

University of New Hampshire

## University of New Hampshire Scholars' Repository

---

Honors Theses and Capstones

Student Scholarship

---

Spring 2012

### Henry Miller à Dijon : L'écrivain en *souffrance*

Kayla O'Meara

*University of New Hampshire - Main Campus*

Follow this and additional works at: <https://scholars.unh.edu/honors>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

#### Recommended Citation

O'Meara, Kayla, "Henry Miller à Dijon : L'écrivain en *souffrance*" (2012). *Honors Theses and Capstones*. 11.  
<https://scholars.unh.edu/honors/11>

This Senior Honors Thesis is brought to you for free and open access by the Student Scholarship at University of New Hampshire Scholars' Repository. It has been accepted for inclusion in Honors Theses and Capstones by an authorized administrator of University of New Hampshire Scholars' Repository. For more information, please contact [Scholarly.Communication@unh.edu](mailto:Scholarly.Communication@unh.edu).

**Henry Miller à Dijon : L'écrivain en *souffrance***

**Kayla O'Meara**  
**Mémoire, département de Français**  
**Advisor : Nadine Berenguier**  
**Le 11 mai 2012**

## L'écrivain en souffrance : Henry Miller à Dijon

Il y a des soirées où je m'amuse à faire du Henry Miller. Des soirées où, lorsque les derniers rayons du soleil se retirent dans le ciel et un sombre brouillard descend sur la ville, je me mets à errer dans les rues de Dijon. Je me livre aux douceurs des parcours désertés, le rythme de mes bottes sur le vieux gravier, le vent qui siffle dans mes oreilles alors que la froideur d'hiver me pique le bout du nez. Les réverbères projettent leur faible lumière sur la façade de l'Église St. Michel. L'Église, je la trouve tellement belle toute baignée d'un or jaunâtre qui semble trembler sous la nuit nuageuse. Je me dirige vers le Lycée Carnot dont une chambre de résidence abritait Miller, l'Américain, à l'époque de sa plus grande pose d'écrivain. Je m'arrête devant le bâtiment en pierre d'un gris abimé et j'éprouve un certain ravissement à savoir que je colle aux pas de Miller, qu'on aurait contemplé les mêmes rues alourdies de brouillard dans le silence profond d'une nuit dijonnaise, qu'on se serait proposé de boire un verre du vin rouge dans un des cafés lugubres de la Place Émile Zola, et qu'on aurait causé jusqu'aux petites heures du matin, de la littérature, des femmes, et de la vie de la glorieuse Bourgogne. Bien que son séjour à Dijon apparaisse dans l'œuvre *Tropic of Cancer*, cette brève partie de la vie d'Henry Miller n'a pas encore été étudiée de près par les biographes et les critiques. Lorsqu'on parle de Henry Miller à Dijon, il s'agit toujours d'un « exil » dans la mesure où l'écrivain n'était plus à Paris, une ville qui lui était tellement chère. Apart cela, les critiques n'accordent pas beaucoup de place à Dijon dans les textes innombrables écrits sur Miller. Souvent, le séjour à Dijon se réduit à rien, face à l'influence des villes telles que Paris, New York, et de Big Sur en Californie. Bientôt, on doutera que Miller ait jamais mis les pieds devant le Lycée Carnot, qu'il ait pris du vin rouge lors de repas pantagruéliques tant aimés par François Rabelais.

On a beau chercher parmi la poignée de bibliographies dans la bibliothèque d'UNH, on peine à en trouver une seule qui veuille préciser l'importance de Dijon et son rôle dans *Tropic of Cancer*. C'est justement dans le fait que les critiques littéraires ne s'intéressent pas au séjour de Miller en Bourgogne que réside l'importance de la ville brouillardeuse. Seules les lettres qu'avait écrites Miller dans sa correspondance avec Anais Nin, amie intime et auteur d'une série des volumes intitulées *Le journal d'Anais Nin*, servent à bien documenter cette période entre le 31 janvier et le 28 février 1932. Effectivement, le séjour n'a duré que trois semaines, le temps de gérer une correspondance prolifique et fréquente qui permettait à Miller d'exprimer ses impressions en tout genre. Les lettres font témoignage d'un Dijon assez différent de celui de *Tropic* et permettent de mieux comprendre l'influence de cette ville provinciale sur la création littéraire millérienne. « *Tropic of Cancer* represents the mental and artistic growth of the supraself ».<sup>1</sup> L'œuvre la plus célèbre d'Henry Miller, qui a été banni aux Etats-Unis durant plus que cinquante ans, se révèle en tant que portrait de l'écrivain en devenir. Cette référence à la pose d'écrivain nous permet de comprendre le chapitre sur Dijon que Miller marque d'un air hostile et néfaste puisque les conditions de la ville n'étaient pas favorables à la création littéraire. Bien que les critiques en parlent en termes d'exil, je postule que le séjour à Dijon devrait désormais se définir comme le séjour de *l'écrivain en souffrance*. Le texte dont je tire le titre de ce mémoire est un commentaire de Jacques Derrida intitulé « Le facteur de la vérité » sur la « Lettre volée » d'Edgar Allen Poe. Une lettre est désignée *en souffrance* par la poste française lorsqu'elle n'arrive pas à sa

---

1. Decker, James M. *Henry Miller and the Narrative Form: Constructing the Self and Rejecting Modernity*. Taylor & Francis Inc., New York, NY, 2005. p. 62. Les références suivantes apparaitront dans le texte entre parenthèses en tant que Decker.

destination tout en n'étant pas renvoyée à son expéditeur. Derrida remarque que « la structure restant de la lettre, c'est que sans la menace de ne pas arriver à destination, son circuit n'aurait même pas commencé. »<sup>2</sup> Ce qui caractérise une lettre, comme ce qui définit un écrivain selon Miller, c'est le danger de rester en attente et de ne pas aboutir. Une lettre restée en *souffrance*, « ce n'est pas un malheur, c'est la vie, la vie vivante, battue, la tragédie par la vie encore suivante. »<sup>3</sup> *Souffrance* comprend à la fois l'idée des lettres, la recreation de la vie, et l'écrivain qui souffre de la menace de ne pas arriver à destination.

En 1930 Henry Miller, écrivain en devenir, traverse l'Atlantique pour gagner sa vie à Paris. Hanté par l'échec, le désespoir, et le mépris, Miller fuit les gratte-ciels de New York pour une aventure d'éternel vagabondage, errant sans un sou dans les rues parisiennes, tel un disciple de Rimbaud et Baudelaire. « Naître dans la rue, aime-t-il répéter, signifie : errer toute sa vie !'...' Dans toutes ses errances, il est toujours à pied, et presque toujours l'estomac vide.' » (Brassaï 11) Cependant, il lui fallait quand même de quoi manger. Miller sentait que son *clochardisme* perpétuel et ses soucis d'argent commençaient à « peser sur [ses] amis ». <sup>4</sup> Après avoir essayé de vendre quelques uns de ses textes inachevés, Miller accepte le seul job qu'on avait à lui offrir. Fin janvier 1932, il prend une place de répétiteur d'anglais au lycée Carnot de Dijon, ancienne ville des Grands Ducs de la Bourgogne. L'écrivain *en souffrance* y part, doutant de rentrer un jour à Paris. Brassaï, un photographe qui connaissait bien l'écrivain en tant qu'ami proche, affirme que Dijon aurait beaucoup

---

<sup>2</sup> Derrida, Jacques. « Le facteur de la vérité ». *La carte postale : de Socrates à Freud et au-delà* (Paris : Flammarion, 1980), pp. 441-483.

<sup>3</sup> Derrida, Jacques. « Envois ». *La carte postale : de Socrates à Freud et au-delà* (Paris : Flammarion, 1980), p. 39.

