féminin. Rune bascule ensuite vers la violence physique : « [H]e pressed his hands into your [Harriet's] shoulders[,] moved his hands to your throat and squeezed gently[.] […] And then he slapped you, hard. » (*TBW*, p. 279-280) La narratrice est pétrifiée sur place comme « [a] silent child made of stone » (*TBW*, p. 280), incarnant ainsi la pierre contenue dans le nom « Rune ». Les mains de Rune sur ses épaules rappellent les mains de Richard sur Ruina. Par son agressivité, trait associé à la masculinité, Rune punit sa partenaire de jeu pour l'audace de son projet, inapproprié pour une femme, comparée à un enfant. En la giflant, il complète le mouvement avorté de Richard envers Ruina, de cette main levée « to smack her [Ruina] hard » (*TBW*, p. 224). Le cercle de violence est complété. La protagoniste fait référence à elle-même à la deuxième personne du singulier, « you », en racontant avoir été giflée, comme si elle n'était plus en possession de son « je », usurpée par l'autre. Le sadisme de Rune/Ruina, emprunté par Richard, redevient la propriété de Rune. Les masques se superposent : « And Rune said he was going to keep the work as his own. It's mine now. It's disguise and more disguise, Harry, he said. You lift up one mask and you find another. Rune, Harry, then Rune again. I win. » (*TBW*, p. 280) Burden est perdue sous des couches de déguisements, d'où la gradation répétitive

« disguise and more disguise ». Les façades s'empilent, sans jamais arriver à Harriet une fois pour toutes. « Harry » n'est qu'un masque parmi d'autres, cachée entre deux Runes; le premier étant celui qui accepte de jouer avec elle, le deuxième étant celui qui refuse de la créditer. Laugaa souligne que le masque « laisse voir la non-équivalence du signe et de la figure; ce glissement du masque sur le signe laisse à nu le sujet de la négation (je ne suis pas un pseudonyme), sujet découvrant son absence[166]. » C'est justement ce qui advient de la protagoniste. Celle-ci est forcée de reconnaître que le masque de Rune ne lui fait pas. De prime abord, l'usurpation orchestrée par Rune ne change pas l'ordre des masques. Dans les deux cas, Harriet demeure dissimulée derrière son troisième pseudonyme. Par contre, la signification des masques est drastiquement modifiée, car la narratrice est transformée en pseudonyme. Ne pouvant plus clamer « [J]e ne suis pas un pseudonyme », l'occultation cesse d'être un jeu et devient pour Burden une menace d'enfouissement identitaire. D'une absence à l'autre, elle perd son agentivité. La trace de son existence disparaît de *Beneath* (*TBW*, p. 280). Pire, la responsabilité de la trahison lui revient : « I am responsible for the drama (or whatever it was). I […] have created the whole shebang. Rune played along with it, nothing more. He played well. He was game, but it was my show, wasn't it ? » (*TBW*, p. 233) Les pseudonymes et le jeu de rôles avec Rune (« the whole shebang ») proviennent du personnage principal. Sans son spectacle, Rune n'aurait pu jouer. Le « drama » est autant théâtral qu'émotionnel, d'où la parenthèse « (or whatever it was). » La question rhétorique qui clôt l'extrait ne fait que cimenter la responsabilité de Harriet, ce qui pousse Johanna Hartmann à la qualifier de « stage manager who determines the staging of a drama in three acts, with her "masks" acting as collaborators, the New York art scene as stage and the buyers, sellers, and spectators as unaware *dramatis personae*[167]. » *Maskings* est ainsi comparé à une pièce de théâtre mise sur pied par la narratrice et dont les costumes sont des masques autant au sens littéral que figuré.

De cette manière, Burden perd le contrôle de son œuvre après avoir tout mis en place pour assurer sa propre perte. En effet, Hartmann explique que

> [t]he eventual failing of [Harriet's] project is inherent in her endeavour. On the one hand, by hiding her identity she creates the prerequisites for an appropriation by others, which is the case with the project *Beneath*. Furthermore, due to the collaborative process of producing her work she forsakes her entitlement as only author. Finally, she connects the reaching of her goal to reveal the art scene's hypocrisy to the public success of the single installations,

[166] Maurice Laugaa, *op. cit.*, p. 111.
[167] Johanna Hartmann, *op. cit.*, p. 277. L'autrice souligne.

> presuming that would she herself appear as the responsible artist the exhibitions would fail — a presumption that cannot be verified[168].

Le monde de l'art new-yorkais n'est pas un laboratoire contrôlé ni même contrôlable, sans oublier que chaque volet du projet diffère l'un de l'autre, compliquant ainsi tout effort de comparaison — d'autant plus que l'artiste ne présente aucune installation sous des noms féminins. En outre, la réussite du projet repose sur la révélation de l'identité de Harriet en tant que cerveau de l'opération. Pour que la supercherie fonctionne, la protagoniste doit être reconnue par ses pairs comme faussaire; ceux-ci doivent donc être contraints d'admettre qu'ils ont été dupés. Pour la narratrice, la révélation identitaire va de soi : « He [Dr. Fertig] knows that the joke is also no joke. He wants to know when I will reveal my identity. The phrase itself is exciting. […] When will I reveal my identity ? » (*TBW*, p. 58) Le canular est à la fois ludique et sérieux. Il s'agit certes d'un jeu compétitif et l'idée de forcer autrui à lui donner raison est tout à fait « exciting ». Dans son discours intérieur, elle rapporte les propos du Dr. Fertig en discours indirect, transformant la question du psychanalyste en phrase déclarative. Puis, elle se réapproprie la parole de son docteur et se pose directement la question à elle-même sans y répondre. Burden n'a en fait pas encore choisi le moment opportun à ce stade-ci du récit, après l'exposition de *The History of Western Art*. Le choix est fait après *The Suffocation Rooms* : « After Phinny [Eldridge], there will be one more. » (*TBW*, p. 155) Or, elle se cache si bien derrière Tish, Eldridge et Rune qu'elle passe complètement inaperçue. Outre les artistes masculins, seul.es Maisie Lord, Ethan Lord, Bruno Kleinfeld et Rachel Briefman connaissent sa part d'investissement dans *Maskings*. En se rendant invisible, critère qu'elle juge nécessaire à la réussite de son projet, elle en assure l'échec. Rien ne lui permet de détenir la propriété intellectuelle des installations artistiques. Tish décide de se retirer entièrement du monde de l'art sans dire mot sur la propriété intellectuelle de *The History of Western Art*. De ce fait, il ne contredit pas la révélation de Harriet, mais ne l'appuie pas non plus. Eldridge, quant à lui, déclare ouvertement à quel point elle a été impliquée dans *The Suffocation Rooms* : « I'm proud of what I gave them, my own twists and turns, but it was Harry's work. » (*TBW*, p. 123) Rune, comme nous l'avons démontré, s'approprie *Beneath*, compromettant l'entièreté de *Maskings*.

Osteen soulève un point pertinent en notant ceci : « Though Burden *intends* her works to be misrecognized, she is surprised when the misrecognitions take hold[169]. » Cette surprise devant les « misrecognitions » et l'usurpation de *Beneath* montre que l'artiste n'avait jamais considéré une fin

[168] *Ibid.,* p. 276.
[169] Mark Osteen, *op. cit.*, p. 258. L'auteur souligne.

malheureuse à son projet, aveuglée par son désir de vengeance. Il s'agit d'une ironie cruelle : l'injustice qu'elle souhaite décrier ne peut l'être puisque la parole d'un homme, Rune, supplante la sienne. Ainsi, la propriété intellectuelle de *Maskings* demeure disputée. La défaite de Burden nous fait comprendre « the truth of Harriet's claims [regarding sexism] and […] her entrapment by them[170]. » Malgré ses efforts, la narratrice n'arrive pas à battre le patriarcat à son propre jeu.

Ce deuxième chapitre nous a permis de voir pourquoi le sexisme du milieu de l'art amène Burden à emprunter trois pseudonymes. Nous avons pu analyser les ramifications du processus créatif des collaborations artistiques grâce à Buber et à Kierkegaard. Le premier nous a permis de comprendre que le tout (l'œuvre d'art) est plus que la somme de ses parties (les artistes). Le second nous a aidés à déployer la complexité identitaire propre à l'usage des pseudonymes. Nous avons aussi identifié les rôles et les effets de la pseudonymie dans le récit en convoquant Laugaa, lequel nous a accompagnés dans notre analyse du rapprochement entre *Maskings* et le monde théâtral qui cause ultimement l'échec du subterfuge. Peu après la trahison de Rune, Harriet est atteinte d'un cancer des ovaires qui change fondamentalement son rapport à son corps et à son identité. Notre troisième chapitre portera sur cet enjeu.

[170] *Idem*.

CHAPITRE 3

MALADIE ET IDENTITÉ

Dans ce troisième chapitre, nous analyserons les conséquences de la maladie sur l'identité de Harriet Burden. Au début du roman, celle-ci souffre de syndromes psychosomatiques à la suite du décès de son mari, Felix Lord. Cette affliction la pousse à consulter un psychanalyste, le Dr. Fertig, et à éventuellement commencer l'écriture de ses carnets tout en s'adonnant à sa pratique artistique à nouveau. Les travaux de Sigmund Freud sur le deuil et sur l'hystérie nous aideront à examiner les ramifications de la perte d'un être cher sur le personnage principal. Nous nous appuierons également sur la théorie de l'objet de transition de Donald W. Winnicott pour aborder le rôle de l'art dans le processus du deuil, car la protagoniste a un intérêt marqué pour la psychanalyse. Burden continue de voir le Dr. Fertig jusqu'à sa mort, huit ans plus tard (*TBW*, p. 9), causée par un cancer des ovaires. Le diagnostic du cancer affecte sa perception d'elle-même et du monde, aspect que nous analyserons à partir de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. En outre, la malade se sent aliénée par la médecine moderne, ce qui se remarque dans le langage qu'elle emploie pour rendre compte de sa souffrance. Dans ses carnets, elle décrit le cancer telle une force déshumanisante, notamment en utilisant un champ lexical relié à la guerre. Nous nous attarderons à cet aspect en nous référant à Susan Sontag.

3.1 Santé mentale

3.1.1 Le deuil

Le premier carnet de Harriet que nous pouvons lire aborde la mort de Felix. En réaction à ce deuil, elle se met à vomir : « I ate, and the food came blasting up and out of me, splattering the toilet and walls. I couldn't stop it. » (*TBW*, p. 16) Les vomissements arrivent violemment et subitement, comme l'indiquent le verbe « blasting » et la mention de l'éclaboussement qui se rend jusqu'aux murs. Incapable de contrôler ce symptôme, la narratrice se tourne vers la médecine, en vain : « Tests and more tests. Doctors and more doctors. Nothing to be found. » (*Ibid.*) En dernier recours, elle se tourne vers la psychanalyse. Selon le Dr. Fertig, Burden souffre de « conversion reaction » (*TBW*, p. 17), terme psychanalytique qui, historiquement, a remplacé celui d'« hystérie[171] ». D'après Freud, le deuil en soi n'est pas une maladie. Il

[171] Christine Marks décrit cette évolution nomastique ainsi : « The mutability of hysterical symptoms has basically led to an extinction of the term in the medical profession today, which has coined the term "conversion disorder" in its stead. » *op. cit.,* p. 143.

s'agit d'un processus normal et temporaire provoqué par la perte d'un être cher[172]. Lorsque le deuil ne peut se faire, souvent parce que « the loss of the other is translated into a loss of the self[173] », l'individu se retrouve dans un état de mélancolie. La « conversion reaction », comme la mélancolie, est un problème de frontières entre *soi* et autrui[174]. Le *soi* étant poreux, il est vulnérable à une sorte de « contamination » par l'autre qui s'écroule avec la mort de ce dernier. L'échec du deuil revient à l'impossibilité pour le sujet de rétablir ses frontières identitaires[175], ce qui peut mener à l'hystérie, soit « a pathological realization of a self without boundaries[176] ». C'est dans cet état que la protagoniste se trouve avant de voir le Dr. Fertig. En racontant le décès de son mari, elle déclare : « [A] part of me is still sitting there at the small table in the long, narrow kitchen near the window, looking at Felix. It is the fragment of Harriet Burden that never stood up and went on. » (*TBW*, p. 13) Elle décrit précisément l'endroit où son mari est décédé comme si elle y était encore, en train de revivre la scène. Si un fragment d'elle-même demeure avec Felix même après le début de la consultation psychanalytique, cela suppose qu'une grande part de son identité a d'abord subi le choc de la perte. Celle-ci ne pouvant être articulée en mots, « the body join[s] in the conversation[177] » et s'exprime à travers les vomissements. Alors que la mort soudaine de Felix bouleverse la vie de l'artiste, la thérapie offre un espace de réécriture pour faire *avec* le deuil grâce à la narration de soi[178] au lieu de refuser d'accepter cette nouvelle réalité. Pendant une séance, le Dr. Fertig dit, « in a low but emphatic voice : There's still time to change things, Harriet. There's still time to change things./The vomiting disappeared. Don't let anyone say there aren't magic words. » (*TBW*, p. 17) Le Dr. F. s'adresse directement à sa patiente en employant son prénom, personnalisant ainsi son affirmation. Le personnage principal est affecté non seulement par les mots du psychanalyste, mais par son ton de voix. Burden répète la phrase du Dr. F. pour se l'approprier, l'incorporer. La phrase impérative qui clôt l'extrait insiste sur le pouvoir des « magic words », ces mots qui influencent l'être à son plus profond et qui ont une incidence psychobiologique, comme l'explique Hustvedt :

> The letters of the alphabet and the words they form […] are not biological, it is true. They are abstractions, symbols, but once they enter us, they become part of our memory, which

[172] Sigmund Freud, « Mourning and Melancholia », *op. cit.,* p. 244.
[173] Christine Marks, *op. cit.*, p. 172.
[174] *Ibid*., p. 145.
[175] Kathleen Woodward, « Freud and Barthes : Theorizing Mourning, Sustaining Grief », *Discourse*, Automne/Hiver 1990-1991, vol. 13, nº 1, p. 95.
[176] Christine Marks, *op. cit*., p. 145.
[177] Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Studies in Hysteria*, *op. cit*., p. 148.
[178] Christine Marks, *op. cit*., p. 172.

