

LAURENCE PETIT

***BRIEF LIVES* (JULIA ET MOI) D'ANITA
BROOKNER (1990)***ou L'Invitation au dernier voyage*

ABSTRACT: Drawing from Roland Barthes, Susan Sontag, Jean-Marie Schaeffer, Georges Didi-Huberman, and Julia Kristeva, this essay examines the way in which this novel, through the sudden irruption of the Real of death (in the Lacanian sense)—already contained by nature in the image, but duplicated here in a most theatrical, if not hallucinatory manner—, comes to thwart what is in fact a relatively common photographic apparatus in which the inaugural “memory-photograph” triggers off in the female narrator a hermeneutic quest—as well as its resolution—in an essentialist perspective aiming at presenting the self—that is to say, Julia, the subject matter of the photograph—in its essential truth. Indeed, if the inaugural photograph tells about death in the literal sense in that it comes with Julia’s obituary, it also “signifies” the narrator’s death by becoming, more than a mere starter or shifter for the initial narrative, an invitation—an injunction even—to the final journey. The narrative indeed ends with the prophetic “You might give it a try one of these days”, with which the deceased Julia seems to address the narrator from beyond death. As a result, the increasingly irresistible fascination that Fay seems to feel for this “mirror-photograph” in which she immerses herself to the point of drowning makes it possible to rethink the narrative no longer as an elegiac and truthful reminiscence (the newspaper obituary as the modern-day elegy), or even as an extended funeral oration, but rather as the symptom of a hidden, deep-rooted, and morbid melancholy which, for me, characterizes Anita Brookner’s entire oeuvre.

KEYWORDS: Anita Brookner, *Brief Lives*, Photography, Trauma, Melancholy.

En parcourant les avis de décès du *Times*, Fay Langdon, qui approche des soixante-dix ans, apprend la mort de l’actrice Julia Wilberforce, qu’elle n’a pas revue depuis cinq ans. Le choc que procure à Fay la photo de Julia, jeune, au sommet de sa gloire, à la fin des années trente, l’amène à méditer sur la relation qui les a unies pendant tant d’années en dépit du peu d’affection qu’elles éprouvaient l’une pour l’autre. A mi-chemin entre nécrologie, autobiographie, et photobiographie, ce roman à la structure circulaire, qui s’ouvre et se clôt sur la photo *in absentia* de Julia scrutée par la narratrice Fay, se présente ainsi comme une longue anamnèse à la première personne dans laquelle Fay retrace la double histoire de sa vie et de celle de Julia. Le parcours des deux femmes apparaît en effet comme intimement mêlé dans cet univers théâtral et cinématographique narcissique, exhibitionniste, incestueux et endogame, régi par le spéculaire, le

spectaculaire et le spectral, dans lequel miroirs et photographies décuplent à l'infini un soi perçu comme totalement aliéné à l'image.

En m'appuyant sur les écrits théoriques de Roland Barthes, Susan Sontag, Jean-Marie Schaeffer, Georges Didi-Huberman et Julia Kristeva, je me propose de montrer comment ce roman vient en fait, par l'irruption brutale du Réel de la mort (au sens lacanien) – déjà contenue par nature dans l'image, mais dupliquée ici de manière très théâtrale, voire hallucinatoire –, déjouer un dispositif photographique de facture somme toute assez classique, par lequel la photo-souvenir inaugurale déclenche chez la narratrice une quête de type herméneutique – et sa résolution – dans une perspective essentialiste visant à présenter l'être – à savoir Julia, le sujet de la photographie – dans sa vérité. En effet, si la photographie inaugurale "dit" la mort au sens littéral en ce qu'elle accompagne l'avis de décès de Julia tel qu'il est rédigé et publié dans le *Times*, elle vient aussi dire, au sens de signifier, la mort de la narratrice, en devenant, au-delà d'un simple embrayeur de récit initial, une invitation ultime, voire une injonction, au dernier voyage. Le récit se clôt en effet par le prophétique « You might give it a try one of these days » (Brookner 1990, 217), que semble lancer à la narratrice, par-delà la mort, la défunte Julia, et la fascination de plus en plus irrésistible que semble exercer sur Fay cette photo-miroir dans laquelle elle plonge et menace de sombrer permet de repenser le récit non plus en tant que réminiscence de nature élégiaque (l'avis de décès comme élégie des temps modernes), ou même en tant que longue oraison funèbre, mais plutôt comme le symptôme d'une profonde mélancolie morbide qui, à mon sens, caractérise plus généralement toute l'œuvre de Brookner.