<sup>4</sup> Brassaï. *Henry Miller : Rocher heureux* (Paris : Editions Gallimard, 1978), p. 69. Les références suivantes apparaîtront dans le texte entre parenthèses en tant que Brassaï.

plu à Henry Miller qui était au fond, un gourmand. Le fait que l'écrivain ait manifesté un mépris résolu envers la capitale de la Bourgogne dans son œuvre *Tropic of Cancer* semble surprendre Brassai. « Mais cette ville, n'était-elle pas aussi capitale de la gastronomie et des vins de Bourgogne, si chers à Henry ? A ce seul titre elle aurait dû gagner son indulgence, sinon sa sympathie. La vie a parfois de ces quiproquos où rien ne colle, où le malentendu et l'hostilité s'installent bêtement entre nous et les choses que, dans des moments plus heureux, nous eussions aimées pourtant. Il m'est plus facile d'imaginer Henry dégustant du meursault-cassis, débordant de joie, que se morfondant, triste, en Côte-d'Or. Et comme il eût été ravi d'assister, j'en suis certain, au cœur de la Bourgogne, aux repas pantagruéliques des 'Trois glorieuses', à Dijon, à Beaune, à Clos-Vougeot ! Hélas ! » (Brassai 70).

Alors, Brassai nous amène à nous demander d'où vient l'hostilité qui caractérise le récit de ses jours à Dijon dans *Tropic of Cancer*. Pourquoi le bon Henry ne profite-t-il pas de la vie provinciale sur laquelle écrivaient tant d'autres Américains de l'époque ? Or, à quel jeu joue-t-il en mettant Dijon dans son œuvre *Tropic of Cancer*, l'accordant de la place lorsque l'expérience vécue rejaillit un an plus tard au fil des pages réservées au récit de l'écrivain en devenir ? Pour répondre à ces questions, il faudra comparer les lettres écrites à Anais Nin, les seuls manuscrits qui communiquent en détail ce qui s'est passé à Dijon, avec le passage fictif sur Dijon qui y correspond dans *Tropic of Cancer*. On apprend que Miller a oublié de retransmettre un certain détail qui aura fait de Dijon une terre stérile. Pendant son séjour à Dijon, l'écrivain n'avait pas sa machine à écrire. Je propose que ses lettres à Anais Nin prennent la place de la machine à écrire comme intermédiaire entre la *vraisemblance* et la fiction qui lui permet de se distancer du texte afin de s'inventer comme personnage écrivain.

## La réalisation du soi

Qu'est-ce qu'un écrivain ? Qu'est-ce qu'un auteur ? Le célèbre critique Michel Foucault repense le concept de l'auteur et le redéfinit totalement. Selon Foucault, l'auteur n'est plus le propriétaire de son texte, parce qu'une fois publié, il ne peut pas l'interdire ou le retirer. Il n'est pas non plus le seul responsable ; il partage cette responsabilité avec le lecteur. L'auteur n'est pas inventeur. La langue et la littérature existaient avant lui et continueront en son absence.<sup>5</sup>

L'importance de l'auteur s'intéresse à sa propre façon d'organiser *les signifiants*, ou bien les signes. L'écriture, c'est un jeu dans lequel l'auteur s'efface ; il passe dans l'art de brouiller les pistes qui pourraient conduire à la subjectivité. La seule chose individualisable dans l'œuvre d'un écrivain renvoie à la modalité de la façon dont il s'absente (Foucault 827). Foucault constate que le nom d'auteur rejaillit sur le statut du texte dans la mesure où le lecteur confrère une certaine qualité d'attention au sens, à la complexité des signes, mis en jeu dans la lecture. C'est ainsi que l'écrivain se voit doué d'un pouvoir magique. Il a le pouvoir de faire passer du sens dans tout ce qu'il écrit, même hors de son œuvre (Foucault 828). N'importe quel texte porte toujours en lui-même un nombre de signes qui renvoient à l'auteur, mais qui ne sont pas réductibles à une seule entité (Foucault 831). C'est à partir de là qu'on comprend l'intérêt de l'écriture du soi. L'auteur se cache derrière un jeu de signes qui puissent élever tout ce qu'il écrit au statut au-dessus de la vie réelle. Écrire sur soi, c'est transcender la réalité, c'est anéantir l'angoisse d'une vie dépourvue de

---

<sup>5</sup> Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? » *Dit et Écrits*: 1954-1969, Essai (2001), pp. 817-831. Les références suivantes apparaîtront dans le texte entre parenthèses en tant que Foucault.

sens, c'est rire au nez de la mort qui nous attend tous.<sup>6</sup> Car, quoi qu'on écrive, l'auteur porte en lui l'esprit de la littérature qui estampille sur ses personnages un sens d'infini.

La plus grande enquête de l'auteur, c'est de se faire éterniser dans sa propre littérature. Il y a deux genres littéraires qui permettent l'écriture du soi ; l'autobiographie, et l'autofiction. Selon Philippe Lejeune, l'auteur du *Pacte autobiographique*, la définition de l'autobiographie est « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. Si une œuvre est autobiographique, le lecteur s'attend à une certaine fidélité au réel. »<sup>7</sup> Le pacte dont parle Lejeune existe entre le lecteur et l'auteur du récit. Le « je » chez Miller renvoie au narrateur et à l'auteur puisque le personnage principal porte le nom de l'écrivain (Val est son deuxième nom). Mais, cela ne veut pas dire que *Tropic of Cancer* est historiquement correct. Cela ne veut pas dire non plus que l'œuvre est une fiction.

Dans le cas de Miller, dont l'enquête porte sur la compréhension de l'inconscient et le questionnement du sujet, de son identité en tant qu'écrivain, il s'agit moins d'une autobiographie que d'une *autofiction*. Le concept d'autofiction a été inventé par Serge Doubrovsky en 1977 lorsqu'il a classifié *Fils* dans sa prière d'insérer comme « Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel

---

<sup>6</sup> Jongy, Béatrice. « L'écriture de soi au tournant du siècle : une quête ontologique, chez Rilke (*Les Carnets de Malte Laurids Brigge*) », Kafka (*Le Journal*) et Pessoa (*Le Livre de l'intranquillité*). (Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Vienne; Comparatisme et Société. Vol. 13, 2011), p. 314.

<sup>7</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975), pp. 14-42. Les références suivantes apparaîtront dans le texte entre parenthèses en tant que Lejeune.



ou nouveau. »<sup>8</sup> Dans le récit du soi, l'autofiction met la factualité au second plan. Les noms des personnages, les lieux, les événements s'enfilant bout à bout, sont modifiés au profit des choix narratifs de l'auteur qui essaie de ressaisir en totalité l'essence d'une vie. Pour Doubrovsky, « la littérature est fondamentalement existentielle. »<sup>9</sup> Il écrit dans *Le livre brisé* : « Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phrases disjointes, des non coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire » (SD 61). L'autofiction, comme entrecroisement entre la réalité et la fiction, impose un pacte oxymoronique qui insiste sur le droit de s'inventer une vie imaginaire en adhérant absolument aux trois unités de Philippe Lejeune qui exigent un homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage ou protagoniste (SD 54). Il faut que le nom propre de l'écrivain soit le nom du personnage : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente », explique aussi Doubrovsky dans *Livre brisé*. L'autofiction se caractérise par un phénomène linguistique ; ce sont les mots qui parlent à travers l'auteur, la syntaxe d'une langue qui enchaîne les pensées, un mouvement associatif entre l'être des termes qui captent l'essence de tout ce qu'on ne sait plus exprimer (SD 63). Et donc, l'autofiction est une récréation, non une retransmission.

*Tropic of Cancer* se revêt des mêmes caractéristiques autofictives qu'évoque Doubrovsky. De surcroît, Doubrovsky acclame l'écrivain Henry Miller, dont les récits étaient autrefois considérés de second rayon, le saluant comme « le père de

---

<sup>8</sup> Doubrovsky, Serge. *Fils*. Galilée, 1977.

<sup>9</sup> Doubrovsky, Serge. « Les points sur les "I" », in *Gènese et autofiction*, J-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.) (Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007). Les références suivantes apparaîtront dans le texte entre parenthèses en tant que SD.

l'autobiographie moderne » lors de la journée « Genèse et autofiction » à l'ENS de Paris.<sup>10</sup>

Henry Miller se remémore, il s'invente, il laisse les mots tirer eux-mêmes de l'essence de l'expérience vécue. L'écrivain jouit d'un don divin ; l'écrivain recrée en se recréant.