> involves, at the very least, physiological processes. […] The meanings of the words have become a part of my physiological reality[179].

Les mots du Dr. Fertig se frayent alors un chemin dans le corps de la patiente. Cette influence permet l'arrêt des vomissements et la venue d'une nouvelle version de soi : « Dr. Fertig used the word *inhibition*. I [Harriet] had become less inhibited, untied and unfettered. I could thank all the vomiting. The symptom had prompted the talk and the turn. I had become Harriet Unbound ». (*TBW*, p. 30. L'autrice souligne.) La narratrice attribue la découverte de sa liberté à ses vomissements, car ce sont eux, et non le deuil en soi, qui l'ont menée à entreprendre une cure psychanalytique (« the talk ») marquant un tournant dans sa vie. Encore une fois, elle note précisément les propos du Dr. Fertig, puis les intègre à son discours intérieur. Contrairement à l'extrait précédent, elle ne répète pas les mots de son psychanalyste. Elle reprend le terme « *inhibition* », mais l'utilise avec l'adverbe « less », changeant le sens du mot employé par le Dr. Fertig en le remettant dans son contexte. Une fois le processus du deuil entamé, elle considère son veuvage telle la condition de possibilité d'une vie plus libre. Elle devient « Harriet Unbound », adjectif qui évoque l'image d'un nœud défait. La mort de Felix lui permet de poursuivre sa carrière, car en la présence de son mari, « [w]ife outweighed artist » (*TBW*, p. 13). La cure psychanalytique permet à Burden de faire un retour vers l'art et, éventuellement, de concevoir *Maskings*.

Encore une fois dans le premier carnet du personnage principal, l'art est associé au deuil de Felix :

> I started making them about a year after Felix died — totems, fetishes, signs, creatures like him and not so like him, odd bodies of all kinds that frightened the children, even though they were grown up and didn't live with me anymore. They suspected a version of grief-gone-off-the-rails, especially after I decided that some of my carcasses had to be warm, so that when you put your arms around them you could feel the heat. (*TBW*, p. 12)

L'expression « grief-gone-off-the-rails » rapproche le deuil d'un train en mouvement vers la guérison et les objets artistiques créés par Harriet, d'un déraillement. Les enfants de l'artiste semblent croire qu'elle refuse d'accepter la mort de Felix. En fait, ces sculptures à l'effigie plus ou moins réaliste du défunt font partie du processus de deuil. Burden affectionne une créature en particulier qui représente son mari. Elle la caresse, l'enlace, l'assied près d'elle sur le sofa (*TBW*, p. 29). Elle y fait référence explicitement comme un « transitional object. » (*Ibid.*) Ce concept vient de Winnicott et désigne un objet dans le monde réel qui, pour l'enfant, représente le désir d'union avec la mère et facilite la séparation maternelle[180]. Winnicott

[179] Siri Hustvedt, « Brains : Hard or Soft ? », *op. cit*., p. 171.
[180] Siri Hustvedt, « Freud's Playground », *op. cit*., p. 200.

écrit : « [W]hat I am referring to […] is not so much the object used as the use of object[181] ». Ce rôle attribué à l'objet de transition ne peut fonctionner que dans « this important area of *experience* in the potential space between the individual and the environment[182]. » C'est là que la fiction et la réalité, *soi* et autrui s'entremêlent et forgent un espace propice à l'illusion d'un lien avec l'autre qui est actuellement inaccessible. L'art permet à la narratrice, tel que l'indique le terme de Winnicott[183], de faire une transition entre la présence et l'absence de son mari[184]. Cette stratégie octroie un pouvoir d'action à la protagoniste qui se décrit comme un « demigod of the studio, trying to resurrect her dead husband » (*TBW*, p. 29). Divine, elle arrive à réchauffer ses « carcasses » afin d'imiter la chaleur humaine (*TBW*, p. 12), à les animer et à les rapprocher le plus possible de la vie. Représenter son mari de la sorte suscite des émotions positives chez elle : « The pleasure this gave me was ludicrous. I couldn't say then why the hot creature filled me with joy, but it did. » (*TBW*, p.29) L'adverbe « then » suppose que, au moment de la création, l'artiste n'était pas en mesure d'expliquer les émotions qu'elle ressentait par rapport à sa sculpture. Avec du recul et de la thérapie, elle comprend que l'art a été une façon de faire son deuil et de sortir de sa mélancolie freudienne.

3.1.2 Le rôle de Rune

Pourtant, l'ampleur de cet épisode de mélancolie ne prend son sens pour Harriet qu'avec la confrontation de Rune :

> And then he [Rune] said, People know, people know about your illness./My illness ? I repeated./Your mental breakdown./And I thought, my breakdown ? Did I have a mental breakdown ? Was that a mental breakdown I had after Felix died ? Yes, probably. I had told Rune about the throwing up, about Felix, about Dr. F. (*TBW*, p. 280-281)

Malgré les nombreuses consultations avec les docteurs qui n'arrivaient pas à la diagnostiquer et malgré le traitement du Dr. F., la narratrice ne semble pas considérer ce moment de sa vie telle une maladie. Elle reprend le mot employé par Rune, « illness », sous une forme interrogative. Le terme « breakdown », dans ce cas intrinsèquement lié à l'expression « mental breakdown », revient à trois reprises dans trois phrases interrogatives successives au sein du discours intérieur du personnage principal, comme si cette nouvelle appellation remplaçait le diagnostic de « conversion reaction » (*TBW*, p. 17). D'ailleurs, aucun guillemet

[181] D.W. Winnicott, *Playing and Reality*, *op. cit*., p. xii.
[182] D.W. Winnicott, « The Location of Cultural Experience », dans *Playing and Reality*, *op. cit*., p. 96. L'auteur souligne.
[183] D.W. Winnicott, « Transitional Objects and Transitional Phenomena », dans *Playing and Reality*, *op. cit*., p. 1-25.
[184] Dans ce cas, Felix occupe le rôle de la mère théorisé par Winnicott. En effet, la mère est une figure qui désigne une personne qui symbolise l'attention, le lien maternel.les.

n'est employé pour séparer le discours de Rune de celui de Harriet. Rune joue le rôle du docteur en imposant son diagnostic à son interlocutrice, lui expliquant la teneur de sa maladie en précisant qu'il s'agit d'une maladie mentale. De plus, en répétant la formule « people know », il sous-entend que la santé mentale de sa collaboratrice la discrédite aux yeux d'autrui, ce qui lui permettra d'usurper *Beneath*. Burden se questionne sur la validité du diagnostic de Rune pour finalement lui donner raison. La maladie qui a marqué son retour vers l'art est ici retournée contre elle. Ainsi, son identité en tant qu'artiste est défiée.

La dissolution du partenariat avec Rune mène la protagoniste à harceler ce dernier par téléphone, laissant libre cours à sa furie (*TBW*, p. 325). Rune consent finalement à la rencontrer en public, en la croisant sur la rue. Elle ne raconte pas leur échange dans ses carnets, mais elle précise un événement marquant : « My hand is a swollen, purple mess. I hit him [Rune] so hard. » (*Ibid.*) Le harcèlement et l'agression physique témoignent de son déséquilibre psychique et ne font que renforcer la rumeur, répandue par Rune, que Harriet est instable et ne peut être crue sur parole lorsqu'elle affirme avoir participé à l'élaboration de *Beneath*. Même son entourage commence à douter de sa santé mentale lorsqu'elle blâme Rune pour la disparition de quatre œuvres gardées dans son studio. La narration polyphonique fait en sorte que plusieurs versions de cet épisode sont relatées sans que nous puissions savoir laquelle est véritable. Le colocataire de l'artiste, nommé The Barometer, est un homme schizophrène qui refuse de prendre des médicaments (*TBW*, p. 59) et qui ressent physiquement les phénomènes météorologiques, d'où son surnom (*TBW*, p. 184). Il mentionne avoir vu un ange venir dans leur appartement la nuit et le dessine. À partir de cette attestation, la narratrice est convaincue que Rune est le voleur :

> I believe Rune is the Barometer's angel. The Barometer has drawn me another image of the intruder he claims he has seen coming and going at night. […] I have studied the drawing. The longer I look at it, the more it looks like Rune to me. Bruno thinks I have joined the ranks of the mentally ill, that I'm in the grip of a paranoid fantasy. (*TBW*, p. 321)

Pour elle, l'affliction du Barometer ne discrédite en rien son témoignage. L'ange est un suspect et le dessin, une preuve. Pourtant, The Barometer n'est pas un artiste; ses talents de dessinateur sont limités. Telle une illusion d'optique, plus Burden regarde le dessin, plus elle s'imagine voir Rune. Bruno n'hésite pas à défier la logique de sa partenaire et à qualifier cette théorie de « paranoid fantasy » digne « of the mentally ill », expressions intégrées au discours intérieur de la protagoniste. Elle refuse cependant de se remettre en question, et ce même si elle sait logiquement que les propos du Barometer ne sont que des « claims ».

Qui plus est, The Barometer évoque déjà la figure de l'ange lorsqu'il s'adresse à Phineas (*TBW*, p. 183) : « The bad angel who comes sometimes at the dark hour, stealing around in Harry's things, into her world of the metamorphoses and the changelings. The Barometer can feel him, his omens. » (*TBW*, p. 184) The Barometer discute avec Phineas, ce qui suppose qu'aucun personnage n'avait encore fait la connaissance de Rune. En effet, Harriet rencontre ce dernier après le départ de son deuxième collaborateur. The Barometer nie clairement la possibilité que l'ange soit Bruno ou Phineas (*Ibid*.), ce qui laisse entendre qu'il pourrait s'agir de Rune — si celui-ci a en effet pénétré dans la demeure de la protagoniste avant de la rencontrer officiellement (ce qui n'est pas impossible, considérant son penchant manipulateur, quoiqu'improbable). D'ailleurs, Hustvedt mentionne l'influence de la littérature sur la mention de l'ange : « The Barometer's "angel" whom Harry thinks is Rune, is a direct reference to Milton's fallen angel, and The Barometer lifts words from *Paradise Lost* while garbling the text, of course[185]. » L'intertexte laisse entendre que l'ange est une fabrication. Cependant, The Barometer offre une « preuve », outre le dessin, de son altercation avec l'ange déchu : « B[186] : If he [the angel] touches you, you burn and shrivel. Look here on my arm./PQE : You say the angel left that red mark on you ?/B : A fiery finger of wrathful fate. He said, "Don't say a word, you crazy fuck. Not one word." » (*TBW*, p. 184-185) La réplique de l'ange, par l'insulte et la profanité, rappelle les particularités du langage de Rune. Ce détail, joint à la « red mark » sur le bras du Barometer, scelle l'ambiguïté de l'existence de l'ange. Harriet croit non seulement que son colocataire dit vrai, mais aussi que l'ange est en fait Rune, possibilité que The Barometer lui-même n'a jamais soulevée.

3.1.3 L'impact de la santé mentale sur le legs de Burden

Tous ces éléments forcent le.la pseudo-éditeur.ice I.V. Hess à aborder la santé mentale de Harriet dans son avant-propos :

> I feel obliged to touch upon the question of mental illness. […] Alfred Tong, in an article for *Blank : A Magazine of the Arts*, [writes] : *Harriet Burden was rich. She never had to work after she married the renowned art dealer and collector Felix Lord. When he died in 1995, she suffered a* complete *mental breakdown and was treated by a psychiatrist. She remained in his care the rest of her life. By all accounts, Burden was eccentric, paranoid, belligerent, hysterical, and even violent. Several people watched her physically attack Rune in Red Hook near the water. […] I am hard pressed to understand why anyone would believe that she was even close*

[185] Susanne Becker, *op. cit*., p. 413. Le « garbling [of] the text » auquel Hustvedt fait référence est le suivant : « He [the angel]'s fallen, you know, fell from Heaven to here below, to keep us low, to build our ruin, but nothing broke when he fell, and now he roams through wood and waste, over hill and dale, to the place where Longitude meets Latitude […]. » (*TBW*, p. 184)

[186] Le « B » représente The Barometer alors que « PQE » représente Phineas Q. Eldridge.