Mais commençons par un bref résumé de l'histoire: Fay Dodworth, fille unique choyée par des parents cinéphiles, connaît une enfance et une adolescence heureuses jusqu'à la mort brutale de son père, qui marque le premier épisode douloureux de son existence. Alors qu'elle jouit d'une certaine célébrité comme soprane dans des émissions pour la radio, elle fait la connaissance d'Owen Langdon, un riche et bel avocat qui l'épouse peu après mais lui fait renoncer à sa carrière. C'est par l'intermédiaire d'Owen qu'elle rencontre Julia Wilberforce, la femme de son associé Charlie Morton. Bien que les deux femmes aient peu d'affinités, l'amitié qui lie leurs maris les amène à se fréquenter et même à passer ensemble à plusieurs reprises des vacances dans le sud de la France. Julia est une femme très belle et très narcissique, qui traite son mari en esclave et utilise tous ceux qui, de près ou de loin, l'entourent. Fay, qui éprouve pour Julia à la fois de l'admiration et de la répulsion, n'échappe pas à ce schéma. Lorsqu'Owen se tue à cinquante-deux ans dans un accident de voiture dans le midi de la France et que Charlie devient l'amant de Fay, celle-ci évite volontairement Julia, mais bientôt Charlie meurt à son tour d'une crise cardiaque, et Julia, qui ne sort presque plus de chez elle, cherche à exercer à nouveau son emprise sur Fay. Julia est désormais une vieille femme acariâtre et cruelle qui garde le lit et requiert une attention constante. Jalouse de l'amitié ambiguë que Fay a nouée avec un médecin, Alan Carter, elle fait en sorte, à distance, de gâcher leur relation, et y

parvient, au grand désespoir de Fay qui espérait trouver en Alan Carter le compagnon de ses vieux jours. En dépit du ressentiment qu'elle éprouve pour Julia, Fay accomplit néanmoins un ultime et noble acte : sachant la solitude intense dans laquelle se trouve Julia et les liens très forts qui l'unissent à son frère beaucoup plus jeune, elle organise le départ définitif de Julia pour l'Espagne où celui-ci réside. Le départ de Julia, tel que se le remémore Fay à l'annonce de son décès, est à l'image des relations ambivalentes des deux femmes, qui sont à la fois émues et soulagées de se quitter.

Raconté ainsi, le roman peut paraître quelque peu superficiel, ce que n'ont pas manqué de souligner les critiques, dont les commentaires acerbes au fil des ans ont peu à peu relégué au deuxième plan une romancière pourtant couronnée en 1984 par le Booker Prize, le plus prestigieux prix littéraire anglais, pour son roman *Hotel du Lac*, et – fait plus intéressant encore pour nous dans la perspective des rapports texte image –, par ailleurs reconnue sur le plan international en tant qu'historienne de l'art, spécialiste de la peinture française du XVIII^{ème} siècle. Or c'est précisément l'intérêt des enjeux photolittéraires de ce roman que la critique semble avoir totalement délaissé et que je me propose d'étudier.

Julia died. I read it in *The Times* this morning. There was quite a substantial obituary, but what immediately fixed my attention was the photograph, one of those studio portraits of the late 1930s or early 1940s, all huge semi-transparent eyes, flat hair, and dark lipstick. I never liked her, nor did she like me; strange, then, how we managed to keep up a sort of friendship for so long. (Brookner 1990, 1).