L'autofiction se présente à travers le remaniement de multiples personnages, les masques, les jeux d'identités, les reflets infinis ; tout simplement, le dédoublement du « je ». Rimbaud avait dit, « 'Je' est un autre ». C'est toute une génération de philosophes, d'écrivains, de critiques, qui le confirme : le « je » inventé est celui qui est plus vrai. Ainsi, l'écriture du « je » doit dépasser les frontières de l'exact, des dates, des faits, pour arriver à les vérités les plus fondamentales, celles qui émergent de soi et qui fleurissent dans les limbes entre l'exactitude objective et la vérité subjective <sup>11</sup>(CB 15). Faute de nature, la mémoire elle-même est mensongère, une « reprise de l'imaginaire » qui se mue dans le temps, dans certains cas, jusqu'à ce qu'on ne la reconnaisse plus. La littérature naît de l'entrecroisement entre réel et irréel, la littérature du « je », du creux entre le « je » qui est et le « je » qui se fait. Cependant, pour se faire, il faut plonger dans la profondeur de la subjectivité tout en restant à l'extérieur, un « aller venir sans cesse entre les arrière-fonds et les au-déla » (CB 15). La littérature nous procure l'occasion d'un voyage paradoxal. En écrivant sur le « je », l'auteur doit se distancer de son narrateur d'un moyen quelconque. Sinon, il ne sera pas capable de faire un retour sur soi, un aspect fondamental dans le genre de l'autofiction. Le retour permet de comprendre la signification inattendue d'un récit et comment cette signification fonctionne pour contribuer à la création d'un autre « je », et,

---

<sup>10</sup> Colonna, Vincent. « ...À l'autofiction en général », in *Autofiction(s): Colloque de Cerisy* Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.) (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010), p. 413

<sup>11</sup> Burgelin, Claude. « Pour l'autofiction » in *Autofiction(s): Colloque de Cerisy. Autofiction(s): Colloque de Cerisy*, pp. 5-21. Les références suivantes apparaîtront dans le texte entre parenthèses en tant que CB.

dans le cas de Miller, de l'écrivain. La fiction et la réalité s'entremêlent, se frottent l'une contre et l'autre à tel point qu'elles finissent par s'influencer. La fiction devenue réel, le réel devenu fiction. De cette manière, Miller appartient au rang des 'très rares autobiographes qui ont réussi à inventer un nouvel ordre de récit (qui) aborde l'autobiographie...et élabore une nouvelle vision de l'homme et une nouvelle pratique de l'écriture' (Lejeune 228). La nouvelle vision de l'homme, la nouvelle pratique de l'écriture, c'est bien l'autofiction dont on parle.

### **Le flambeau de Prométhée**

L'autofiction nécessite un(e) intermédiaire. Dans le cas de Henry Miller, l'intermédiaire se présente sous la forme d'une machine à écrire. « Chaque fois que j'allais voir Miller à la Villa Seurat, dans l'escalier déjà, j'entendais le martellement du clavier de sa machine à écrire qu'il frappait comme un forcené *con furia*. On aurait dit que c'était le fracas de son Underwood qui entraînait le flot de ses pensées comme une marche militaire de la foule. Tous les amis qui surprirent Henry en *flagrant délit* de création, gardèrent l'impression d'une 'usine à penser' fonctionnant à pleins gaz » (Brassaï 143). Brassaï est le véritable témoin de la manie technologique dont se sert Miller afin d'entretenir le flot de ses pensées, définissant un style, un fleuve qui noie ses lecteurs dans le vaste récit coulant. « Ce farouche attachement à la machine, chez Miller, assez rare chez les écrivains, s'explique sans doute par la vitesse dans la transmission de la pensée et par le détachement instantané du texte, lequel cesse d'être l'émanation du corps comme l'est l'écriture, » ajoute Brassaï (144). La machine lui permet de se distancier de son texte, comme si ce n'était pas lui qui écrivait, mais bien un autre. Ainsi peut-il commencer à faire un retour sur *soi*, à

entreprendre le voyage aller retour paradoxal. Un autre ami de Miller raconte (au sujet de la machine) « ça crépitait comme une mitrailleuse. On aurait dit une dactylo faisant ses gammes à un concours de vitesse. Et les feuilles qui tombaient les unes après les autres ! Les as-tu bien regardées ? Pas une rature, pas un repentir ! Son écriture coulait d'un débit égal à même la source. Quel style serait celui d'Henry, je me le demande, écrit plus posément à la main et non jailli tout brûlant de la machine ? » (Brassaï 144). C'est une question bien posée. Sans machine, Miller est « privé de ses moyens, paralysé, amputé » (Brassaï 145). Incapable de fixer les idées et se détacher du texte, l'écrivain tombe en panne d'écriture. Les effets de stérilité qui l'envahissent, reviendront à toute force lorsque Miller se plante à Dijon sans machine à écrire. Il réclame sans cesse à Anais Nin l'envoi d'une machine à écrire à clavier américain. Miller l'attend jusqu'au jour de son départ mais la machine n'arrive jamais chez son destinataire. Pourtant, en dépit de l'absence de la machine à écrire, le séjour à Dijon n'était pas à vrai dire dépourvu de toute création. Sans moyen traditionnel de l'expression, l'écrivain se réfugie dans le genre épistolaire ; Miller se projette dans les lettres à Anais Nin dont il se sert comme premier geste de l'écriture, une écriture possible à la main.

L'absence de machine à écrire se faisait sentir avec une telle gravité parce que celle-ci était l'intermédiaire qui ouvrait les voies de la création autofictive. Et donc, il fallait bien un remplaçant. Dans le cas de Miller, il fallait un autre moyen de se distancer de soi, et se recréer en dédoublement, ce qui se fait grâce à une autre forme d'écriture : l'épistolaire. Mireille Bossis dans son 'commentaire' « La lettre à la croisée de l'individuel et du social »<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Bossis, Mireille. "La lettre à la croisée de l'individuel et du social", in *L'épistolarité à travers les siècles: geste de communication et/ou écriture* (Stuttgart : F. Steiner, 1990). Les références suivantes apparaîtront dans le texte entre parenthèses en tant que Bossis.

examine les représentations qu'une lettre met en jeu. « Comme lieu de mémoire, la correspondance organise les traces d'histoires en miettes. Il convient d'abord de s'interroger sur le processus même de la conservation et de la construction de cet objet, inscrit dans le temps et dans l'espace...Comme rituel, la correspondance emprunte ses modes d'expression à la culture épistolaire tout en 'bricolant' sa propre rhétorique. Au delà des formules, il s'agit donc de déterminer ce que l'individu présente de lui-même dans la relation épistolaire » (Bossis 126). Miller souhaitait bien emprunter la manière dont il parlait à la manière dont il écrivait. En écrivant des lettres, il prête sa propre rhétorique « à la culture épistolaire » alors qu'il s'interroge sur les raisons pour lesquelles il a choisi de parler de ce dont il écrit. Ainsi, la lettre devient-elle la mise en scène du geste d'écriture : « Se mettre en scène dans la lettre consiste surtout à choisir des éléments, à en éclairer certains pour laisser les autres dans l'ombre ; dans cette démarche l'épistolier se situe plus ou moins à contre jour » (Bossis 127). Les détails sélectionnés dévoilent un peu de l'être profond. Mais, en revanche, il ne faut pas non plus oublier la destinataire. Miller écrivait à son amie intime Anais Nin à qui il confiait tous ses sentiments les plus littéraires. Nin fait allusion au style d'écriture millerienne en tant que "loose mad kind of letter writing that is full of surprises, no tapestry weaving, no arduous mountain climbing, just diving" (Decker 61). Elle a mentionné aussi que Miller avait l'habitude de rédiger les digressions des lettres afin de décrire par le menu certains aspects de sa personnalité. Il est certain que Miller choisissait de représenter les images qui plairaient à l'esprit créatif de sa correspondante. Dans une certaine mesure, Miller écrivait pour se délivrer et il se servait de ses correspondances « comme d'une surface projective » (Bossis 127). A priori, les lettres à Anais lui offraient un premier filtre qui lui permettait de réfléchir sur son expérience vécue

à Dijon, lorsqu'il n'avait pas de machine à écrire, et de se recréer en personnage dans les récits épistolaires dont il tirerait des extraits plus tard pour structurer son autofiction *Tropic of Cancer*.