> *to stable enough to produce* Beneath*, a rigorous, complicated installation that may be Rune's greatest work.* […] The conclusions Tong draws from these facts, however, are largely unfounded. The author of the notebooks is sensitive, tormented, angry, and, like most of us, prone to neurotic blind spots. (*TBW*, p. 9. L'autrice souligne.)

Hess cite Tong, lequel reprend le terme utilisé par Rune, « mental breakdown », montrant ainsi que la version des faits de Rune s'est frayée un chemin jusqu'à l'opinion publique. La paranoïa, soulevée par Bruno, se retrouve elle aussi sous la plume de Tong. L'hystérie (« hysterical ») est également soulignée, gardant la connotation féminine de la maladie, contrairement à sa nouvelle appellation, soit « conversion reaction » ou « conversion disorder[187] ». L'auteur critique vivement le mode de vie et la personnalité de l'artiste, puis soutient que ces caractéristiques sont corroborées « [b]y all accounts », ce que Hess s'efforce de réfuter dans son commentaire de l'article. Iel tente de relativiser les propos du journaliste, de dé-pathologiser la protagoniste en la représentant telle une personne imparfaite et faillible, néanmoins normale, d'où la précision « like most of us » avant l'évocation des « neurotic blind spots ». Hess ne nie pas la violence de Burden, mais s'efforce de la recontextualiser en insistant sur les émotions qui l'expliquent : « sensitive, tormented, angry ». Néanmoins, l'article de Tong démontre que la propriété intellectuelle de *Beneath* demeure disputée. Le journaliste dresse un portrait peu flatteur de l'artiste en interprétant les actions de celle-ci de façon à pouvoir la discréditer. La consultation d'un psychiatre, ici jugée comme étant un signe d'instabilité psychologique, pourrait aussi être vue tel un signe de stabilité psychique et d'accompagnement vers la guérison. Comme Rune l'avait prévu, le « mental breakdown » de la protagoniste, survenu sept ans avant la création de *Beneath*[188], est utilisé pour la dénigrer. Pour Tong, la rigueur de *Beneath* est antithétique aux caractéristiques répréhensibles qu'il attribue à Harriet, alors que, comme nous l'avons démontré dans notre deuxième chapitre, la question de l'identité en matière de création artistique est plus complexe que l'idée sous-entendue « un.e artiste = une œuvre d'art ». Les traits de personnalité relevés par le journaliste sont, dans le cas de la protagoniste, circonstanciels, mais Tong les considère comme permanents. La représentation de la santé mentale du personnage principal qui se dégage de ce long extrait est nuancée et se rapproche plus de la forme d'un spectre que d'un basculement du pôle « en santé » au pôle « malade ».

[187] Christine Marks, *op. cit*., p. 143.

[188] Hess note que *Beneath* a été réalisé en 2003 (*TBW*, p. 1). Burden décède en 2004, comme l'indique la dernière datation des carnets de l'artiste, soit « April 13, 2004 » (*TBW*, p. 337). Si Burden consulte le Dr. Fertig après le décès de Felix, en 1995, et continue sa cure psychanalytique « for the eight remaining years of her life » (*TBW*, p. 9), cela signifie que *Beneath* prend forme sept ans après le diagnostic de « conversion reaction » (*TBW*, p. 17).

3.2 Santé physique

3.2.1 Le diagnostic

Après la dissolution du partenariat avec Rune et une dispute avec Bruno, Harriet éprouve des maux physiques : « My belly is always bloated, even though I am thin. […] I have pains, vague abdominal aches that I wonder about. » (*TBW*, p.323) Le récit ne spécifie pas pourquoi ni comment elle se retrouve devant le Dr. P. Nous pouvons supposer que les symptômes ont perduré ou se sont aggravés. Lors de la consultation avec le médecin, elle apprend qu'elle souffre d'un cancer des ovaires, stade quatre. Elle relate la façon dont l'information lui est révélée :

> I remember his [the doctor's] teeth had a gray tinge to them in the afternoon light from the window behind him and that the photograph on his desk faced away from me and there was a small price sticker on the back, peeling away from the wood. The words came methodically, but now I recall only their effect — a breathless paralysis. (*TBW*, p. 331)

Elle se souvient de précisions qui n'ont rien à voir avec la nouvelle bouleversante que le docteur vient de lui annoncer. Sous le choc, elle tente de rester ancrée dans le monde en se concentrant sur ce qui l'entoure. Elle évoque la stratégie discursive du médecin qui lui partage son diagnostic « methodically », mais ne se souvient pas des mots qui ont changé sa vie. Seul l'affect demeure, provoqué par la parole d'autrui. Le docteur continue son exposé, expliquant à la patiente qu'il n'y a pas de guérison possible pour elle, « that complete surgical resection was unlikely, and even if it were, ninety-eight percent of those patients also experienced a recurrence. Still, he wanted me to check into the hospital immediately for surgery. » (*Ibid.*) Dans cet échange entre le professionnel de la santé et la malade, le premier incarne une posture de pouvoir. Ce déséquilibre de pouvoir s'érige notamment sur « the assumed knowledge of the medical authority over the perceived ignorance of the ill self[189] », comme l'explique Carmen Birkle. Pourtant, le médecin offre un traitement contradictoire à Harriet malgré son expertise.

Cette distance entre les faits médicaux et la réalité de la personne malade heurte Burden : « They do not protect you. Dr. P. did not shake his head sadly. He did not meet my eyes. I suppose that's how they do it. They do it all the time, after all. I am one of thousands. This was his method, delivering information for me to process. » (*TBW*, p. 331) Le Dr. P. refuse de s'engager dans un dialogue avec le personnage principal et de reconnaître l'impact d'un tel diagnostic sur autrui. La protagoniste comprend que cette méthode protège le médecin au lieu du.de la malade. « [O]ne of thousands », elle perd son

[189] Carmen Birkle, « "No self is an island" : Doctor-Patient Relationships in Siri Hustvedt's Work », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *op. cit.,* p. 194-195.

individualité aux yeux du docteur. Ce dernier la traite tel un ordinateur, « delivering information for [her] to process », comme si l'annonce d'une maladie incurable était comparable à des données informatiques à traiter. La protagoniste refuse d'être réduite à un objet dans ce dialogue, montrant ainsi la confrontation entre « the doctor's attempt at distance and insistence on facts and the patient's desire for human empathy[190]. » Trop d'empathie empêche le médecin d'effectuer son travail alors que l'absence d'empathie laisse la patiente à elle-même. Aucun terrain d'entente ne semble possible dans ce cas-ci. Devant cette indélicatesse, Harriet se défend en se moquant du médecin :

> When I asked him if there was a stage five, his eyebrows went up. No, he said. Sure there is, I said. When you hit stage five, you're dead. That's what you're telling me, right ? I'm dead. He did not like my impudence. He did not like it at all, and I was glad he did not like it. (*TBW*, p. 331-332)

La narratrice utilise l'humour comme arme contre la médecine. Elle reprend une partie de son pouvoir dans cette relation déséquilibrée en refusant de protéger le docteur. C'est une sorte de miroir d'irrespect qu'elle lui montre afin de lui faire ressentir l'affront dont elle a été victime. Elle est fière de la réaction négative qu'elle a pu tirer du Dr. P., petite vengeance qui rappelle à ce dernier que sa patiente est humaine, a des émotions et une capacité d'action. D'ailleurs, en inventant un nouveau stade de cancer, Burden défie les connaissances du docteur et se place à son niveau d'expertise, d'autant plus qu'elle lui pose une question rhétorique (« That's what you're telling me, right ? ») à laquelle elle répond elle-même. Le Dr. P. est surpris par la question de Harriet à propos du stade cinq, comme l'indique la description « his eyebrows went up. » Ce détail, joint à sa désapprobation de l'insolence de la personne malade, sous-entend qu'il n'a pas l'habitude d'être remis en question. Non seulement est-il en position de pouvoir à cause de sa profession, mais il l'est également à cause de son genre masculin. Linda Fisher, phénoménologue féministe, l'explique bien : « Far from being immune to these systems and processes [asymmetrical power relations and hierarchies], the medical world and experience is thoroughly conditioned by them[191]. » Le bureau du docteur n'est pas un espace immunisé contre la hiérarchie des genres et celle-ci affecte la relation entre le clinicien et la malade. Burden défie la double autorité de son médecin, ce qui lui apporte une certaine satisfaction (« I was glad he did not like it. ») et lui permet, pour un instant, d'égaliser un tant soit peu leur relation. D'ailleurs, l'aspect du genre apparaît aussi dans la maladie même.

---

[190] *Ibid*., p. 218.

[191] Linda Fisher, « The Illness Experience : A Feminist Phenomenological Perspective », dans Lisa Folkmarson Käll et Kristin Zeiler (dir.), *Feminist Phenomenology and Medicine*, New York, State University of New York Press, 2014, p. 39.

3.2.2 Une question de genre

Harriet, comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents, est perturbée par son genre. Sa relation conflictuelle avec son père est marquée par le désir qu'elle lui attribue d'avoir peut-être voulu un fils au lieu d'une fille : « I had always wondered if my father hadn't wanted a boy. » (*TBW*, p. 219) D'ailleurs, c'est son père qui lui donne le surnom « Harry » (*TBW*, p.49). De ce fait, la protagoniste est préoccupée par ses traits masculins : « I [Harriet] would have made a strapping young man with my height and wild hair. Hadn't I heard my mother bemoan all those inches wasted on a girl ? » (*TBW*, p. 30) Ce passage démontre que la mère joue aussi un rôle dans le mal-être corporel de la narratrice : pas assez masculine pour le père, trop masculine pour la mère. Burden fait donc l'expérience de son corps de façon ambivalente. De la sorte, il n'est pas anodin que le diagnostic du cancer des ovaires survienne après l'échec de *Maskings* :

> The now-vanished ovaries that gnawed me unto death — a crueler punishment for H.B. could not have been devised. Have you been ambivalent about your sex, Harry ? You bet you have. Well, lady, here is your fitting chastisement, the ironical twist on a life lived partly behind male masks. (*TBW*, p. 333-334)

Les ovaires, organes typiquement féminins, sont responsables de sa mort prochaine. Le verbe « gna[w] » suggère l'image d'ovaires dentés et agressifs puisqu'ils ont rongé Harriet « unto death » avant de se volatiliser. Isolée typographiquement par un tiret, la phrase « a crueler punishment for H.B. could not have been devised » saute aux yeux et rend compte de l'amertume de la patiente par la forme négative du groupe verbal. De plus, Burden fait référence à elle-même en utilisant ses initiales, H.B., obstruant son genre en refusant d'écrire son prénom féminin. L'individu responsable de la punition-sur-mesure n'est pas mentionné, mais il prend place dans le discours intérieur de la narratrice et semble s'adresser directement à elle par l'emploi du pronom « you » et du surnom masculin « Harry ». La narratrice opte pour une posture distancée, campant le rôle d'un.e punisseur.se, possiblement Dieu, puisque, plus loin, elle « *pray* for the magic of remission. » (*TBW*, p. 333. Nous soulignons.) Harriet-en-tant-que-Dieu se pose une question sur son identité de genre et y répond de manière accusatrice : « You bet you have. » La dernière phrase tourne le fer dans la plaie, empreinte de condescendance en ayant recours au terme « lady », rappelant hors de tout doute le sexe de la protagoniste. Le cancer est également qualifié de « fitting chastisement », laissant croire qu'elle estime qu'il s'agit d'une peine appropriée à payer pour le rejet de son genre. Ce type de cancer est ironique, car il lève le masque de la masculinité pour révéler la féminité que Harriet voulait tant cacher. En effet, le cancer des ovaires ne peut affecter que les femmes. Une fois

diagnostiquée, la protagoniste ne peut plus être équivoque par rapport à son genre. Elle est forcée de reconnaître qu'elle est une femme et le lien que ce fait entretient avec sa mort annoncée.