Ainsi s'ouvre le roman *Brief Lives*, dont on peut traduire l'incipit par ces mots :

Julia est morte. Je l'ai appris dans le *Times* ce matin. Il y avait un avis de décès assez long, mais ce qui m'a tout de suite frappée, c'est la photo qui l'accompagnait, un de ces portraits de photographe professionnel de la fin des années 30, ou du début des années 40, avec d'immenses yeux semi-transparents, des cheveux très plats et un rouge à lèvres très sombre. Je ne l'ai jamais aimée, et elle ne m'a jamais aimée non plus. C'est étrange que nous ayons pourtant réussi à préserver cette sorte d'amitié pendant tant d'années.¹

Plus que le texte qui l'accompagne, c'est donc la photo jointe à l'avis de décès de Julia qui provoque d'emblée chez Fay ce que Barthes et Sontag appellent respectivement le « choc photographique » (Barthes 1980, 51) ou « choc visuel » (Sontag 1973, 97). Dans le contexte commémoratif de l'avis de décès, la « photo-souvenir », pour reprendre la formulation de Jean-Marie Schaeffer (1987, 88), déclenche le « souvenir involontaire » (*ibid.*), en l'occurrence de vacances passées avec Julia et son mari dans le sud de la France (« I can see us now, strolling along Riviera esplanades in white pleated skirts, our husbands chatting behind us », Brookner 1990, 1; « Je nous revois avec nos jupes

¹ Ma traduction (valable pour l'ensemble du texte).

plissées blanches, en promenade au bord de la mer sur la Côte d'Azur, tandis que nos maris bavardaient derrière nous »). La photographie inaugurale est ainsi le point de départ d'un long processus remémoratif ou anamnétique de la part de Fay – processus qui ne prendra fin qu'à la toute dernière ligne du roman –, par lequel cette photo « qui l'anime et qu'[elle] anime », pour paraphraser Barthes dans *La Chambre claire* (1980, 39), va faire l'objet d'un « commentaire verbal para-iconique » (Schaeffer 1987, 109) ou d'une « construction réminiscente » pour « essayer dire l'image », deux formulations de Didi-Huberman dans son ouvrage *Essayer voir* (2014, 17, 72). « 'Essayer dire une image', cela commence, en tout cas, le plus souvent, par une tentative pour la décrire », déclare Didi-Huberman (2014, 72), et c'est bien par une ekphrasis de la photo inaugurale que s'ouvre le roman, ekphrasis « notionnelle », selon l'expression de James Heffernan dans *Museum of Words* (1993), puisqu'il s'agit d'une photo fictive, présentée qui plus est, comme toujours avec les images chez Brookner – qu'il s'agisse de peintures ou de photographies –, *in absentia*. Il s'agit aussi « d'essayer dire l'image » à de multiples niveaux, puisque tout au long du roman, Julia, l'actrice professionnelle très soucieuse de son apparence, très maquillée, vêtue de toilettes extravagantes et adoptant sans cesse des poses éminemment théâtrales, n'est au fond qu'image – elle est d'ailleurs décrite par Fay comme « iconique » (Brookner 1990, 44) – ou peut-être qu'images (au pluriel), à l'instar de cette « image d'image » que représente la photo de l'incipit, photo de genre (le portrait de photographe) codée et construite selon des règles, des artifices (par exemple, le maquillage sombre) et des poses bien particulières. En scrutant la photo pour comprendre les raisons du choc qu'elle a éprouvé, Fay entame une démarche de type herméneutique qui l'amène à interroger la nature de cette pseudo-amitié qui les a liées quasiment toute leur vie, et par-delà cette « étrange » amitié, à interroger la nature même de Julia. Il est intéressant de constater que cette quête s'apparente totalement à celle de Barthes devant la photographie de sa mère dans *La Chambre Claire* ou au raisonnement tenu par Sontag dans *On Photography*. Dans les trois cas, il s'agit d'une démarche essentialiste visant à « révéler », au double sens du terme, à « dévoiler », ce qui est « caché » (Sontag 1973, 121), « l'essence » du sujet photographié, sa « vérité », son « être » (Barthes 1980, 155), afin d'aboutir, selon Schaeffer, à une « présentification de l'essence dans l'apparaître » (Schaeffer 1987, 175) propre selon lui à l'esthétique romantique, esthétique d'ailleurs chère à Brookner qui a écrit un ouvrage d'histoire de l'art à ce sujet, intitulé *Romanticism and its Discontents* (« Malaise dans le Romantisme », Brookner 2000). La « stratégie réflexive » (Schaeffer 1987, 133) qui se met en place par le biais d'un commentaire verbal « para-iconique » qui « sature l'image » (109), dans le cadre plus général de ce qu'il nomme une « herméneutique linguistique » (161) dont le terrain d'investigation va être un savoir latéral situé dans le « hors-champ » de l'image (120), a pour but de « présenter l'être dans sa vérité » (175), la photographie étant censée révéler ce « moment propice » (186) où le caractère entier se dévoile, à la façon du « moment décisif » de Cartier-Bresson. Ce qui est