Dans la construction de son identité d'auteur, Miller utilise des outils différents, certains tangibles comme la machine et les lettres à Nin et d'autres plus directement liés à la techniques d'écriture, telle que la structure narrative.

La définition de l'autofiction en tant que genre littéraire exige que la chronologie du récit corresponde en réalité à une vision du monde. Henry Miller emploie une forme du récit en spirale. C'est un récit qui ne suit pas une structure linéaire temporelle (Decker 24). Le récit en spirale cherche à imiter la forme de l'inconscient. Il ne s'agit pas d'une écriture automatique mais d'un récit soigneusement rédigé pour mettre en évidence la présence de son ego en devenir. Miller est héritier d'Henri Bergson. Il a lu *L'évolution Créatrice* et il est clair qu'il base sa notion du temps sur les écritures phénoménologiques de ce dernier : « La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant »<sup>13</sup>. Chez Miller comme chez Bergson, la mémoire pousse quelque chose de ce passé dans le présent. La discontinuité littéraire dans *Tropic of Cancer*, ainsi que les autres romans de Miller, se révèle dans la manière dont la mémoire, les pensées philosophiques, les références aux livres, à la poésie, et à l'art jaillissent de la page et interrompent incessamment les anecdotes pour peindre le tableau réel d'un être vivant et pensant.

Chez Miller, la chronologie suit un fil de pulsion, tout ce qui rejaillit en forme de souvenir influence la suite du récit et fait dédoubler l'imposture de l'écrivain. Alors, on pourrait bien comprendre l'autofiction *Tropic of Cancer* comme une œuvre d'initiation à

---

<sup>13</sup> Bergson, Henri. *L'évolution créatrice* (Paris: Presses Universitaires de France, 1948).

l'écriture dont l'apprentissage culmine dans la réalisation du statut d'écrivain. C'est le processus de l'écriture et de l'invention littéraire qui compte chez Miller. Tout ce qui contribue à la création est présenté d'un air infini, fécond, positif, alors que tout ce qui y fait obstacle, tout ce qui bloque l'écriture prend l'air contraint, stérile, péjoratif, noir. Paris s'empreint de tout ce qui inspire Miller, c'est-à-dire la flânerie, la liberté sexuelle, et la gourmandise. Alors, l'écrivain nous présente Paris comme un lieu qui se prête à la création infinie. En revanche, Dijon étouffe toute inspiration parce que la ville s'entache des circonstances qui comprennent le baignage, la frustration, et la famine. Loin de fleurir sur les quais de la Seine, l'écriture à Dijon se délite en pourriture.

### **Une poétique de la tombe**

Cette impression négative de Dijon émerge immédiatement après son arrivée dans la ville. Bien que Paris et Dijon se situent dans la même zone climatique, son impression de la capitale bourguignonne en projette une image funeste : «The town seems to be shrouded in a thick blanket of icy fog, the trees are white with frost and everybody looks raw and chapped»<sup>14</sup>. Bien qu'il écrive en janvier, Miller remarque qu'il n'avait nulle part fait l'expérience d'une telle froidure. Tout est glacé. Rien ne vit. Rien ne vous réchauffe. Miller espère s'y adapter, mais cela pourrait ne pas se faire. Même les élèves et les *surveillants* souffrent de leur existence gelée dans les dortoirs « cold as hell». Tout est réglé au maximum. C'est le baignage. Miller se plaint de ceux qui y éprouvent une gaieté forcée : « They are terribly young and terribly romantic, or at least enthusiastic. They sing a great deal at

---

<sup>14</sup> Miller, Henry. *Letters to Anais Nin*. (New York : Putnam Publishing, 1965), p. 4. Les références suivantes apparaîtront entre parenthèses en tant que *Letters*.

the table, and normally that would delight me, only I realize that they are singing in order not to weep » (*Letters* 7). Cette rigidité extrême ne plaît pas du tout à Miller, le lycée l'étouffe : « It is not only winter here but death, misery, above all 'le brouillard'. This last is something that defies description. It is like being gassed and having no helmet. It leaves you gasping and spluttering. Though I seldom feel uneasy in a strange town this place gives me the creeps » (*Letters* 7). L'américain n'a aucun choix. Devenu un boulet à Paris pour ses amis, il est obligé de venir à Dijon et d'y gagner sa vie, même s'il découvre qu'il ne sera pas payé en argent, ce qui fait de lui un véritable prisonnier. De surcroît, c'est un prisonnier condamné à mort puisque le manque d'argent de poche l'empêche de *flâner*, de gaspiller, de profiter de la nourriture et de satisfaire son appétit sexuel. Sans tout cela, Miller est incapable de vivre, incapable de créer. Miller était très pauvre à Paris, c'est vrai, mais, au moins il y avait sa propre liberté qui lui permettait « [a]schedule of wandering from place to place» (*Letters* 8). Paris lui semblait « rempli de chaleur humaine (a warm human throb)» et encourageait l'inspiration créatrice. Il rêve de remonter à Paris, mais il hésite parce qu'il ne veut pas sembler impoli et ingrat.

Les premiers moments d'Henry Miller à Dijon sont décrits dans *Tropique du Cancer* tels qu'il les raconte à Anais Nin : « Stepping off the train I knew immediately that I had made a fatal mistake...A light snow was falling, the trees sparkled with frost. Passed a couple of huge, empty cafés that looked like dismal waiting rooms. Silent, empty gloom—that's how it impressed me. A hopeless, jerkwater town where mustard is turned out in carload lots, in vats and tuns and barrels and pots and cute-looking little jars »<sup>15</sup> . Les premières descriptions de son arrivée à Dijon dans *Tropic of Cancer* sont quasiment

---

<sup>15</sup> Miller, Henry. *Tropic of Cancer* (New York : Grove Press, 1961), p. 267. Les références suivantes apparaîtront entre parenthèses en tant que *Tropic*.



identiques à celles qu'il retranscrit dans les *Letters* à Anais Nin. On voit bien les images qui collent et qui reviennent maintes et maintes fois dans les lettres aussi bien que le roman. *Givré, froid, désespéré, silence, lugubre, morne, vide, souffrance*. L'image d'une salle d'attente devenue prison se mue en métaphore du purgatoire. Le poste d'enseignant était le premier job « payé » qu'on lui ait offert depuis ses jours à Western Union à New York. Miller détestait les emplois 'fixes' parce qu'ils ne lui permettaient pas de se livrer aux caprices inspireurs. [À Dijon] « I felt like a hired man, like a jack-of-all-trades, like a hunter, like a rover, like a galley slave, like a pédagogue, like a worm, like a louse. I was free, but my limbs were shackled. A democratic soul with a free meal ticket, but no power of locomotion, no voice. I felt like a jellyfish nailed to a plank » (*Tropic 270*). Miller n'arbore plus un air bohémien ; il aura de quoi manger mais au prix de sa liberté de mouvement. Il exagère ces sentiments de privation et de servitude afin d'embellir l'importance de la mobilité et de l'autogestion si chères à l'artiste en devenir.

Dans la troisième lettre écrite à Anais Nin de Dijon, Henry Miller avoue qu'il « sounded like a crybaby » (*Letters 11*). Cela indique qu'il ne trouve pas Dijon aussi détestable qu'au début. Il continue : « So, if in the future, I rave or rant, just set it down to « literary ebullience » (*Letters 11*). Voilà, on est bien dans le genre de *mensonge autofictif*. Les descriptions de Miller sont démesurées, une effervescence d'idées et de sentiments qui laissent transparaître un portrait de Dijon qui n'est pas exact. Le portrait est bien manipulé afin d'exagérer les caractéristiques d'une ville qui ne plaisaient pas à l'écrivain. Ce n'est pas une coïncidence qu'il mette en évidence les atrocités qui bloquent les portes menant à la création infinie.