3.2.3 La perception

La connaissance du cancer — et la mort imminente qui l'accompagne — s'infiltre dans la conscience de Burden et affecte son rapport au monde. Corps et monde ne peuvent plus être tenus pour acquis. Une fois le diagnostic posé, Harriet est d'abord et avant tout malade. En quittant le bureau du Dr. P., elle prend conscience de la finalité de sa vie :

> When I stood in the street with my hand in the air to hail a cab, I was still frozen, terror high in my throat as I looked around me amazed at what I was losing, city and sky and pavement, the swift and slow-moving pedestrians, and the color of things. It will vanish with you, every color, even the ones that have never had names but are perceived plainly enough. Incalculable losses. (*TBW*, p. 332)

La narratrice est pétrifiée par l'immensité du monde qu'elle est en train de perdre, d'où le temps de verbe *continuous past* « was losing ». L'absence est en processus, le corps étant déjà mourant à cause du cancer des ovaires. Burden jette alors un nouveau regard sur son environnement et remarque des éléments qui passent habituellement inaperçus, ou, à tout le moins, sur lesquels elle ne s'attarde pas d'ordinaire. L'axe de perception est d'abord horizontal : c'est la ville qu'elle considère voir disparaître en premier, puis, sur l'axe vertical, le ciel et le trottoir. La présence d'autrui entre ensuite en jeu à travers les piétons. Nous suivons ainsi le mouvement de la perception de la protagoniste, montrant qu' « [ê]tre corps, c'est être noué à un certain monde […] et notre corps […] est à l'espace[192] », tel que l'avance Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*. Cette appartenance du corps à l'espace s'explicite lorsque la protagoniste comprend que toutes les couleurs partiront, détail primordial pour l'artiste[193]. Elle s'adresse à elle-même à la deuxième personne du singulier en employant le futur simple « will vanish », ce qui rend compte du caractère inévitable de la volatilisation des couleurs. Ce n'est pas le monde qui perd Harriet, mais bien Harriet qui perd le monde et tout ce qu'il contient, « [i]ncalculable losses. » Comme l'écrit Merleau-Ponty, « [l]e problème du monde, et pour commencer celui du corps propre, consiste en ceci que *tout y demeure*[194]. » La ville, le ciel, le trottoir, autrui et les couleurs perdureront après la mort de la

[192] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 173.
[193] D'ailleurs, les couleurs sont liées à Felix dans l'esprit de Burden : « It was talk — paintings, sculptures, photographs, and installations. And colors, a lot about colors. They stained us both, filled our insides. » (*TBW*, p. 14)
[194] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit*., p. 230. L'auteur souligne.

narratrice, mais pas *pour* elle. Le corps n'a de permanence que pour l'individu qui l'habite[195] et c'est par le corps que la perception devient possible[196]. Ainsi, la perception de Burden expire avec sa corporéité. Cette finalité rattrape la protagoniste parce qu'elle sait que sa mort approche. Ce savoir transforme le rapport qu'elle entretient avec sa morphologie, passant du corps habituel au corps actuel. Dans la pensée merleau-pontienne, le corps habituel désigne le corps de tous les jours, celui auquel nous ne pensons pas et que nous prenons pour acquis. En cas de maladie, le corps devient actuel, au-devant de la conscience. Il n'est plus une garantie[197]. L'artiste rend compte de ce phénomène dans ses carnets, bien avant de recevoir son diagnostic de cancer des ovaires :

> While looking at Ms. Rain's soft pale face and plump cheeks as we ate our lentils or roasted vegetables (she was vegetarian) and chatted about Hildegard of Bingen or Christopher Smart, I forgot what I looked like. I forgot that I had wrinkles, breasts that needed a mighty brassiere to hold them up, and a middle-aged gut that protruded like a melon. This amnesia is our phenomenology of the everyday — we don't see ourselves — and what we see becomes us while we're looking at it. One night after saying good night to my twenty-two-year-old bardess, I looked in the mirror before bed, surprised myself with my own face, and burst into tears. (*TBW*, p. 28-29)

Harriet note d'abord les traits de Ms. Rain, une femme qu'elle héberge, insistant sur « [her] soft pale face and plump cheeks », signes de jeunesse. Puis, elle s'attarde à leur repas, précisant les habitudes alimentaires de son interlocutrice et leurs sujets de conversation. Concentrée sur ce qui l'entoure, Burden oublie sa corporéité. Pourtant, elle connaît bien son apparence, telle que le démontre l'énumération détaillée de son corps. Les aspects soulevés dans cette description mettent l'accent sur ce qui complexe la protagoniste, soit son âge et son genre. Elle souligne ses rides, signe de vieillesse opposé à la jeunesse de Ms. Rain. Elle mentionne ensuite ses seins et un soutien-gorge, éléments traditionnellement féminins. Il s'agit d'ailleurs d'une « mighty brassiere », ce qui indique la taille de l'organe en question et qui, de cette manière, n'admet aucun doute quant au sexe de Harriet. L'âge réapparaît dans la description lorsqu'elle écrit avoir un « middle-aged gut » comparé à un melon, ce qui dénote du poids de la narratrice tout en faisant référence à la fécondité, d'autant plus que Ms. Rain, âgée de vingt-deux ans, est encore fertile, tandis que la protagoniste ne l'est plus. Alors que ses seins et son ventre sont facilement visibles, son visage ne l'est pas. Burden oublie sa vieillesse grâce à la jeunesse de son interlocutrice. En s'apercevant dans le miroir, elle ne peut plus oublier son corps et se met à pleurer. Plus loin, elle note : « My wrinkled

[195] « Sa permanence [du corps] n'est pas une permanence dans le monde mais une permanence de mon côté. » *Ibid*., p. 106.
[196] « [N]ous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. » *Ibid.*, p. 239.
[197] *Ibid*., p. 97 ss.

face surprises me. I don't know why. I know it is wrinkled. Knowing is not seeing. » (*TBW*, p. 323) Encore une fois, c'est le visage qui est source de surprise, et ce même si elle sait pertinemment qu'elle a des rides. La distinction entre savoir et voir dans ces extraits représente la différence entre le corps habituel et le corps actuel de Merleau-Ponty. La plupart du temps, le corps fonctionne par habitude, « [d]'une façon en quelque sorte qui ignore l'existence du corps[198]. » Voilà ce que la narratrice évoque en mentionnant que « [t]his amnesia is our phenomenology of the everyday. » Lorsqu'elle s'aperçoit dans le miroir, sa morphologie chavire dans l'instant. En cas de maladie, le corps est constamment pris dans le moment présent qui « sort le corps de son anonymat et de sa disparition[,] […] rappelle la forme primaire qui garantit toute forme d'existence et qui est la corporéité[199]. » Seul un corps en santé a le privilège de s'oublier.

3.2.3.1 Le langage

3.2.3.1.1 La déshumanisation

Ironiquement, Harriet ressent l'ampleur de son cancer une fois le traitement débuté. La chirurgie met effectivement le corps de la narratrice à l'avant-plan :

> I read what I wrote before the knife cut me open and they rearranged my innards for five hours. My naïveté makes me howl with silent laughter. Hell is here now, and its name is medicine. I have been gutted like a fish : uterus, ovaries, fallopian tubes, appendix, and a part of my bowel have disappeared. They threw my diseased organs into a pail in surgery, and someone must have come along with gloves and a mask and removed them to a special diseased organs disposal area. Where do they go ? I am trussed up with tape, cut vertically from my navel down. I cannot shift my position in bed without gasping in pain. I cannot sit. My ankles and feet have ballooned to three times their size, and, along with my arms and hands, they have turned to ice. I cannot eat. I am terrified of every evacuation. Every excretion brings fresh agony. And the operation was « suboptimal. » This euphemism would be hilarious if it weren't so grotesque. (*TBW*, p. 332-333)

Elle écrit avoir été coupée par un couteau au lieu d'un docteur, ce qui rend la chirurgie impersonnelle et témoigne de la distance entre le médecin et la patiente. De plus, « they », pronom pluriel indéterminé, regroupe tous.tes les professionnel.les de la santé en une masse informe et dépersonnalisée. Le ton mesquin de la protagoniste vient du fait que l'intervention chirurgicale empire son état. L'enfer, habituellement réservé aux défunt.es, est une réalité pour elle. Elle se compare à un poisson évidé (« gutted like a fish »), comme si elle avait été attrapée par des docteurs-pêcheurs avec l'appât d'une

[198] *Ibid*., p. 105.
[199] *Ibid*., p. 106-107.

rémission. La déshumanisation se poursuit avec une énumération des organes qui lui ont été arrachés. S'en dégage une personne morcelée, incomplète, à la merci des médecins. Une fois les organes de Burden extirpés de son corps, elle ne les possède plus. Elle imagine que quelqu'un s'en est débarrassé, mais ne peut en être certaine, car personne ne la tient au courant de ce qu'il advient de ses morceaux de chair excisés. La question « Where do they go ? » demeure sans réponse. Endormie pendant la chirurgie, elle ne peut savoir ce qui est arrivé à son corps, que ce soit aux organes enlevés ou à ceux qui lui restent. Elle ne peut voir à l'intérieur de sa chair. Elle est « trussed up with tape », expression typiquement employée pour désigner le ficelage d'une volaille en cuisine ou, dans ce cas-ci, d'un poisson « cut vertically from [the] navel down » et préparé pour la « cuisson » par les docteurs-pêcheurs. Vivre devient synonyme de douleur. Elle ne peut plus bouger dans son lit, encore moins marcher sur des « ankles and feet [that] have ballooned to three times their size ». La métaphore du ballon pour désigner des membres du corps humain objectifie la patiente, tout comme celle de la glace. Son corps n'est plus humain; c'est un objet dépourvu de fonctions et de chaleur humaines. Il ne peut plus combler ses besoins les plus primaires, soit manger et excréter. Burden est même habitée par une terreur de l'excrétion, car cette dernière est synonyme de « fresh agony » à tout coup. L'adjectif « fresh » indique une souffrance intense à laquelle la protagoniste ne s'habitue pas. Chaque douleur est ressentie avec acuité. Ce qui ressort dans la conscience de la malade est ce qui fait mal. Comble de l'insulte, la douleur occasionnée par le traitement ne sert à rien, même pas à une rémission possible. Avec un humour noir, Harriet se moque de l'adjectif « "suboptimal" », qu'elle emprunte probablement à un.e médecin (d'où l'emploi des guillemets) et qu'elle juge inapproprié pour désigner l'état « grotesque » de son corps éventré, torturé en vain.

La déshumanisation ne s'arrête pas au traitement. La médecine poursuit ce processus en accompagnant Burden pendant la fin de sa vie :

> I have come home to die, but dying is not so simple in this our twenty-first-century world. It takes a team. It takes « pain management. » It takes hospice at home. But I have been strict with them. This is my death, not yours, I said to the goddamned social worker who oozed compassion when we planned the final step, how to die « well. » An oxymoron, you idiot. I said NO to the grief counselors with their sympathetic faces peddling denial and anger and bargaining and depression and acceptance. I said NO to professional mourners of all kinds and their goddamned clichés. I will have NO simpering crap uttered within ten miles of my deathbed. (*TBW*, p. 336)

La mort ne concerne plus la personne malade et ses proches, mais bien une équipe de professionnel.les de la santé, comme le démontre la répétition du groupe verbal « [i]t takes ». En situant temporellement son récit de maladie, la patiente évoque le contexte social dans lequel elle vit et qui influence la façon dont

son cancer est traité. Derrière la maladie à laquelle la médecine s'attaque, comme le rappelle Hustvedt, il y a la personne malade : « illness, any illness, is always experienced by *someone*. There is a phenomenology of being sick, one that depends on temperament, personal history, and the culture in which we live[200]. » Selon Hustvedt, le monde médical évacue l'expérience de la souffrance au profit du traitement des symptômes. Cependant, la maladie « pure », idéalisée, contenue dans le mot « cancer », par exemple, n'existe pas. Le cancer ne peut être séparé de l'enveloppe corporelle qui en est affectée. D'ailleurs, le cancer ne peut exister qu'à partir du corps qu'il attaque[201]. Comme l'avance Merleau-Ponty — avec qui Hustvedt est d'accord —, « je suis mon corps[202] », ce qui implique que la maladie et l'individu malade sont intrinsèquement lié.es. De la sorte, une place de choix doit être accordée au récit de la souffrance. La façon dont un.e patient.e vit son affection ainsi que l'intégration de celle-ci dans un récit de vie font partie du sens de la maladie, d'où l'importance de s'y attarder[203]. Pourtant, le récit de l'affliction est rarement pris en compte par les professionnel.les de la santé.