frappant dans le roman de Brookner, c'est que cette révélation quant à « l'être vrai » de Julia intervient en fait dans un deuxième temps seulement, et ce bien plus tard dans le roman, en l'occurrence à sa toute fin, lorsque la narratrice se remémore une deuxième photographie, cette fois du frère de Julia, photographie que celle-ci lui avait montrée par le passé, et dont l'ekphrasis, dans une sorte de mise en abyme de l'incipit, va déclencher le processus heuristique :

She had once shown me a photograph of a handsome enough young man in an open-necked shirt; the photograph, which had been taken some time ago, was faded, but one could see that the teeth were bad even then. He was part of Julia's personal mythology. (Brookner 1990, 199).

Elle m'avait montré la photo d'un jeune homme assez beau qui portait une chemise dont le col était ouvert ; la photo, qui avait été prise un certain temps auparavant, ne se voyait plus distinctement, mais on pouvait constater qu'il avait de vilaines dents déjà à cette époque. Il faisait partie de la mythologie personnelle de Julia.

Lorsque Fay, animée à la fois par un sentiment de pitié et par le désir de se débarrasser de Julia, évoque avec elle la possibilité qu'elle aille rendre visite à ce frère chéri par-dessus tout dont elle ne cache d'ailleurs pas la nature incestueuse des liens qui les ont unis – à l'instar de ceux qui l'unissaient d'ailleurs à ce père également chéri, dont la photo occupe elle aussi une place de choix sur sa table de chevet (Brookner 1990, 5) –, le ou plutôt les masques tombent et Julia, abandonnant pour la toute première fois son expression « sardonique » habituelle (Brookner 1990, 213), s'effondre en larmes et reconnaît à quel point Gerald lui a manqué : « With those words an incredible thing happened: tears came into her eyes, into those adamantine eyes whose gaze fell so pitilessly on others » (Brookner 1990, 205) : « A ces mots, il se passa quelque chose d'incroyable : des larmes lui vinrent aux yeux, ces mêmes yeux inflexibles qui regardaient le monde avec si peu de pitié ». Fay a alors la conviction que sa quête herméneutique est arrivée à son terme, que l'énigme que représentait Julia est résolue, et que le puzzle est ainsi reconstitué : « ... as I thought about it the final piece of her enigmatic personality seemed to fall into place » (Brookner 1990, 200) : « ... et alors que cette pensée me traversait l'esprit, la dernière pièce de son énigmatique personnalité sembla se mettre en place ».

On est ainsi passé d'un statut phénoménologique de l'image photographique, avec la photo inaugurale affichée à la fois dans le *Times* et à l'incipit du roman, à un statut épistémologique de cette même image à mesure qu'elle est à la fois construite par le texte (l'ekphrasis initiale étant, nous l'avons vu, purement notionnelle) et déconstruite dans la quête herméneutique, et c'est donc bien la deuxième photographie qui « révèle » la première en en faisant apparaître le sens. On pourrait presque dire, malgré la nature externe de cette deuxième photo, qu'elle fonctionne néanmoins un peu comme le « punctum » de la première, puisqu'elle représente bien, selon la définition de Barthes, ce « supplément » que j'ajoute à la photo « et qui cependant y est déjà » (Barthes 1980, 89), ce « hors