Miller passe à la description d'un café, le *Café Miroir*, « a huge, lugubrious place with orchestra» (*Letters* 12). Les cafés parisiens sont petits, intimes, chaleureux. C'était très à la mode d'écrire dans les cafés parisiens à la façon d'Hemingway. Mais, à Dijon, au lieu d'assurer un bon coin accueillant pour écrire, le café devient l'espace de la mélancolie : « The way the French sit around and pretend to enjoy this music is simply fantastic. Either they have no taste, or they are aesthetically starved. They sit and sit—it drives you mad ! » (*Letters* 12). Les habitants de Dijon n'ont aucun goût artistique. Même le soir, ils sont coincés et froids.

Miller dépeint le même café dans le roman sauf que l'effet de l'énorme salle et l'orchestre renvoie au thème de l'art. Miller se plaint que même la musique à Dijon n'a rien de créatif ; elle a du rythme mais elle manque d'esprit. « The whole realm of Idea [is] so thoroughly exploited by the reason that there is nothing left of which to make music except the empty slats of the accordion, through which the wind whistles and tears the éthers to tatters. However, to speak of music in connection with this outpost is like dreaming of champagne when you are in the death cell. Music was the least of my worries. I didn't even think of cunt, so dismal, so chill, so barren, so gray was it all. On the way home the first night I noticed on the door of a café an inscription from the *Gargantua*. Inside the café it was like a morgue » (*Tropic*, 274). C'est la mort de l'art. Miller, aussi, attend la mort, la mort de la créativité au fond de son cachot où les faibles rayons d'illumination s'étouffent bien avant d'en pénétrer l'intérieur. Il n'arrive pas à penser aux femmes, tant Dijon est gris, tant la ville est stérile. Dans le roman, Miller transforme ses sentiments de mépris, tel qu'on les retrouve dans les lettres, en sentiments de terreur. Dans le roman, il n'est plus question des

gens qui refusent de danser sur une musique mélancolique ; c'est le dernier témoignage d'un écrivain qui tremble dans le couloir de la mort.

Quant à la poétique de l'espace dijonnais, « walking thru the town here one feels that everybody is living this sordid, mean life. Churches and monuments everywhere—relics of a glorious past. But sinister now in this twentieth-century atmosphere, in this civilisation which has not even secured to man the freedom of physical worries » (*Letters* 9). On imagine qu'en évoquant la « gloire passée », il fait référence aux ducs de Bourgogne qui ont fait construire des monuments énormes et remplis de beaux meubles très chers afin de se vanter de leur pouvoir auprès de leurs adversaires politiques. Cependant, c'est une ville échouée, hantée par un passé glorieux mais révolu. Et Miller aussi, est en train de s'anéantir.

La description de la ville, telle que l'écrivain la reconstruit dans son autofiction, fait écho à son sentiment d'anéantissement. L'extrait suivant qu'on trouve dans les lettres est la source d'une rêverie que fera Miller plus tard dans *Tropic* : « Last night I went out alone on the town. On my way home..I passed by the Church St. Michel on the Place Edward Quinet. One leaves the place by way of a little alley called rue de la Monnaie—a wonderful old alley. I recalled passing by her for the first time with M. Renaud (professeur d'allemand) stopping and taking a last glance at the cathedral » (*Letters* 13). Cette lettre esquisse des événements quotidiens sur lesquels l'auteur reviendra plus tard lorsqu'il cherche à en abuser dans son œuvre. L'écrivain transforme les détails d'un récit banal pour qu'ils conviennent à l'image de Dijon que Miller est en train d'inventer. Si Miller accorde à cette promenade un petit rôle dans son roman, c'est pour illustrer la futilité d'une existence littéraire à Dijon où tout semble hurler d'un cri silencieux contre le blanc dévorant comme les « fat little monsters,

those slablike effigies pasted on the façade of the Eglise St. Michel. » La ville médiévale fait vider l'essence vitale, plus rien ne résiste à la torture du vent qui dénue et abime : « The whole façade of St. Michel seemed to open up like an album at night, leaving you face to face with the horrors of the printed page. When the lights went out and the characters faded away falt, *dead* as words, then it was quite magnificent, the façade ; in every crevice of the old gnarled front there was the hollow chant of the nightwind and over the lacy rubble of cold stiff vestments there was a cloudy absinthe-like drool of fog and frost » (280). Miller, l'écrivain dépouillé, dépérit peu à peu ; le chant vide de l'échec le suit comme un spectre dans le noir.

### **Le montreur de marionnettes**

Dans son œuvre *Tropic of Cancer*, Henry Miller met en jeu les multiples personnages avec qui il passait du temps lorsqu'il gérait son image d'écrivain. Cependant, écrire une autofiction, c'est risquer de transgresser une obligation éthique. « Écrire de soi mène vite au meurtre ou à la dévoration cannibale puisque cela suppose écrire des autres...désigner des meurtrissures, évoquer des étouffements...Il y a toujours quelque violence à s'emparer de fragments de la vie des autres pour nourrir son récit, mettre la main sur l'existence d'autrui pour mieux rendre compte de la sienne » (CB 19). Cette « dévoration cannibale » se manifeste dans l'écriture de Miller alors qu'il remanie ses personnages, basés *a priori* sur des proches ; il étouffe, rédige, exagère ce qu'il retient de la vie privée pour mieux mettre en évidence son propre personnage d'écrivain. Discrète ou pas, c'est une forme de prédation littéraire qui apparaît dans *Tropic of Cancer* et dont les premières démarches ont émergé dans les lettres à Anais Nin.

Vers la fin de sa deuxième lettre, Miller se met à décrire plus en détail, les surveillants et par la même occasion, le peuple de la Bourgogne. Les repas entre enseignants lui fournissent l'occasion d'améliorer son français : « What they appreciated most was my taste for wine...there are three or four who already show they desire my friendship very much» (*Letters* 10). Miller avoue avoir apprivoisé quelques uns des surveillants. Il leur parle sans arrêt dans son langage amusant de tout ce sur quoi il a une opinion, qu'elle soit pour ou contre . «They are surprised and very gratified to observe that I have not much regard for America » (*Letters* 10). Miller nie son identité américaine parce qu'il en a tellement honte. L'Amérique pour lui n'est qu'un terrible abîme qui s'agrandit, qui dépasse ses limites et qui finira par dévorer le monde entier. C'est un véritable expatrié. Déjà, on voit des indices d'un snobisme Parisien qui se manifeste dans ses lettres et dans ses propres paroles. Donc, ce n'est pas étonnant que ses descriptions de Paris et *la vie bohème* fassent plaisir aux surveillants. Miller fait de Paris un endroit de fantaisie qui est capable de créer des rêveries de bonheur.

A leur tour, les surveillants l'escortent dans un maison de prostitution. Ils le préviennent : « There is a great deal of disease in Dijon. It is supposed to be the second worst town in France in that respect» (*Letters* 10). Les maladies empêchent la liberté sexuelle et ternissent le plaisir qu'on anticiperait d'une expérience amoureuse. De telles expériences Miller tire de la liberté créatrice. Le mythisme millerien s'exprime à travers la passion que lui inspire le sexe. Pas de passion, pas d'écriture. Dijon est une ville stérile, accablée de maladies

Dans le roman, sa première rencontre avec les surveillants est sortie directement d'une œuvre de Rabelais. Les surveillants se mettent à chanter une chanson grivoise à table

alors qu'ils lèvent leurs verres pour lui souhaiter la bienvenue. Ils rotent. Ils pètent. Ils parlent uniquement de femmes et de vin. Et après, bien que Miller mentionne dans ses lettres qu'ils discutaient beaucoup au fil des semaines et qu'ils sortaient ensemble le soir, l'écrivain se lance dans un discours qui refuse de leur accorder de la place dans son roman : « With the exception of Renaud who sat beside me, the others have faded out of my memory...There was nothing to distinguish them from the clods whom they would later wipe their boots on. They were zeros in every sense of the word...they ate with their heads down and were always the first to clamor for a second helping. They slept soundly and never complained ; they were neither gay nor miserable. The indifferent ones whom Dante consigned to the vestibule of Hell. The upper-crusters. » (273). On se demande pourquoi Miller a choisi de nier l'influence des surveillants au lieu de faire admirer les qualités pantagrueliques des fiers Bourguignons dont il a peint le portrait dans ses lettres à Nin ? Miller se met au-dessus de cette classe de travailleurs fades à laquelle appartenaient ses collègues « banals ». Il ne s'associe pas avec des gens normaux, ceux qui pratiquent les emplois quotidiens de la petite servitude, parce que lui, c'est un écrivain. L'écriture accomplit un travail divin. La description de Miller suppose que l'artiste ne fait pas partie de cette populace qu'on oublie facilement, qui fait son travail de bon citoyen, et qui disparaît sans laisser aucune trace.