Dans *The Blazing World*, l'absence de la prise en compte de l'expérience du cancer des ovaires ne fait qu'accentuer la douleur psychologique de Harriet. Celle-ci refuse de se laisser effacer par la médecine. En écrivant ses carnets et en se défendant contre l'appropriation de son agentivité par la médecine moderne, elle résiste autant que possible à l'aliénation qui va de pair avec son cancer. Elle s'accroche au pouvoir de dicter sa propre mort. Elle cite l'expression « "pain management" », ce qui suppose que ce terme vient d'autrui. Elle ne s'approprie pas le vocabulaire médical, citant également l'adjectif « well » employé par un.e travailleur.se social.e. Le corps médical et la malade, dans cet extrait, sont séparés par des guillemets, appartenant à deux mondes différents. Burden ne semble pas avoir le choix de recourir à la gestion de la douleur. Les soins palliatifs s'invitent dans sa demeure (« hospice at home »), mais elle reprend son agentivité avec fermeté, ne laissant pas des étranger.ères décider pour elle. « This is my death, not yours », dit-elle à l'équipe de « professional mourners », expression péjorative qui compare les professionnel.les de la santé à des pleureur.ses. Selon Harriet, il n'existe aucune façon de bien mourir, car rien ne renversera la mort et toutes les pertes que celle-ci amène. Cela explique pourquoi elle qualifie cette idée d'« oxymoron » et insulte directement le.la travailleur.se social.e qui veut l'aider : « you idiot. » La narratrice abhorre le trop-plein de compassion à son endroit, utilisant le verbe « ooz[e] », évoquant

[200] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, New York, Henry Holt & Co., 2009, p. 39. L'autrice souligne.
[201] *Ibid*., p. 6-7.
[202] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 175.
[203] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, *op. cit*., p. 36.

ainsi l'image d'une plaie d'où coule du pus. Le verbe « peddling », quant à lui, rapproche les « grief counselors » des individus qui font de la vente porte-à-porte, essayant de convaincre la patiente de respecter les cinq étapes du deuil, un lieu commun dans la psychologie nord-américaine. Les trois « NO » en lettres majuscules démontrent la détermination de la protagoniste à se réapproprier sa mort en refusant toute intervention d'autrui qu'elle est en mesure de refuser. Son lit de mort et les environs de celui-ci (« within ten miles of my deathbed ») sont son domaine et elle en érige les lois. En écrivant dans ses carnets, elle replace la personne malade au centre de sa maladie.

3.2.3.1.2 Champ lexical de guerre

La chirurgie ayant été un échec, le traitement de Burden continue jusqu'à sa mort, car il est recommandé par les médecins. En se remettant de son intervention chirurgicale, l'artiste note ceci : « In four weeks they will begin the poisoning, a poisoning that may not do me much good. But I hope, no, I pray for the magic of remission. » (*TBW*, p. 333) Le « poisoning », répété à deux reprises, est la chimiothérapie. Dans *Illness as Metaphor*, Susan Sontag s'intéresse au langage utilisé socialement pour parler de la tuberculose et du cancer. Contrairement à ce que le titre de l'ouvrage peut laisser entendre, Sontag soutient que la maladie n'est justement pas une métaphore. De ce fait, « the most truthful way of regarding illness — and the healthiest way of being ill — is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking[204]. » Cette pensée prend tout son sens lorsque l'écrivaine relève une affinité frappante entre les mots employés pour parler du cancer et le monde militaire. D'après Sontag, la métaphore du combat fait du tort aux malades parce qu'elle ne représente pas leur expérience. Non seulement ce langage est-il éloigné de la vérité empirique, mais il impose une violence additionnelle à ceux qui souffrent. Le paradigme de la guerre répandu en médecine force les personnes atteintes d'un cancer à occuper la position à la fois de la victime impuissante et du soldat, alors que les médecins deviennent des généraux en charge de la stratégie d'attaque. Les malades peinent à sortir de ce discours, car même la chimiothérapie en fait partie. En effet, Sontag qualifie cette dernière de

> chemical warfare, using poisons. Treatment aims to « kill » cancer cells (without, it is hoped, killing the patient). […] It is impossible to avoid damaging or destroying healthy cells […], but it is thought that nearly any damage to the body is justified if it saves the patient's life. Often, of course, it doesn't work[205].

[204] Susan Sontag, *op. cit*., p. 3.
[205] *Idem.*

Comme en temps de guerre, les docteurs attaquent l'ennemi — le cancer — dans l'espoir d'un après-guerre meilleur qu'auparavant pour les civils — la patiente — vivant en territoire hostile — son propre corps. Harriet est consciente de la possibilité, dénotée par l'adverbe « may not », que la chimiothérapie ne fonctionne pas. La rémission est une magie, car, logiquement, le recours à l'empoisonnement ne devrait pas mener à la guérison. Dans son essai, Sontag explique les origines de la chimiothérapie, étroitement liées au combat : ce traitement contre le cancer naît de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'un navire américain transportant du gaz moutarde est bombardé au port de Naples, causant la mort de nombreux matelots à cause de leur « lethally low white-cell and platelet counts […] rather than of burns or sea-water inhalation[206]. » Depuis cet incident, la chimiothérapie a évolué vers « an arsenic derivative, arsphenamine (Salvarsan)[207] », mais demeure fondamentalement un poison, et ce encore aujourd'hui. La chimiothérapie est donc véritablement une arme de guerre, voire de destruction massive, ce qui peut expliquer le lien entre le cancer et la métaphore du combat. Le roman déploie ce champ lexical et dépeint la menace ennemie :

> I [Harriet] wait now. Penelope, the patient, waits patiently. […] I wait for her [Dr. R.] to discover what shrinks or grows in the abdominal disaster area, my very own corporeal ground zero, debulked, but not divested of horrors. I have been attacked from within, and I live in a state of continual envy of people with cells that haven't multiplied into killer legions. (*TBW*, p. 333)

La narratrice occupe une position passive pendant sa maladie. En étant Pénélope, elle joue avec les mots et leur sonorité, exploitant l'allitération en « p » qui, par sa force, produit un effet saccadé, comme s'il était impossible d'avancer dans le traitement de la maladie sans se heurter à la médecine. Le verbe « wait » revient à trois reprises, joint au double-sens du mot « patient » qui affecte l'interprétation de l'adverbe « patiently » — Burden attend-elle patiemment ou en tant que patiente ? Dans les deux cas, elle attend que quelqu'un lui donne un savoir dont l'accès direct lui est refusé. Elle ne peut connaître son cancer, car seule la Dr. R. peut lui transmettre le résultat de l'évolution des tumeurs, représentées par le pronom indéfini et ambigu « what ». La malade évoque son ventre tel un « disaster area, [her] very own corporeal ground zero ». Le « ground zero » fait référence à l'attentat terroriste du 11 septembre 2001, événement surgissant trois ans avant le diagnostic de Harriet. Le ventre de celle-ci semble alors être New York sous l'assaut d'Al-Qaeda, une zone sinistrée après l'attaque malgré l'intervention des premier.ères répondant.es. Le participe passé « debulked » est un terme réservé à l'excision des tumeurs, rapprochant

[206] *Idem.*
[207] *Idem.*

terrorisme et cancer. La réponse à la menace terroriste-cancéreuse ne freine pas les « horrors ». La dernière phrase de ce passage démontre que la protagoniste est consciente que le cancer provient de son propre corps. Elle emploie le verbe « have been attacked » qui renvoie à l'imaginaire de la guerre, dans ce cas-ci à une attaque ravageuse déjà passée étant donné le temps de verbe. Cependant, l'assaut provient de l'intérieur. Puisque, comme le soulève Sontag, « the patient's body [is] considered to be under attack […], the only treatment is counterattack[208] », le corps malade occupe une double position : ennemi et contre-ennemi, entité à éliminer et à sauver à la fois. Le groupe nominal « killer legions » renvoie encore une fois à l'imaginaire de la guerre, ici en évoquant la puissance des innombrables cellules cancéreuses. Le langage utilisé par la narratrice instaure le corps malade en champ de bataille autodestructeur afin de rendre compte de la peur et de la douleur qu'elle ressent. La médecine semble réduire l'identité de la patiente à son enveloppe organique et la placer au centre d'une guerre dont elle risque de ne pas sortir vivante. Alors que Sontag soutient que la métaphore guerrière nuit aux malades, Harriet y trouve un certain refuge, comme si seule la violence d'un conflit armé pouvait rendre compte de l'ampleur de la souffrance causée par le cancer. La protagoniste semble déceler une forme de compréhension de la terreur vécue à travers le champ lexical de la guerre. En effet, les mots choisis par le personnage principal de *The Blazing World* arrivent à transmettre l'intensité de la brutalité de cette expérience. La métaphore militaire peut donc, parfois, rendre service aux malades[209].

3.2.4 Pertes cognitives

En outre, plus le cancer et la chimiothérapie progressent, moins Burden est en mesure de réfléchir. La protagoniste se considère comme étant stupide non à cause du cancer, mais bien à cause du traitement contre le cancer (« my mind is not working well, because chemotherapy makes you stupid. » [*TBW*, p. 335]). Deux pages plus loin, elle développe cette pensée : « I would like to retrieve the mind I had — the one that leapt and did jigs and somersaults in the air. I used to want them to see it, to recognize my gifts. Now I would settle for just having it back. » (*TBW*, p. 337) L'esprit de l'artiste est tel un acrobate de cirque, autrefois capable d'étaler son talent devant les autres. Or, la maladie rend le désir de reconnaissance superflu. Il n'y a plus rien à reconnaître. Harriet semble regretter d'avoir tenu son esprit pour acquis; elle n'avait pas considéré pouvoir le perdre. Lorsqu'elle souffrait du manque de reconnaissance de ses

[208] *Ibid*., p. 64.

[209] Selon Jane E. Schultz, « [s]uch language bespeaks the refuge of metaphor for writers seeking a way to communicate what seems at the outset incommunicable », d'autant plus lorsqu'il s'agit d'écrivaines, car celles-ci sont déjà écartées par la société. Voir Jane E. Schultz, « Valid/Invalid : Women's Cancer Narratives and the Phenomenology of Bodily Alteration », Tulsa Studies in Women's Literature, vol. 32/33, n° 2/1, Automne 2013/Printemps 2014, p. 79.

aptitudes intellectuelles et artistiques, elle pouvait se consoler en se réfugiant dans ses pensées. La chimiothérapie lui arrache ce refuge et la dénue de cette manière d'une grande part de sa personnalité. Ce brouillard cognitif se remarque dans les derniers mots écrits par le personnage principal :

> I have frightened Aven. I am so sorry./When was he here ? Today ? Was it today ? The Barometer has sent me on my way with an opulent speech. His is an angry God, who bellows from heaven and sends down lightning bolts and brutal winds./I remember I am a Jew./I am multitudes./This earth a spot, a grain, an atom.*/I am made of the dead./Even my thoughts are not my own anymore./[footnote]*John Milton, *Paradise Lost*, Book VIII, 17-18. (*TBW*, p. 340)

Ce passage est formé de fragments décousus. D'après Sarkowsky, la maladie « is crucial for this investigation into narrating the self as coherent, for it poses a threat to that coherence[210] ». Cette menace à la cohérence du récit de soi devient de plus en plus évidente au fur et à mesure que le cancer progresse. Burden mentionne Aven, sa petite-fille, avant de citer des extraits littéraires célèbres, en passant par The Barometer et le judaïsme, sans fil conducteur apparent. La brièveté des entrées témoigne d'une certaine frénésie, d'un désir de rapidement consigner des éléments importants à l'écrit. Ayant un corps ravagé par le cancer des ovaires et les traitements qui l'accompagnent, la patiente ne ressemble plus à la grand-mère adorée. Phonétiquement, Aven se rapproche de « haven », supposant qu'en apeurant Aven, la protagoniste perd un autre refuge (après avoir perdu ses capacités cognitives). Ce n'est pas la malade qui inspire la peur, mais plutôt le cancer qui s'exprime à travers elle et dénature autant son apparence que sa personnalité. Étant trop jeune pour comprendre cette différence, Aven a peur de sa grand-mère[211]. La narratrice se pose ensuite des questions sur la présence d'un « he » indéfini, possiblement The Barometer. Les trois phrases interrogatives successives sont courtes et montrent la perte de la notion du temps qui va de pair avec la chimiothérapie. Burden doute de la séquence des événements dans ses souvenirs. Elle décrit la nature du Dieu du Barometer en insistant sur le fait que ce Dieu qui utilise la météo pour se faire entendre appartient à son colocataire[212]. Elle relève ensuite son appartenance au judaïsme, séparant son Dieu de Celui du Barometer tout en honorant le vœu de sa mère : « "Don't forget," my mother said in the hospital. "You're a Jew." » (*TBW*, p.205) Elle remplace l'impératif négatif « "Don't forget" » par la forme positive « I remember », passant ainsi d'une position passive à une position active qui facilite la

[210] Katja Sarkowsky, « "The wounded psyche is not a broken leg" : Illness, Injury, and Writing the Self in Siri Hustvedt's Work », dans Johanna Hartmann, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *op. cit*., p. 368.

[211] L'âge exact de Aven est inconnu, mais il est clair qu'elle est une enfant. Burden écrit que Aven « has entered what I call "high middle childhood" » (*TBW*, p. 330) peu avant de recevoir son diagnostic de cancer des ovaires.