champ subtil » qui « lance le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir » (Barthes 1980, 93), cette notion de « désir » étant ironiquement, dans le cas qui nous occupe, à entendre à la fois littéralement et métaphoriquement. Il me semble néanmoins qu'il serait réducteur d'arrêter là l'analyse car si, d'entrée de jeu, la narration semble se focaliser sur le personnage de Julia, c'est bien parce qu'elle représente, par sa nature iconique et son statut de défunte – et par conséquent plus encore que n'importe quel autre sujet photographié déjà réduit, comme l'ont montré Barthes et Sontag, à l'état de spectre ou de fantôme par l'acte photographique –, ce que Barthes dans *La Chambre claire* nomme le « Tout-Image » (Barthes 1980, 31), ce « Spectrum » qui a trait à la fois au spectacle et à la mort (Barthes 1980, 23). Car si la photo, déjà par nature pour le critique ce « théâtre mort de la Mort » (Barthes 1980, 141), est bien le théâtre dans lequel l'actrice Julia continue de se produire, surgissant sur la page du journal et à la vue de Fay comme une résurgence du passé ou une résurrection, ce à quoi la photo renvoie Fay est sa propre mort, qu'elle lui met en quelque sorte sous les yeux, qu'elle lui annonce : « Au bout de cette première mort (inscrite dans la photo), ma propre mort est inscrite », écrit Barthes (1980, 145); « photographs are portents of death » (« les photos sont des présages de la mort »), écrira pour sa part Sontag (1973, 70). Cet aspect prémonitoire des photographies pour Sontag se retrouve en effet à la toute fin du roman lorsque Fay n'est plus, dans la lecture interprétative de la photo, « ce sujet instance de maîtrise qui instaure le sens », pour reprendre les termes de Schaeffer (Schaeffer 1987, 175), mais se retrouve justement dépossédée de cette maîtrise en s'imaginant vivre une expérience de nature quasiment hallucinatoire dans laquelle Julia, semblant communiquer avec elle depuis l'au-delà, l'enjoint à goûter aux plaisirs de la mort :

So irrelevant did her death seem that I almost looked forward to discussing it with her, felt something like a quickening of interest. 'What was it like?' I should have asked. The eyelids would have come down again as she considered. 'Not all that bad,' I can hear her say, in her almost famous throw-away tone. 'You might give it a try one of these days.' (Brookner 1990, 217).

Sa mort était devenue tellement banale que j'avais presque l'envie d'en discuter avec elle et sentais mon intérêt croître. « C'était comment ? » lui aurais-je demandé. Les paupières se seraient abaissées à nouveau tandis qu'elle réfléchissait. « Pas si mal que ça », je l'entends me dire, avec ce ton détaché qui lui était propre. « Tu devrais essayer un de ces jours ».

La photo se fait alors réellement « médium », comme le dit Barthes (1980, 177), non pas tant annonciatrice d'une « catastrophe » (150) que porteuse d'une fascination mortifère que Barthes appelle la « mélancolie même de la photographie » (124). La photo inaugurale qui, d'emblée, disait littéralement la mort en accompagnant l'avis de décès, acquiert alors un pouvoir performatif en signifiant à Fay sa propre mort, en la lui suggérant, en la lui enjoignant. Le désir incestueux et endogame, qui depuis le début, semblait dominer ce huis clos

spéculaire et spectral, se fait plus clairement mortifère, et la photographie perd son statut commémoratif et élégiaque pour devenir ouvertement mélancolique.