Tout de même, il existe un membre des surveillants du lycée Carnot que l'auteur du *Tropic* choisit d'éterniser. M. Renaud, un jeune professeur d'allemand avec qui Miller aime bien causer la littérature, est « one of those born literary men » (*Letters* 13). C'est sans aucun doute la raison pour laquelle l'écrivain se lie avec lui : « Language exerts over him the power of magic » (*Letters* 13). C'est le rêve de Miller d'écrire comme il parle, et voilà un

jeune homme de vingt et un ans qui avait justement atteint le contraire. Renaud incarne la littérature ; c'est l'être idéal : « In him is crystallized the beauty, the wisdom of France » (*Letters* 13). Miller le loue, il l'idolâtre, il espère beaucoup apprendre de ce jeune homme qui incarne à ses yeux l'esprit littéraire de la France.

M. Renaud réapparaîtra plus tard dans l'œuvre *Tropic of Cancer*. « In the early morning hours I sometimes stumbled upon Monsieur Renaud who, wrapped in his cowl like a gluttonous monk, made overtures to me in the language of the sixteenth century » (*Tropic* 280). Miller reprend l'idée du langage renaudien tout comme il l'avait fait sonner dans ses lettres à Nin. Bien que Renaud incarne la littérature, Miller est loin de rester dans les louanges ; les paroles d'un jeune génie fondent et se règlent, venant désormais d'un pédant : « Falling in step with Monsieur Renaud, the moon busting through the greasy sky like a punctured balloon, I fell immediately into the realm of the transcendental. M. Renaud had a precise speech, dry as apricots, with a heavy Brandenburger base. Use to come at me full tilt from Goethe or Fichte, with deep base notes that rumbled in the windy corner of the Place like claps of last year's thunder » (280). L'être en qui s'est cristallisée la beauté de la France a disparu ; un autre a pris sa place.

Outre M. Renaud, le littéraire né, Miller se lie avec un autre « littéraire », le *veilleur de nuit*, auquel l'auteur octroie les caractéristiques du poète maudit : « *He is really the only human being here.* » (*Letters* 26). Miller formule ainsi sa critique du système éducatif français, mais c'est bien plus profond que cela. Qui est ce poète ? « He is stiff like an automaton, from cold and rheumatism. Has big red cheeks, close-cropped hair, a magnificent paunch, and speaks slowly, caressing the words gently as a dog ; when he comes in for his two glasses of wine in the evening it is a treat. I wish I could paint him !!! »

(*Letters* 26). Miller s’amuse à faire un peu de Balzac dans ce passage. Bien qu’il soit en bas de la hiérarchie du lycée Carnot, Miller assure que le veilleur de nuit mène une vie infiniment plus merveilleuse que les autres parce qu’il fait sa ronde avec sa lanterne sous la belle lumière des étoiles qui brillent au-dessus de la chapelle. « Le poète » boit son vin d’une gorgée, à même la bouteille. Il profite des simples plaisirs de la vie. Miller est comblé de ravissement à chaque fois que le veilleur ouvre sa porte pour lui demander s’il a froid ou pas. Après tout, ils sont confrères en goinfrerie. Rabelais en serait très fier. Miller immortalise le portrait du veilleur de nuit dans son œuvre afin d’illuminer à travers ce poète, ce qui est essentiel à l’existence humaine, ainsi que la divinité du statut d’artiste.

Le portrait du veilleur de nuit joue un double rôle dans l’autofiction *Tropic of Cancer*. « He is a nobody » (*Tropic* 283). Le veilleur appartient au plus bas rang de la hiérarchie éducative française. Il ne vaut guère plus que les petites gorgées de vin rouge qu’il boit d’un trait « like he’s pouring rubies down his throat...as if he were drinking down the dregs of human sympathy, as if all the love and compassion in the world could be tossed off like that, in one gulp » (283). Pariah, exclu, déchet, les enseignants ne veulent pas de lui. Il n’a aucune valeur : « In the schème of things, he’s not worth the brine to pickle a herring. He’s just a piece of live manure. And he knows it. When he looks around after his drink and the world seems to be falling to pieces. It’s a smile thrown across an abyss » (283). À Dijon, au Lycée Carnot, Henry Miller comprend que lui aussi est moins que rien. Le lycée le dépouille de son statut d’artiste auquel la hiérarchie ne prête aucune importance puisqu’elle refuse de le payer correctement. Le mythe millerien se flétrit et frissonne dans l’ombre froide de son « cachot », la chambre isolée où on le met à l’écart tel un déchet pitoyable ; nourri de



café bleu et de fromage pourri, il est le pauvre poète de l'institution française, au même titre que le veilleur de nuit.

Ce n'est pas qu'autrui qui le réduit à rien. À Dijon, sans sa machine à écrire, l'écrivain est livré à la futilité de son existence. Privé de ses moyens de créer, l'artiste est dépourvu de toute valeur. L'incapacité d'écrire le tracasse et Miller adopte une position d'infériorité dans ses lettres à Anais Nin. La troisième lettre qu'il écrit depuis Dijon décrit plus précisément la relation littéraire dont profitaient les deux amis, chacun corrigeant la production littéraire de l'autre. Miller écrit à Anais : « I want to know what you think. I come back again to your book, to my first, vivid impressions. Certain passages in it of inestimable beauty. Above all, a sureness, a grasp, a mature dexterity which I, alas, will never attain. The very composition of your blood, your inheritance, has without your knowing it, perhaps saved you from problems and pains which most writers are obliged to suffer. You are essentially the artist...Yes, take it from me—you are made (*Letters* 14). » Anais, jouissant d'une richesse bourgeoise, n'aura jamais le chagrin de se faire dévaloriser par une société qui attribue si peu de valeur aux artistes infructueux. Miller souffre de l'incertitude d'un monde sur le point de s'effondrer, d'un monde qui ne peut rien garantir à ceux qui l'habitent. Seule la création peut le sauver de la ruine imminente. Mais, hélas, sans la machine, Miller se fixe indéfiniment dans l'instabilité : « God, it is maddening to think that even one day must pass without writing. I shall never, never catch up. It is why, no doubt, I write with such vehemence, such distortion. It is despair...God, I feel that I am somebody, a force, a necessity—and by some delicious irony I am planted in a desert, on an absolutely futile, ridiculous errand » (*Letters* 14). Écrire des lettres est un pis-aller.

L'incapacité d'écrire, ce qui compte vraiment chez lui, le mène jusqu'au bord de la folie

alors que son statut divin d'artiste s'ensevelit sous un gros tas de pages blanches qui lui restent à remplir. Le devoir du poète ne pourra jamais s'achever. À Dijon, Henry Miller doit reconnaître l'absence de tout ce qui avait fait de lui un être de quelque importance. Ainsi, lorsqu'il se retrouve au plus bas de la hiérarchie lycéenne, ne l'écrivain se met-il à louer un confrère plus proche, celui-ci étant le veilleur de nuit. Car, au bord de l'abîme qui le comble de désespoir, au moins le veilleur n'hésite pas à lui offrir un sourire.