[212] Dans son court chapitre, The Barometer explique que Dieu est « all weather, the weatherman of all and allness, of all's well that ends well. […] You understand he is a totalitarian, but also a hotelitarian, who takes in mankind, takes him to the inn, but then blows him down. » (*TBW*, p. 183)

remémoration. En effet, selon Hustvedt dans *The Shaking Woman*, « [t]he written incantation *I remember* is vital as a catalyst. It assumes ownership of what is to come[213]. » C'est ainsi que, juste avant de mourir, Harriet se réapproprie sa judéité en l'inscrivant dans un carnet. Revenir vers le judaïsme devient une façon d'avoir une certaine prise sur ce qu'elle est. Par l'écriture, elle a une trace de sa mémoire sur papier qui lui permet de se souvenir d'elle-même et de sa mère, de s'inscrire dans une filiation matrilinéaire — privilégiée par le judaïsme — et de cultiver un sentiment d'appartenance qui l'ancre dans sa réalité. Les fragments éparpillés mettent en scène un « "I" that is self-coherent and self-identical[214] » grâce à l'inscription des souvenirs et à l'effort de rendre compte de l'expérience phénoménologique de la maladie avec autant de cohérence que possible[215].

Vers la fin de la vie de la protagoniste, la littérature supplante son discours intérieur. Elle se met à citer inexactement, sans guillemets et sans références, les mots de Walt Whitman, John Milton et Gaston Leroux. Ces erreurs sont appropriées dans la narration de la maladie, car Burden mentionne ceci à la page précédente : « I used to remember everything — citations, page numbers, names, papers and the year of their publication — and now it is blur. » (*TBW*, p. 339) La référence à Milton en bas de page a d'ailleurs été ajoutée par Hess lors du pseudo-processus d'édition et non par la narratrice. Ainsi, « I am multitudes » devrait être « I contain multitudes[216] » ou encore « Do I contradict myself ?/Very well then I contradict myself, (I am large, I contain multitudes[217].) » La citation dans son ensemble représenterait pourtant mieux l'artiste, laquelle apparaît justement pleine de contradictions dans l'anthologie de I.V. Hess. En remplaçant le verbe « contain » par « am », Burden semble toutefois représenter son identité, assumant pleinement sa pluralité. Dans le cas de Milton, « This earth a spot, a grain, an atom » sous la plume de Harriet devrait en fait être, d'après l'édition de *Paradise Lost* de 1667, « this Earth a spot, a graine,/An Atom, with the Firmament compar'd/And all her numberd Starrs, that seem to rowle [roll]/Spaces incomprehensible[218] ». L'orthographe anglaise a bien entendu évolué depuis 1667 et l'actualisation en anglais courant ne peut être considérée, selon nous, comme une erreur de la part du personnage principal. Cependant, nous notons l'absence de la majuscule aux mots « earth » et « atom » ainsi que l'absence d'indication des vers. Comme la citation indirecte de Whitman, la citation de Milton est tronquée. Qui plus est, la protagoniste

[213] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, *op. cit.*, p. 64. L'autrice souligne.
[214] Katja Sarkowsky, *op. cit.*, p. 369.
[215] *Idem*.
[216] Walt Whitman, « Song of Myself », dans *Leaves of Grass*, [format PDF], Philadelphie, David McKay, 1892 [1855], strophe 51.
[217] *Idem*.
[218] John Milton, *Paradise Lost*, [format PDF], Londres, Samuel Simmons, 1667, livre VIII, vers 17-21.

y ajoute un point après « atom », tandis que Milton emploie cette marque de ponctuation à la fin de la strophe[219]. Les mots de Milton sont prononcés par Adam qui essaie « to understand the earth's physical place in the universe and its associated ontological and theological value as the home of man[220]. » Comme nous l'avons démontré dans la section sur l'effet de la maladie sur la perception, l'artiste réfléchit sur sa place dans le monde et sur la place du monde dans sa vie. Le monde expire avec elle, si bien que la Terre se rétrécit à « a spot, a grain, an atom » dans son corps. En citant Milton sans majuscules, elle place « [t]his earth » et « an atom » à la même hauteur qu'un grain, sans hiérarchie typographique — tout est sur le même plan. De surcroît, « I am made of the dead » est une variation de la traduction anglaise du *Fantôme de l'opéra* de Leroux : «"Know," he shouted, while his throat throbbed and panted like a furnace, "know that I am built up of death from head to foot and that it is a corpse that loves you and adores you and will never, ever leave you[221] !" » Le fantôme, Erik, adresse ces mots à Christine Daaé, l'objet de son affection. Christine relate la parole du fantôme à Raoul, son amoureux. La polyphonie chère à la protagoniste revient en force avec les citations mal retranscrites sans références, d'autant plus que la citation de Leroux comporte elle aussi une citation et plusieurs niveaux narratifs. La toute dernière phrase jamais écrite par Harriet Burden, « Even my thoughts are not my own anymore », démontre qu'elle a conscience qu'elle emprunte les mots d'autrui dans ses fragments. L'adverbe « Even », par sa sonorité, ferme la boucle inaugurée par le premier fragment avec la présence du prénom « Aven ». Une lettre sépare ces deux mots, liant le dernier et le premier fragment. *Even Aven is not my own anymore* est sous-entendu par l'ultime phrase qui témoigne de ce que l'artiste a perdu. La maladie lui a arraché ce qui lui permettait d'avoir un sentiment de soi : son corps — son apparence et sa capacité de créer —, sa petite-fille, son intellect. Le cancer s'est approprié le corps de la narratrice et a empoisonné ses pensées. Complètement dépouillée de son identité par le cancer des ovaires, elle meurt.

Ce troisième chapitre nous a permis de démontrer comment différentes afflictions influencent l'identité du personnage principal de *The Blazing World*. Le roman montre que la distinction entre les maladies mentales et physiques, quoiqu'utile pour déterminer les traitements à privilégier, ne tient pas tout à fait la route. Effectivement, tel que nous l'avons constaté avec Freud, Winnicott, Merleau-Ponty et Sontag, l'hystérie et le cancer concernent autant le langage et le corps que l'esprit. Hustvedt développe

[219] *Ibid*., vers 38.
[220] Sara Silverstein et Thomas H. Luxon, « Introduction. "What if the Sun/Be Centre to the World" : Cosmology in *Paradise Lost* », *The John Milton Reading Room*, en ligne, <https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/intro/text.shtml>, consulté le 31 octobre 2024.
[221] Gaston Leroux, *The Phantom of the Opera*, trad. Alexander Teixeira de Mattos, [fichier pdf], New York, Grosset & Dunlap, 1911, p. 168.

cette représentation de la maladie dans la plupart de ses œuvres fictionnelles, particulièrement dans *The Blindfold*, *What I Loved* et *The Sorrows of an American*.

CONCLUSION

Bakhtine, écrit Julia Kristeva, s'intéresse au discours « comme un terrain où se confrontent des instances discursives, des "je-s" parlant[222]. » Sous la plume de Hustvedt, ce n'est pas que le discours qui opère de la sorte, mais également la structure narrative. Nous avons vu que l'autrice utilise la technique des récits enchâssés, permettant au *Blazing World* de Hess, de Burden et de Cavendish d'entrer en dialogue. De plus, les multiples narrateur.ices démontrent la place de l'identité dans la perception de soi et d'autrui. La complexité formelle du roman est un miroir de la complexité identitaire de la protagoniste. En effet, celle-ci s'appréhende depuis différents points de vue, se considérant parfois à partir de sa propre intériorité, parfois avec une certaine distance, alternant entre la première, la deuxième et la troisième personnes du singulier pour s'auto-désigner. Cette mouvance entre plusieurs formes de subjectivité confronte l'idée d'une identité fixe. Harriet examine l'espace prépondérant de la mémoire dans la narration de soi, remettant en question l'exactitude de ses souvenirs et des émotions qui y sont rattachées. De ce fait, la narratrice principale insiste sur le rôle de la mémoire dans la conscience de soi et sa faculté à construire une cohérence identitaire alors que le soi est en constante évolution. Sans pouvoir totalement se détacher de sa subjectivité, elle tente de s'étudier tel un objet afin de mieux se comprendre.

Burden souhaite également se venger du sexisme du milieu de l'art et explorer davantage les mécanismes de la perception à travers sa pratique artistique. L'adoption de pseudonymes masculins apparaît alors comme la stratégie idéale pour jouer avec les attentes des critiques. L'art, comme le texte, est « [a]pte à représenter et à effectuer ce qu'une logique des contraires suppose incompatible — Dehors *vs* Dedans — » et devient « cet autre lieu, ou cette autre scène dont les effets défont […] l'assignation d'une identité[223]. » Harriet se découvre en créant des œuvres avec d'autres artistes, particulièrement Rune. Les pseudonymes « vivants » amènent cependant un danger indissociable de leur agentivité en tant que personnes : le sur-mélange identitaire. Effectivement, en se cachant et en exploitant la porosité des masques, la protagoniste risque de se faire envahir par la personnalité de ses collaborateurs. La mise en scène des pseudonymes s'apparente à un théâtre où les masques révèlent ce qu'ils cachent et cachent ce qu'ils devraient révéler simultanément. De la sorte, Burden réunit toutes les conditions nécessaires à l'échec de sa supercherie, à la fois victime d'auto-sabotage et de trahison.

[222] Julia Kristeva, *op. cit*., p. 14.
[223] Maurice Laugaa, *op. cit*., p. 108-109. L'auteur souligne.

Toutefois, l'ultime crise identitaire provient de la maladie. Le deuil de Felix ayant chamboulé sa vie, Harriet découvre la psychanalyse, discipline qui se présente comme la seule avenue de guérison et lui permet de devenir une nouvelle version d'elle-même, plus audacieuse et dédiée à son art. De plus, le cancer des ovaires altère fondamentalement sa personnalité. Consciente de sa mort imminente et attentive à son corps endolori, elle n'entre plus en contact avec le monde de la même façon. Tout semble brusquement précaire, y compris le corps et l'esprit. La protagoniste rend compte de ces changements par le langage, optant pour un vocabulaire qui la déshumanise et qui témoigne de l'intensité des ravages du cancer et de ses traitements à travers l'usage de mots qui se rapportent à l'imaginaire de la guerre. La maladie affecte également son intellect et sa mémoire, démontrant ainsi que corps et esprit sont intimement liés. En décrivant l'expérience de la souffrance d'un point de vue phénoménologique, Burden nous rappelle, comme Montaigne, que « tu ne meurs pas de ce que tu es malade; tu meurs de ce que tu es vivant[224]. »

Hustvedt ne représente pas l'identité de manière univoque, privilégiant le mouvement plutôt que la fixité pour traiter de ce thème. Dans *The Blazing World*, les stratégies narratives cherchent à brouiller autant que possible les limites entre le *soi* et autrui. La pluralité des voix et celle des genres littéraires enrichissent certes le récit, mais les carnets personnels du personnage principal demeurent les passages les plus fertiles pour explorer le rôle de l'intersubjectivité dans la construction identitaire. Cette construction est représentée comme un processus dynamique qui passe nécessairement par la corporéité. L'expérience, telle que nous l'avons démontré avec Merleau-Ponty, commence par le corps, tout comme le phénomène de la perception. Outre l'environnement social, le temps régit le récit de *soi* élaboré à partir de la mémoire. Après le corps, les souvenirs : voilà l'ordre derrière l'élaboration de l'être selon l'autrice. Nous n'avons d'autre choix que de nous fier à notre mémoire pour devenir ce que nous sommes, mais cette fonction est faillible — d'où le dicton : « La mémoire est une faculté qui oublie. » Les bases du récit de *soi* sont alors fragiles et, lorsque Burden s'y arrête, provoquent un vertige marqué par le doute. Constamment déchirée entre le présent, le passé et le futur, la protagoniste tente de rallier ces temps en elle-même, tâche ardue étant donnée l'instabilité des souvenirs. Cette instabilité est d'autant plus grande parce que la remémoration et l'imagination sont des facultés qui se ressemblent selon les neuroscientifiques[225]. Qui plus est, l'imagination est corporelle, car elle existe à partir de la perception,

[224] Michel de Montaigne, « De l'expérience », dans *Les essais*, livre 3, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 [1595], p. 173.
[225] Hustvedt réfléchit d'ailleurs souvent à ce phénomène. Voir *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, *op. cit.*, p. 108; « Variations on Desire : A Mouse, a Dog, Buber, and Bovary », dans *Living, Thinking, Looking*, *op. cit.*, p. 13-

connaissance que nous détenons « directly and bodily, and that ability, that corporeal imagination, is honed through and by our preverbal, gestural, and tactile relations with others[226]. » Je est un autre, certes, mais l'autre est également moi. C'est ainsi que l'art entre en jeu dans les romans de Hustvedt : l'existence de l'artiste devient accessible à travers les coups de pinceau, par exemple, puis se fraye un chemin, principalement par la vision, jusqu'au corps du.de la spectateur.ice, ce qui engendre une réponse émotionnelle[227]. Puis, l'œuvre revient dans la mémoire et l'imagination, toujours liée aux émotions qu'elle a suscitées. Tout est perméable. Les interactions entre le corps et son environnement forment une identité en évolution continue et, de ce fait, impossible à saisir entièrement. C'est pourquoi nous avons mené un exercice de lecture où nous avons pu voir les possibles interprétations du texte en ce qui concerne l'identité de Harriet.