J'ai déjà souligné ailleurs les liens étroits qui unissaient peinture et mélancolie dans l'ensemble des romans d'Anita Brookner (Petit 2014). Cette tendance mélancolique est ce qui pousse Frances Restuccia, dans son article « Tales of Beauty: Aestheticizing Female Melancholia » (« Contes de la beauté, ou comment esthétiser la mélancolie féminine »), et Deborah Horvitz, dans son article « Representations of the Dynamics among Mothers, Melancholia, and Men » (« Représentations de la dynamique qui se crée entre les mères, la mélancolie et les hommes ») – recension critique de l'ouvrage de Restuccia sur les représentations de la dépression féminine et des violences conjugales –, à ranger Anita Brookner parmi les écrivains femmes qui se caractérisent par ce que Restuccia nomme une « écriture mélancolique kristévane » (Restuccia 1996, 353), « mélancolie masochiste » (Restuccia 1996, 364) induite, d'après elle, par le trauma causé par la mort de la mère. Si j'ai choisi dans cet essai de ne pas explorer la possibilité d'un lien entre la mort de Julia et le décès (toujours) traumatique de la mère dans la fiction brooknérienne – bien qu'on puisse voir d'intéressants parallèles entre Julia et la figure de la mère théâtrale dans le premier roman de Brookner, *A Start in Life (La vie, quelque part)*, par exemple –, je suis frappée par la parenté qui existe entre le roman *Brief Lives (Julia et moi)* et le cinquième roman de Brookner, *Family and Friends (Sofka)*, le roman qui, dans toute l'œuvre de l'écrivain, utilise la photographie de la façon la plus spectaculaire, par le truchement de photos de mariage fictives regroupées dans un album de famille feuilleté par un narrateur ou une narratrice anonyme. J'ai montré comment, dans ce roman (Petit 2018), l'utilisation que fait Brookner de ces images photographiques pouvait être vue comme le retour du refoulé, à savoir la Shoah, à peine évoquée, et pourtant omniprésente dans son œuvre, Brookner étant la fille de Juifs en exil, « des gens très abîmés psychologiquement » (« damaged people »), comme elle le déclarait dans une interview réalisée par Shusha Guppy en 1987 (Guppy 1987). La Shoah est elle aussi suggérée dans *Brief Lives* au détour d'une page lorsque la narratrice, associant dans un même âge d'or ou « rêve d'innocence » la période de la jeunesse (sa jeunesse) avec le cinéma des années trente, celui de l'avant-guerre, évoque ensuite la quasi-destruction de ce mythe par l'irruption de scènes de la vie réelle que « personne, homme ou femme, n'aurait jamais dû voir », allusion voilée aux atrocités de la seconde guerre mondiale et au génocide des Juifs :

Those innocent films of the late 30s and early 40s influenced the outlook and the behaviour of a generation or two of young men and women [...] Women with small children always appeared to me to be middle-aged when I was a child, while the cinema was the world of eternal youth. I learned, when I grew older, that eternal youth is too precious a delusion ever to be relinquished: it has to find a place somewhere, be enshrined in a myth, an ideal, even a fantasy. In those days before the war we lived a dream of innocence that the war years did not

entirely shatter, even when we had seen sights which should never be seen by anyone, man or woman. (Brookner 1990, 13).

Ces films innocents de la fin des années trente et du début des années quarante eurent une influence sur la façon de s'habiller et de se comporter d'une, voire de deux, générations de jeunes hommes et de jeunes femmes [...] Quand j'étais enfant, les femmes qui avaient des enfants en bas âge me semblaient avoir renoncé à leur jeunesse, tandis que le cinéma représentait au contraire le monde de l'éternelle jeunesse. J'ai appris, en vieillissant, que l'éternelle jeunesse était une illusion bien trop précieuse pour que l'on n'y renonce jamais. Il lui faut trouver une place quelque part, être vénérée dans un mythe, un idéal, ou même un fantasme. Durant cette époque de l'avant-guerre, nous vivions un rêve d'innocence que les années de guerre n'ont pas totalement détruit, même après avoir été témoins de scènes que personne, homme ou femme, n'aurait jamais dû voir.