### **La frustration artistique**

Les œuvres d'Henry Miller ont l'habitude de remuer des sentiments de controverse. Bien que *Tropic of Cancer* ait été publié à Paris en 1934, il devait attendre encore une trentaine d'années avant de pouvoir sortir aux Etats-Unis à cause d'une censure qui refusait de faire publier les romans de genre pornographique. Le public américain avait besoin de temps pour s'habituer à la manière franche, voire grossière, dont Miller détaillait ses expériences sexuelles. C'est une des raisons principales pour lesquelles l'écrivain s'attachait à Paris, ville, à ses yeux, de la liberté et de la liberté des mœurs. De toute façon, Miller envisageait la libération sexuelle comme révélatrice des capacités artistiques. Dans un commentaire sur le style de *Tropic* James Decker confirme que dans l'œuvre millerienne, l'attitude qu'on manifeste vis-à-vis du sexe fonctionne comme une sorte de baromètre qui s'apparente au niveau de libération intellectuelle (*Letters* 14). La mesure d'un auteur dépend de son appétit sexuel. Le sexe et la création, les forces de la procréation sont liées. « It is true I swim in a perpetual sea of sex but the actual excursions are fairly limited. I think it's more like this—that I'm always ready to love, always hungry to love. I'm talking about love, not just sex. And I don't mind at all saturating my work with it—sex I

mean – because I'm not afraid of it and I almost want to stand up and preach about it » (*Letters* 31). Henry Miller n'était ni obsédé sexuel, ni auteur pornographique, il voulait simplement mettre en évidence l'importance de la sexualité dans la (pro)création littéraire. C'est un thème qui colore sans aucun doute le séjour à Dijon.

« For myself, I have learned to write most anywhere. What was bad about Dijon I have already converted to good. I will write here, you will see » (*Letters* 14). Miller parle évidemment des premiers brouillons de *Tropique du Cancer*. Il fait exprès de choisir les éléments néfastes et de les mettre dans son œuvre. Les descriptions servent à mettre en évidence son but ultime en traçant l'histoire de la création de son personnage écrivain. Miller ne retient que des aperçus de son passé, les impressions qui restent définitivement lorsqu'il revient sur ses propres expériences. Mais, il faut se rappeler qu'il est aussi en train de mentir, de manipuler le lecteur à son avantage. La signification du récit, *le phénomène*, c'est cela qui compte.

À Dijon, il n'y a pas d'amour. Cela colle à la mémoire. Malgré les habitudes rabelaisiennes des Bourguignons qui rotent abondamment et qui se battent pour le dernier morceau de viande aux repas, les surveillants subissent une pénurie de sexe. Miller se trouve parmi une foule de frustrés sexuels. « À partir de jeudi, je ne parlerai plus de femmes ! » s'écrie un surveillant (*Letters* 22). On voit bien que ce n'était pas le cas. Les Dijonais éprouvent *un désir insatiable*. Dans la conversation « everything is tied up with sexual organs and the process of evacuation (*Letters* 22) ». Ils en parlent parce qu'ils sont incapables de réaliser le pinacle d'amour. Miller, aussi, n'arrive pas à actualiser ses fantasmes sexuels, ce qui est mis en évidence dans le passage suivant, où il observe une jeune femme, un soir, dans le Café Miroir. D'abord, il remarque que la plupart des femmes à

Dijon sont laides, ce qui élimine tout de suite l'envie de les aimer : « At one of the places I saw a girl (they tell me she is a whore) whom I fell for at once. Many congratulations and pats on the shoulder for my choice ! But what they did not perceive was that I fell hard...well, I did not dance with the young lady. I sat and watched her dance with the others. I deliberately tortured myself by observing how familiarly the others handled her. I permitted myself to imagine how nonchalantly she gave herself to the first bidder » (*Letters* 19) Ce n'est pas dans la nature de Miller de ne rien tenter, surtout avec les femmes. Il n'est pas du genre à rester inactif. Mais Dijon a refroidi son désir. Il n'est plus à Paris, la ville des amoureux. Il est à Dijon, ville de *brouillard*, givrée même sous le soleil, où les étincelles de la passion sont bientôt éteintes. Miller s'attend à la déception. « I am reconciled to regarding her as unattainable. I want her to be, in fact. I want to feel that, as I walk the streets, I may sometime encounter her, and without her knowing it, follow her from a distance » (*Letters* 19). L'écrivain la transforme en personnage. Il se contente de la contempler comme on regarderait une actrice sur scène. On regarde. On admire. Mais on ne touche pas. Puisque Miller n'arrive pas à la mettre dans son lit, à réaliser les passions amoureuses qui lui ouvrent la voie de l'expression littéraire, il ne la met pas réellement dans son œuvre *Tropic of Cancer*. Enfin, tout comme les étincelles de la passion, ce personnage de la jeune personne sera aussi écrasé sous l'épais brouillard gelé de Dijon.

Pourtant, il existe un beau passage des lettres à Anais Nin qui réapparaît dans l'autofiction de Henry Miller. L'extrait suivant représente bien un premier geste vers l'écriture. « I had a chance to take in everything leisurely—the dead tree in front of the school, with branches that looked like rope, the houses across the way which had taken on different colors in the night, the sound of the train rolling through the night...then from

somewhere two lovers suddenly appeared and I watched them. Every few yards they stopped and embraced, and when I couldn't see them any more, I could hear the footsteps, the sudden cessation and then once again their steps as they slowly meandered along. And then I thought of June... » (*Letters* 27). Les deux amoureux sont comme des fantômes qui glissent dans les rues avant de disparaître sans laisser aucune trace. C'est le seul portrait d'amants qu'on trouve dans le chapitre au sujet de Dijon dans *Tropic of Cancer*. En effet, ce sont les seuls amoureux que Miller a remarqués. L'écho de leurs pas résonne encore plus tard, lorsque les deux lui rappellent sa femme June (Mona dans l'œuvre). L'écrivain fait de cette scène une sorte de rêverie et le lecteur se met à imaginer que ce sont Miller et sa femme qui parcourent ensemble la ville de Dijon. Hélas, les pas s'éteignent et le silence nous hante. June est à New York. Elle en a trouvé un autre. Par la fenêtre de sa chambre Boulevard Carnot, Miller guette le moindre bruit de sa femme perdue. Il n'entend rien. L'écrivain se console en se projetant dans la scène qui suit, extrait autofictif basé sur ce qu'il avait observé par chance lorsqu'il se complaisait dans une triste nostalgie : « Suddenly, out of nowhere, two lovers appeared ; every few yards they stopped and embraced, and when I could no longer follow them with my eyes I followed the sound of their steps, heard the abrupt stop, and then the slow, meandering gait. I could feel the sag and slump of their bodies when they leaned against the rail, heard their shoes creak as the muscles tightened for the embrace. Through the town they wandered, through the crooked Streets, toward the glassy canal where the water lay black as coal. There was something phenomenal about it. In all Dijon not two like them » (*Tropic* 284). Dans l'extrait du roman, les amoureux émergent du néant. Miller reprend l'essence de l'immense silence qui pèse sur eux, un silence qui se rompt au petit bruit de leur pas comme si rien d'autre n'avait jamais pu

exister. Dans cet instant, le phénomène de l'amour est tout ce qui vit à Dijon. L'écrivain se projette dans la scène qui se joue sous ses yeux ; il s'imagine *sentir* le poids de leurs corps qui s'appuient, qui s'embrassent. L'amour, c'est un fantasme qu'il désire si ardemment que Miller essaie de se mettre à leur place. Cependant, la nature d'un auteur exige qu'il se mette à l'écart, qu'il reste dans les coulisses, qu'il s'isole et qu'il fasse son travail d'observateur sans être vu. Bien que Miller envie les amoureux, en tant qu'écrivain, il ne fera jamais partie de leur monde. À Dijon, Miller s'installe comme l'autre puisqu'il ne participe pas à l'amour. Contrairement aux lettres à Nin, Mona (June) ne resurgit pas dans le texte. L'écrivain étouffe son existence afin de préserver pour toujours le silence d'un amour immaculé qui se promène à pas lent dans les rues brisées et qui se garde bien hors de la portée de celui qui l'observe.