L'écrivaine établit des ponts entre la littérature, la philosophie, l'art, la psychanalyse et la neuroscience pour illustrer de façon plus complète le personnage de Burden. Cet alliage de différents discours montre leurs points de convergence et la pertinence de les mettre en dialogue afin de représenter et de comprendre l'être humain dans toute sa diversité[228] et de diminuer l'écart entre les experts de champs de connaissances distincts : « The fragmentation of knowledge is nothing new, but it is safe to say that in the twenty-first century the chances of a genuine conversation among people in different disciplines has diminished rather than increased[229]. » De la sorte, le texte invite son lectorat à considérer l'ambiguïté non tel un échec de clarté, mais tel un espace où il est possible de rejoindre l'autre. Loin d'être la seule à représenter l'être dans sa mutabilité, Hustvedt se démarque en s'appuyant sur des théories scientifiques : « The roles of writer and scholar can in fact not be clearly separated in her work, since she includes a wide range of scientific material from various disciplines in her narratives[230] ». La prose de

26; « Playing, Wild Thoughts, and a Novel's Underground », *op. cit*.; « The Real Story », *op. cit*.; ; « Three Emotional Stories », dans *Living, Thinking, Looking*, *op. cit*., p. 201-224; « Freud's Playground », *op. cit*.; « Anselm Kiefer : The Truth Is Always Gray », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women*, *op. cit*., p. 43-47; « The Writing Self and the Psychiatric Patient », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women*, *op. cit*., p. 95-113; « Inside the Room », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women*, *op. cit*., p. 114-128; « Delusions of Certainty », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women*, *op. cit*., p. 129-299; « Open Borders : Tales from the Life of an Intellectual Vagabond », dans *Mothers, Fathers, and Others*, New York, Éd. Simon & Schuster, 2021, p. 62-81.

[226] Siri Hustvedt, « I Wept for Four Years and When I Stopped I Was Blind », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women*, *op. cit*., p. 357.

[227] Siri Hustvedt, « Remembering in Art : The Horizontal and the Vertical », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women*, *op. cit*., p. 392-409.

[228] C'est pourquoi nous avons privilégié une approche multidisciplinaire pour notre analyse du roman.

[229] Siri Hustvedt, « Introduction », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women*, *op. cit*., p. 7.

[230] Johanna Hartmann, Christine Marks et Hubert Zapf (éd.), *op. cit.,* p. 3.

l'autrice évolue avec les nouvelles découvertes scientifiques, offrant un portrait actualisé de l'identité avec chaque publication.

En ce sens, nous partageons l'avis de Marks, qui écrit que « Hustvedt's interest lies in those moments when what is usually perceived as a barrier established between inside and outside collapses and when identities get absorbed by the outside and overwhelmed[231]. » En effet, les choix stylistiques et thématiques de l'autrice exploitent les frontières entre la nature et la culture, *soi* et autrui, la perception et la création artistiques. L'identité est, dans les romans de Hustvedt, une question de degré(s) de porosité. L'identification à l'autre est à la fois ce qui est nécessaire à l'élaboration saine de *soi* et ce qui menace d'anéantir l'individu. Le deuil, événement souvent traumatique dans les romans de l'écrivaine[232], met au jour l'intrication identitaire entre l'absent.e et le.la survivant.e. L'art met à l'épreuve les limites entre *soi* et autrui, particulièrement lors des collaborations entre Harriet et ses pseudonymes, de sorte que la pratique artistique est nécessairement intersubjective. L'intersubjectivité suppose l'altérité, car elle concerne au moins deux individus qui entrent en relation. Lorsque les « "je-s" parlant[s][233] » de Kristeva sont égalitaires, par exemple pendant la collaboration entre Burden et Eldridge, ils s'enrichissent, participent à la construction d'un noyau identitaire solide et sain. Or, lorsque la protagoniste refuse de considérer Tish en tant qu'individu propre à lui-même — le traitant plutôt comme un moyen de parvenir à ses fins —, il perd son identité. De façon similaire, Rune utilise sa collaboratrice au lieu de respecter sa subjectivité, ce qui ébranle le noyau identitaire du personnage principal. Ce qui intéresse Hustvedt, surtout, est le potentiel déséquilibre de *soi*.

Qu'il soit question de la structure narrative, de l'art ou de la maladie, l'ambiguïté semble être une condition fondamentale de l'identité. Cependant, les chercheur.ses qui s'intéressent à Hustvedt ont parfois de la difficulté à traiter de cet aspect inhérent à son œuvre. C'est le cas de Anna Thiemann, qui dans son article « Portraits of the (Post-)Feminist Artist : Female Authorship and Authority in Siri Hustvedt's Fiction », affirme ceci : « The motives behind Rune's betrayal are not quite clear, but it is

[231] Christine Marks, *op. cit*., p. 9.
[232] Ce thème, récurrent dans son œuvre, ne concerne pas que la mort d'un être cher, qu'il soit un parent, un enfant ou un.e ami.e. Le deuil est parfois celui d'une relation amicale ou amoureuse, comme cela est le cas dans *The Blindfold* (1992), *The Enchantment of Lily Dahl* (1996), *The Summer Without Men* (2011) ou *Memories of the Future* (2019). La mort de l'autre apparaît, comme nous l'avons vu, dans *The Blazing World* (2014), mais aussi en tant que thème majeur de *What I Loved* (2003) et *The Sorrows of an American* (2008). Ce dernier titre incorpore d'ailleurs les mémoires du père de Hustvedt, décédé en 2004. Voir « Lloyd Hustvedt », *Northfield News*, en ligne, <https://www.southernminn.com/northfield_news/archives/article_0e7552e8-2190-58da-aed7-35b12ee0955d.html>, consulté le 18 décembre 2024.
[233] Julia Kristeva, *op. cit*., p. 14.

suggested that it has something to do with jealousy and sexual obsession since he had a love affair with Harriet's deceased husband[234] ». En fait, la relation entre Rune et Felix n'est jamais définie et rien n'affirme qu'un lien sexuel ou amoureux ait uni les deux hommes[235]. L'ambivalence chère à Hustvedt reste ardue à considérer même pour les lecteur.ices aguerri.es. Cette caractéristique étant phare dans la production écrite de l'autrice en général et dans *The Blazing World* en particulier, force est de constater le besoin de plus amples analyses qui n'essaient pas d'appauvrir les ouvertures narratives dans le roman. Refuser l'ambiguïté limite la compréhension et l'appréciation du texte, sans oublier qu'une telle approche contrevient à la définition de ce concept proposée par Hustvedt :

> Ambiguity is not quite one thing, not quite the other. It won't fit into the pigeonhole, the neat box, the window frame, the encyclopedia. It is a formless object or feeling that can't be placed. […] Ambiguity asks, Where is the border between this and that ? Ambiguity does not obey logic[236].

La difficulté de traiter d'un sujet qui ne respecte pas la logique témoigne de la pertinence de rester le plus près possible du texte afin d'explorer les nombreuses interprétations qui s'en dégagent. L'autrice arrive à représenter l'ambiguïté par ses contours flous à travers un personnage d'artiste contradictoire,

---

[234] Anna Thiemann, « Portraits of the (Post-)Feminist Artist : Female Authorship and Authority in Siri Hustvedt's Fiction », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *op. cit.,* p. 323.

[235] Burden mentionne dans ses carnets personnels que Felix entretenait des relations hors mariage avec, entre autres, un couple composé d'une femme et d'un homme (*TBW*, p. 15). Rune, vers la fin du roman, montre une vidéo à Harriet où il est assis sur un sofa avec Felix (*TBW*, p. 275). La protagoniste les regarde attentivement : « I waited, full of dread, for something to happen, but the two men did nothing. They stared straight ahead into the camera, and then, after maybe a minute had ticked by, they exchanged a smile, and turned back to face the camera. » (*TBW*, p. 276) Rune continue à la tourmenter en ajoutant : « Does it matter ? Does it matter that we were close, Felix and I ? he said. He talked about you a lot, you know. He thought you were brilliant. He admired you./This is part of the game, I said. Isn't it ?/And he said it was the game, more of the game, and he took a key out of his pocket. He held it up. It hasn't opened a door for years. It's just a souvenir. […] You do know what Felix liked, don't you ? You do know what gave him happiness, don't you ? Come on, you must know./I did not speak./It's so simple, he said, so, so simple. He liked to watch. » (*TBW*, p. 277-278) Il est donc tout autant possible que Rune et Felix se soient côtoyés platoniquement que sexuellement. C'est justement la possibilité de leur union, sans confirmation définitive, qui dérange Burden. En effet, la vidéo ne montre rien d'alarmant et les paroles de Rune ne peuvent être prises comme preuves. En effet, ce dernier changeait souvent les détails de ses histoires, notamment celle de la noyade des chatons, tirée de son enfance. À Oswald Case, il affirme que son père a noyé les chatons (*TBW*, p. 181). À Harriet, il soutient plutôt que sa mère est celle qui a tué ces animaux (*TBW*, p. 213). Puis, lors d'une entrevue avec I.V. Hess, la sœur de Rune, Kirsten, déclare que Rune est en fait celui qui est responsable de la mort des chatons (*TBW*, p. 311). Elle dit aussi à Hess : « [M]y brother stretched the truth. It became a habit with him. Even when he wasn't lying straight out, he could pull the facts every which way, and sometimes, after all the pulling, there wasn't much truth left. » (*TBW*, p. 307) Cette ambivalence fait partie de la *persona* de Rune, du jeu qui régit ses relations interpersonnelles. Ainsi, il est difficile, voire impossible, de séparer le vrai du faux en ce qui concerne le lien entre Rune et Felix. De plus, le mystère de la clef, supposément un souvenir de Felix, n'est jamais élucidé. Pour toutes ces raisons, les propos de Thiemann ne respectent pas le texte et évacuent la part d'ambiguïté fondamentale au personnage de Rune.

[236] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, *op. cit*., p. 198-199.

influençable, introspectif et empreint de doutes; un être humain complet. Notre analyse au ras du texte a, nous l'espérons, permis de respecter cet élément du roman. Ce que l'exemple de Thiemann démontre est, paradoxalement, un des aspects que Hustvedt tente de représenter à travers cet ouvrage, c'est-à-dire l'inévitabilité de la subjectivité et tous les biais que celle-ci renferme.

L'autrice continue d'écrire des articles et des essais. Ayant accompagné son mari pendant son cancer, la maladie semble prendre une dimension encore plus grande pour elle[237]. Elle prend position dans certains débats politiques, notamment contre la récente élection de Donald Trump en novembre 2024[238]. Hustvedt critique les remarques de Trump, comme le fait Mona Chollet dans son ouvrage *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* :

> Pour attaquer Hillary Clinton sur le fait qu'elle doit parfois soulager un besoin naturel [aller aux toilettes], Donald Trump doit pouvoir prétendre, au moins implicitement, que lui-même n'a ni vessie ni intestins. Il y faut un aplomb incroyable, que lui fournissent plus de deux millénaires de culture misogyne. C'est là un exemple chimiquement pur de l'arbitraire que permet une position de domination : les hommes n'ont pas de corps *parce que*. C'est tout[239].

L'illogisme d'une telle position saute aux yeux. Alors que Chollet écrit depuis l'Europe, Hustvedt considère l'influence de Trump depuis les États-Unis et souffre, comme les autres citoyen.nes américain.es, des décisions du président. Son dernier ouvrage, le recueil d'essais *Mothers, Fathers, and Others*[240], dans lequel elle continue son exploration des savoirs sur l'être humain, est paru en 2021. Que ses futures publications soient des essais, des romans ou — qui sait ? — peut-être un second recueil de poésie, il est certain que *The Blazing World*, par sa structure narrative labyrinthique et ses références appartenant à plusieurs disciplines, occupera toujours une place particulière dans son œuvre. Notre souhait est d'avoir réussi, dans notre travail, à faire voir la richesse de l'identité de la protagoniste dans *The Blazing World* autant au niveau formel que thématique. Tel que nous l'avons mentionné dans notre introduction, peu d'études sur l'écrivaine ont été publiées à ce jour. Pourtant, la fluidité de l'identité est aussi un thème

---

[237] Siri Hustvedt, sirihustvedt, « Another Bulletin from Cancerland », *Instagram*, en ligne, <https://www.instagram.com/p/Cwku0pmguKf/?img_index=1>, consulté le 30 août 2023. Le type de cancer de Paul Auster n'est pas spécifié.

[238] Siri Hustvedt, lagrandelibrairie, « The Outsider Within », *Instagram*, en ligne, <https://www.instagram.com/p/DCC6C1Vt73M/>, consulté le 6 novembre 2024. Elle critique le fait que Donald Trump donne la « permission to indulge in open, orgiastic, collective misogyny. » Elle qualifie Kamala Harris, femme noire et asiatique, de « outsider within [the state] », reprenant le concept de la sociologue Patricia Hill Collins. Voir Patricia Hill Collins, « Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol. 33, n° 6, décembre 1986, p. 14-32.