Par ailleurs, un certain nombre d'éléments de la photo inaugurale accompagnant l'avis de décès, tels que l'ancrage référentiel de cette photo – la fin des années trente ou le début des années quarante (« the late 1930s or early 1940s », Brookner 1990, 1) – en pleine période de montée et apogée du nazisme, la maigreur quasi famélique de Julia (« as if there is too little flesh to protect the bones », Brookner 1990, 1), ou encore la fixité de son regard quasi spectral (« all huge semi-transparent eyes », Brookner 1990, 1) contribuent, rétrospectivement, à renforcer, comme dans le roman *Family and Friends*, cette présence indirecte de la Shoah dans le texte. On pourrait ainsi voir, à la fois dans cette photo matricielle de *Brief Lives* et dans la récurrence, dans *Family and Friends*, de photos de personnages qui sont en fait des survivants de la Shoah, l'inscription, ou plutôt le « cryptage », de ce trauma fondamental qui ressurgit de façon compulsive, les photographies comme traces devenant ainsi des « lieux de mémoire », pour reprendre l'expression de Pierre Nora, que le critique Dominick LaCapra se ré-approprie en « lieux de trauma » (« trauma sites », LaCapra 1998, 10) ou encore « lieux de deuil » (« mourning sites », LaCapra 1998, 44) dans son ouvrage *History and Memory after Auschwitz* (« Histoire et mémoire après Auschwitz »). J'ai ainsi été amenée à émettre comme hypothèse que la récurrence des photographies comme traces du passé dans *Family and Friends* de Brookner pourrait bien être la manifestation de ce que LaCapra nomme un « acting-out compulsif et mélancolique » (« a compulsive and melancholic acting-out », LaCapra 1998, 14) du trauma, dans lequel les photos de mariage, qui projettent une image institutionnalisée d'ordre et d'harmonie, pourraient également être interprétées comme l'écran qui bloque l'accès au trauma refoulé de la Shoah tout en le dévoilant dans le même temps, et qui, de ce fait, empêche le « working-through » ou « perlaboration » de ce trauma. Cette observation quasi-obsessionnelle des photos de mariage par le narrateur ou la narratrice de *Family and Friends* n'est pas sans rappeler, dans *Brief Lives*, la propre fascination qu'éprouve Fay pour la photographie qui accompagne l'avis de décès,

ce « lieu de deuil » dans lequel elle plonge au risque de sombrer, comme pour répondre à l'appel d'une pulsion de mort que Kristeva a si brillamment analysée comme indissociable de la mélancolie dans *Soleil noir*. Si cette lecture de Brookner s'avère convaincante, on pourrait alors voir la manifestation de cette même compulsion de répétition à l'œuvre non seulement dans la récurrence des photographies de *Family and Friends*, mais également dans la récurrence des romans de Brookner eux-mêmes – vingt-quatre au total, au rythme d'un par an pendant plus de vingt ans –, suscitant à la fois la consternation de ses détracteurs et le ravissement de ses admirateurs. Tout se passe comme si Brookner, à travers son activité prolifique de romancière, ne cessait de nous présenter un « acting-out » ou « retour dans le réel » du passé traumatique et de la mélancolie de la diaspora juive sans jamais nous en proposer un « working through » ou une « perlaboration », en d'autres termes sans que le travail du deuil ne puisse jamais s'achever totalement.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, R. 1980. *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- BROOKNER, A. 1981. *A Start in Life*. London: Cape. Trad. par N. Tisserand, sous le titre *La vie, quelque part*. Paris: Belfond, 1990.
- . 1984. *Hotel du Lac*. London: Cape. Trad. par S. Lecomte, sous le titre *Hôtel du lac*. Paris: Belfond, 1987.
- . 1985. *Family and Friends*. London: Cape. Trad. F. Gonzalez-Battle, sous le titre *Sofka*. Paris: La Découverte, 1987.
- . 1990. *Brief Lives*. London: Cape. Trad. par A. Lennkh sous le titre *Julia et moi*. Paris: La Découverte, 1992.
- . 2000. *Romanticism and its Discontents*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2014. *Essayer voir*. Paris: Minuit.
- GUPPY, S. 1987. "Anita Brookner, The Art of Fiction, n°98". *Paris Review*, 104.
- HEFFERNAN, J.A.W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- HORVITZ, D.M. 2001. "Representations of the Dynamics among Mothers, Melancholia, and Men". *Contemporary Literature* 42/4: 825-833.
- KRISTEVA, J. 1987. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- LACAPRA, D. 1998. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell UP.
- PETIT, L. 2014. "Between Iconophilia and Iconophobia: Anita Brookner's Museum of Words". In "Musing in the Museum," ed. by L. Petit, K. Brown, L. Louvel. *Word and Image* 30/1: 7-12.
- . 2018. "War, Trauma, and the Dance of History: Anita Brookner, Ettore Scola and Terence Davies". In "Photography and Trauma". ed. by L. Petit, A. Pozorski. *Polysèmes* 19.
- RESTUCCIA, F. 1996. "Tales of Beauty: Aestheticizing Female Melancholia". *American Imago*, 53/4: 353-383.
- SCHAEFFER, J.-M. 1987. *L'Image précaire*. Paris: Le Seuil.
- SONTAG, S. 1973. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.