[239] Mona Chollet, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, [format ePub], Paris, Zones, 2018, p. 184. L'autrice souligne.

[240] Siri Hustvedt, *Mothers, Fathers, and Others*, *op. cit.*

majeur dans ses essais, lesquels mériteraient une plus grande considération de la part de la critique hustvedtienne.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Hustvedt, Siri, *The Blazing World*, New York, Simon & Schuster, 2014, 357 p.

Corpus secondaire

Cavendish, Margaret, *The Blazing World*, Mint Editions, 2021 [1666], 97 p.

Hustvedt, Siri, *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, New York, Henry Holt & Co., 2009, 214 p.

----------, « Playing, Wild Thoughts, and a Novel's Underground », dans *Living, Thinking, Looking*, New York, Éd. Henry Holt & Co., 2012, p. 52-56.

----------, « My Father/Myself », dans *Living, Thinking, Looking*, New York, Éd. Henry Holt & Co., 2012, p. 84-110.

----------, « The Real Story », dans *Living, Thinking, Looking*, New York, Éd. Henry Holt & Co., 2012, p. 110-135.

----------, « Freud's Playground », dans *Living, Thinking, Looking*, New York, Éd. Henry Holt & Co., 2012, p. 225-251.

----------, « A Woman Looking at Men Looking at Women », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 3-18.

----------, « Balloon Magic », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 19-24.

----------, « My Louise Bourgeois », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 25-33.

----------, « Delusions of Certainty », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 129-299.

----------, « Dressing Gowns, Triangles, Machines, Mind in Matter, and Giants », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 140-150.

----------, « Received Ideas and M », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 157-160.

----------, « Brains : Hard or Soft ? », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 169-176.

----------, « Work and Love », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 292-296.

----------, « Borderlands : First, Second, and Third Person Adventures in Crossing Disciplines », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 301-320.

----------, « Suicide and the Drama of Self-Consciousness », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 362-376.

----------, « Kierkegaard's Pseudonyms and the Truth of Fiction », dans *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, New York, Simon & Schuster, 2016, p. 422-437.

----------, « Both-And », dans *Mothers, Fathers, and Others*, New York, Simon & Schuster, 2021, p. 195-224.

Leroux, Gaston, *The Phantom of the Opera*, trad. Alexander Teixeira de Mattos, [fichier pdf], New York, Grosset & Dunlap, 1911, 357 p.
Milton, John, *Paradise Lost*, [format PDF], Londres, Samuel Simmons, 1667, livre VIII.
Whitman, Walt, « Song of Myself », dans *Leaves of Grass*, [format PDF], Philadelphie, David McKay, 1892 [1855], strophe 51.

Études sur Siri Hustvedt

Monographies

Hartmann, Johanna, *Literary Visuality in Siri Hustvedt's works : Phenomenological Perspectives*, Wurtzbourg, Éd. Königshausen & Neumann, coll. Text & Theorie Band, n° 16, 2016, 326 p.
Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (éd.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, 2016, 436 p.
Marks, Christine, *« I am because you are ». Relationality in the Works of Siri Hustvedt*, Heidelberg, American Studies — A Monograph Series, vol. 244, 2014, 234 p.
Reipen, Corinna Sophie, *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*, Frankfurt, Éditions Peter Lang, 2014, 249 p.

Articles

Becker, Susanne, « "Deceiving the reader into the truth" : A Conversation with Siri Hustvedt about *The Blazing World* (2014) », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, coll. « Anglia Book Series », vol. 52, 2016, p. 409-421.
Birkle, Carmen, « "No self is an island": Doctor-Patient Relationships in Siri Hustvedt's Work », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, coll. « Anglia Book Series », vol. 52, 2016, p. 193-224.
Böger, Astrid, « "I look and sometimes I see": The Art of Perception in Siri Hustvedt's Novels », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, coll. « Anglia Book Series », vol. 52, 2016, p. 281-293.
Rippl, Gabriele, « The Rich Zones of Genre Borderlands : Siri Hustvedt's Art of Mingling », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 27-38.
Sarkowsky, Katja, « "The wounded psyche is not a broken leg": Illness, Injury, and Writing the Self in Siri Hustvedt's Work », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, coll. « Anglia Book Series », vol. 52, 2016, p. 357-372.
Taylor, Mark C., « Wounding Words », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, coll. « Anglia Book Series », vol. 52, 2016, p. 153-181.
Thiemann, Anna, « Portraits of the (Post-)Feminist Artist : Female Authorship and Authority in Siri Hustvedt's Fiction », dans Hartmann, Johanna, Christine Marks et Hubert Zapf (dir.), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin, De Gruyter, coll. « Anglia Book Series », vol. 52, 2016, p. 311-325.

Ouvrages théoriques

Monographies

Aristote, *La poétique*, trad. et ed. Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008, 230 p.

Augustin, *Les confessions*, Livre XI, ch. XX, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [401], 384 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

----------, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998 [1970], 366 p.

Birkle, Carmen, « Communicating Disease : An Introduction », dans Carmen Birkle et Johanna Hein (dir.), *Communicating Disease : Cultural Representations of American Medicine*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2013, 465 p.

Buber, Martin, *Between Man and Man*, trad. Ronald Gregor Smith, Londres, Routledge, 1965 [1947], 210 p.

Chollet, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, [format ePub], Paris, Zones, 2018, 240 p.

Fisher, Linda, « The Illness Experience : A Feminist Phenomenological Perspective », dans Lisa Folkmarson Käll et Kristin Zeiler (dir.), *Feminist Phenomenology and Medicine*, New York, State University of New York Press, 2014, p. 27-46.

Freud, Sigmund, « Mourning and Melancholia », dans *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. et ed. James Strachey, Londres, Hogarth, vol. 14, 1953-1974, p. 243-258.

Freud, Sigmund et Joseph Breuer, *Studies in Hysteria*, Londres, Penguin Classics, 2004 [1895], 368 p.

Gayon, Jean (dir.), *L'identité : Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2020, 848 p.

Genette, Gérard, « Voix », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 225-268.

----------, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 288 p.

----------, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 400 p.

Kierkegaard, Søren, *Concluding Unscientific Postscript*, trad. David F. Swenson, Princeton, Princeton University Press, 1941 [1846], 577 p.

----------, *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, vol. 1, trad. Howard V. Hong et Edna Hong, Indianopolis, Indiana University Press, 1967 [1847], 572 p.

----------, « On My Work as an Author and The Point of View for My Work as an Author », *The Essential Kierkegaard*, trad. Howard V. Hong et Edna H. Hong, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 449-481.

----------, *The Point of View. Kierkegaard's Writings, XXII*, trad. Howard V. Hong et Edna Hong, Princeton, Princeton University Press, 1998, 376 p.

Konofsky Sedgwick, Eve, *A Dialogue on Love*, Boston, Beacon Press, 2006 [1999], 240 p.

Kristeva, Julia, « Préface. Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998 [1970], p. 5-29.

Laugaa, Maurice, *La pensée du pseudonyme*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, 350 p.

Martens, David (dir.), *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, [format OpenEdition Books], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2017, 364 p.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1969 [1945], 520 p.

Montaigne, Michel de, « De l'expérience », dans *Les essais*, livre 3, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 [1595], 416 p.

Nochlin, Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists ? » dans *Women, Art, Power and Other Essays*, New York, Routledge, 2018 [1988], p. 145-178.

Osteen, Mark, « Misrecognizing Harry : *The Blazing World*'s Hermaphroditic Polyphony », dans *Fake It : Fictions of Forgery*, Virginie, University of Virginia Press, 2021, p. 256-293.
Ricœur, Paul, « Les apories de l'expérience du temps. Le livre XI des *Confessions* de saint Augustin », dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 19-53.
----------, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 55-84.
----------, « Temps et récit. La triple mimèsis », dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 85-129.
----------, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 426 p.
Sontag, Susan, *llness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978, 88 p.
Spender, Dale, *Mothers of the Novel*, Londres, Pandora Press, 1986, 368 p.
Winnicott, D. W., « Transitional Objects and Transitional Phenomena », dans *Playing and Reality*, Londres, Routledge, 1989 [1971], p. 1-25.
----------, « The Location of Cultural Experience », dans *Playing and Reality*, Londres, Routledge, 1989 [1971], p. 95-103.
----------, *Playing and Reality*, Londres, Routledge, 1989 [1971], 169 p.

Articles

Causse, Jean-Daniel, « Kierkegaard et le pseudonyme. Une figure de la vérité », [format PDF], *Études théologiques et religieuses*, 2013/4, p. 549-557.
Collins, Georgia C., « Women and Art : The Problem of Status », *Studies in Art Education*, 1979, vol. 21, n° 1, p. 57-64.
Collins, Patricia Hill, « Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol. 33, n° 6, décembre 1986, p. 14-32.
Cordova, Ruben C., « Taking it to the Street : the Guerrilla Girls' Struggle for Diversity », *Glasstire*, 28 novembre 2021, en ligne, <https://glasstire.com/2021/11/28/taking-it-to-the-street-the-guerrilla-girls-struggle-for-diversity/>, consulté le 4 janvier 2025.
Hall Mitchell, Marilyn, « Sexist Art Criticism : Georgia O'Keeffe : A Case Study », *Signs*, Printemps 1978, vol. 3, n° 3, p.681-687.
Kahlo, Frida et Käthe Kollwitz, « Transgressive techniques of the Guerrilla Girls », *Getty Research Journal*, 2010, n° 2, p. 203-208.
Lyons, John, « Subjecthood and Subjectivity », dans Marina Yaguello (éd.), *Subjecthood and Subjectivity. The Status of the Subject in Linguistic Theory : Proceedings of the Colloquium « The Status of the Subject in Linguistic Theory »*, London, 19-20 March 1993, Paris, Orphys, Londres, Institut français du Royaume-Uni, 1994, p. 9-18.
Maingeneau, Dominique, « Pseudonymie et discours constituants », dans David Martens (dir.), *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, *op. cit*., p. 311-322.
Perrot, Maryvonne, « Søren Kierkegaard et les masques de l'autobiographie », [format OpenEdition Books], dans Hermetet, Anne-Rachel et Jean-Marie Paul (dir.), *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 185-193.
Ricœur, Paul, « L'identité narrative », *Esprit*, juillet-août 1988, n° 140/141 (7/8), p. 295-304, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/24278849>, consulté le 8 juin 2024.
Schultz, Jane E., « Valid/Invalid: Women's Cancer Narratives and the Phenomenology of Bodily Alteration », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 32/33, n° 2/1, Automne 2013/Printemps 2014, p. 71-87.
Silverstein, Sara et Thomas H. Luxon, « Introduction. "What if the Sun/Be Centre to the World" : Cosmology in *Paradise Lost* », *The John Milton Reading Room*, en ligne,

<https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/intro/text.shtml>, consulté le 31 octobre 2024.

Woodward, Kathleen, « Freud and Barthes : Theorizing Mourning, Sustaining Grief », *Discourse*, Automne/Hiver 1990-1991, vol. 13, n°. 1, p. 93-110.

Sites internet

Dictionnaire Larousse, « manie », *Dictionnaire Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manie/49148>, consulté le 20 mai 2024.

Guerrilla Girls, « Our Story. Guerrilla Girls : Reinventing the 'F' Word : Feminism », *Guerrilla Girls*, en ligne, <https://www.guerrillagirls.com/our-story>, consulté le 4 janvier 2025.

Hersant, Yves, « ekphrasis », *Dictionnaire encyclopédique de philosophie Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/philosophie/ekphrasis/191525>, consulté le 9 juillet 2024.

Hustvedt, Siri, sirihustvedt, « Another Bulletin from Cancerland », *Instagram*, en ligne, <https://www.instagram.com/p/Cwku0pmguKf/?img_index=1>, consulté le 30 août 2023.

Hustvedt, Siri, lagrandelibrairie, « The Outsider Within », *Instagram*, en ligne, <https://www.instagram.com/p/DCC6C1Vt73M/>, consulté le 6 novembre 2024.

Nichols, Catherine, « Homme de Plume : What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name », dans *Jezebel*, 4 août 2015, en ligne, <https://www.jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627>, consulté le 13 juillet 2025.

« Agon », *Word reference online language dictionary*, en ligne, <https://www.wordreference.com/enfr/agon>, consulté le 13 juillet 2024.

« Capitalization in Titles : Rules », *Grammarly*, 25 avril 2023, en ligne, <https://www.grammarly.com/blog/capitalization-in-the-titles/>, consulté le 11 juillet 2024.

« Lloyd Hustvedt », *Northfield News*, en ligne, <https://www.southernminn.com/northfield_news/archives/article_0e7552e8-2190-58da-aed7-35b12ee0955d.html>, consulté le 18 décembre 2024.

« This, that, these, those », *Cambridge Dictionary*, en ligne, <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/this-that-these-those>, consulté le 18 novembre 2024.