Vers la fin du chapitre, Miller se met à réfléchir sur toutes les femmes qu'il a connues, sans mentionner précisément sa femme : « Going back in a flash over the women I've known. It's like a chain which I've forged out of my own misery. Each one bound to the other. A fear of living separate, of staying born » (*Tropic* 287). L'écrivain s'aliène dans sa mélancolie. Il s'attache farouchement à l'amour puisqu'il craint le chagrin de la solitude qu'oblige son statut d'artiste. C'est ainsi que Miller éprouve un double rejet à Dijon ; il n'y est ni capable d'aimer, ni capable d'écrire. Sans aimer, sans se laisser inspirer par la facticité de l'amour et du sexe, Miller fait face à la stérilité. Sans écrire, le sentiment de l'étrangeté s'empare de lui à ne pas relâcher jusqu'à ce qu'il se glisse dans le calme profond du désespoir et du néant.

### **Paradis Retrouvé: l'invention du soi après coup**

« Encore une et c'est fini, la grande correspondance... I'm quitting—happy as a convict getting his release » (*Letters* 33). Dijon, le 21 février, 1932, Henry Miller termine la dernière correspondance qu'il aura écrite depuis sa chambre solitaire au Lycée Carnot. Il vient d'accepter un poste d'éditeur au journal *The Tribune* à Paris : « It means a sort of independence, *Paris*, and *life*. I will be able to write ...» (33) écrit-il à Nin. « Happy as a convict getting his release », l'auteur a purgé sa peine dans la ville *brouillardeuse* bien loin de Paris où il retourne baigner dans la « chaleur humaine » qui lui « chauffe » l'esprit. Bientôt il arpentera à nouveau les rues anciennes de la capitale du monde artistique, la ville des lumières et des *miroirs*<sup>16</sup>; Paris, c'est le lieu de la création infinie lorsque les faubourgs de Hausmann et les monuments d'antan font disparaître la frontière entre passé et présent pour que tout s'écoule, immortel, hors temps, représentant l'idéal de ce que c'est que *créer*. Miller remonte à Paris afin de s'immerger dans la richesse féconde d'un monde qui semble imprégné de possibilités artistiques. Ce n'est pas pour rien que son autofiction *Tropic of Cancer* s'y achève. Dans l'extrait sur son expérience vécue à Dijon, il est très important de noter que l'auteur s'invente *après coup en tant qu'écrivain*. Ce fait-ci sert à expliquer les raisons pour lesquelles Henry Miller ressuscite certains aspects de son séjour alors qu'il en étouffe d'autres. Puisque Miller ne retient que le *signifiant*, le chapitre de Dijon se caractérise par un manque, un vide insurmontable dont, écrivain en devenir, il souffre sans répit.

Dans les lettres à Anais Nin, la machine à écrire est le symbole du vide. Cinq lettres sur sept écrites en l'espace de trois semaines en font mention. « We learned conclusively that there are no machines for rent in Dijon which have American keyboards. And I find the

---

<sup>16</sup> Benjamin, Walter. "Paris capitale de XIX siècle", (1939) dans *Das Passagen-Werk* (Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1982), pp. 60-77.

others impossible, as I type quite rapidly, practically by the touch system...On all sides obstacles. I simply can't write by hand. I don't think that way » (*Letters* 10). La deuxième lettre fait preuve d'une certaine angoisse qui s'empare de l'écrivain alors qu'il se rend compte de l'impossibilité de se servir de son outil principal. Même si Miller commence à s'habituer à la vie bourguignonne, il ne se guérit pas de l'incapacité qui le hante dans l'absence de machine : « The physical handicaps I am learning to surmount. The typewriter is all I lack » (*Letters* 11). L'obsession le ronge. On remarque que les lettres à Anais Nin s'accroissent en longueur et en contenu. Il la supplie d'envoyer une machine à écrire sans tarder, tandis qu'il se sert de ses lettres comme surface sur laquelle il essaie de fixer les idées, les impressions, la matière de la littérature qui lui saturent le cerveau : « Don't be terrified by the avalanche of mail. It is a bad habit of mine, and as I can do no work with the pen it is just a way of letting off steam » (*Letters* 25). Les lettres se muent en compensation artistique. Elles s'enrichissent de plus en plus de diatribes, de rêveries, et de références intertextuelles. Vers la fin de la sixième lettre, la correspondance ressemble au style et à la structure de l'autofiction millerienne. Bien que Nin consente à lui envoyer la machine qu'il réclame depuis le jour où il est arrivé à Dijon, l'outil essentiel à l'écriture n'arrive pas avant son départ précipité. Pourtant, il semble que la littérature se soit trouvé un autre creux dans lequel se sont gravés les marques d'éternité ; dans le vide insurmontable dû à l'absence de machine à écrire, la littérature à Dijon ne disparaît pas, plutôt, elle s'insinue subitement dans les phrases hâtives d'une correspondance épistolaire.

Henry Miller s'échappe à Paris le 20 février 1932. Il s'installe chez un ami et accepte un poste d'éditeur, un poste qui lui permettait de passer la journée à écrire alors qu'il corrigeait les copies le soir. D'un seul coup, l'écrivain se plonge à nouveau dans le jeu des



mots et du hasard qui caractérise le monde littéraire. Le projet ? S'inventer en tant qu'écrivain. C'est à partir de ce moment que Miller se remet à l'écriture ardemment, dans le but de combler le vide qu'a 'laissé' Dijon dans le récit de la vie. Il empreinte sur « the horror of the open page » une réponse au blanc dévorant de la ville givrée brouillardeuse. L'absence de machine bientôt réclamée se glisse dans les descriptions de Dijon au point de disparaître derrière la linguistique meurtrière du chapitre autofictif.

L'écrivain ne retient que le *signifiant*, c'est-à-dire, ce qui lui reste après coup d'une expérience vécue. Dans le cas de Miller à Dijon, le séjour de trois semaines se prolonge à la durée d'une saison entière : « It was spring before I managed to escape from the penitentiary, and then only by a stroke of fortune...(In Paris) coming from the station was like a long dream. I felt as though I had been away for months » (*Tropic* 288). Paris, c'est le printemps, la vie ; le monde se réveille en fleurissant. Dijon, c'est l'hiver, la désolation hors-temps, la mort ; de toute trace de création il n'en reste que des os secs : « From the station to the Lycée it was like a promenade through the Danzig Corridor, all deckle-edged, crannied, nerve-ridden. A lane of dead bones, of crooked, cringing figures buried in shrouds. Spines made of sardine bones » (279). Endroit dont la chair vivante s'est décomposée depuis des siècles, la capitale de la Bourgogne devient une véritable tombe dans laquelle Miller craint de tomber dans son dernier sommeil. Dijon vide l'écrivain de son essence vitale alors qu'il se met à errer dans les rues cauchemaresques, lui aussi, un spectre qui succombe désespérément à la mort inévitable : « The cold north wind pointed with barbed shafts, icy, malevolent, greedy, blighting, paralyzing...mowing down the statues, flattening the monuments, uprooting the trees, stiffening the grass, sucking the fragrance out of the earth...In the hollow of the white-tipped hills, lurid and boneless Dijon slumbers.

No man alive and walking through the night except the restless spirits moving southward toward the sapphire grids. Yet I am up and about, a walking ghost, a white man terrorized by the cold sanity of this slaughterhouse geometry. Who am I ? What am I doing here ? (282). Celui qui ne crée pas, ne vit pas. À Dijon, Miller comprend qu'il n'a plus sa *raison d'être*. La linguistique, *givré, malevolant, paralysant, blanc, désossée*, rejailit en tant que métaphore de l'absence de machine à écrire sans laquelle l'écrivain n'était pas capable d'achever son devoir « divin ». Le vent du nord, l'impuissance littéraire menace de décimer toute tentative à l'immortalité auprès de l'invention du personnage écrivain. Le séjour à Dijon exige une réévaluation fondamentale sur la pose d'Henry Miller qui lui permet de réfléchir sur ce qui lui sera nécessaire en tant qu'artiste lors du retour à Paris.

Les extraits ci-dessus tirés de l'expérience dijonnaise se présentent en opposition totale avec le thème de l'écriture à Paris : « The day began gloriously. It was only this morning that I became conscious again of this physical Paris of which I have been unaware for weeks. Perhaps, it is because the book has begun to grow inside of me. I am carrying it around with me everywhere...I am pregnant, my big stomach pressed against the weight of the world » (*Tropic 26*). Le corps de l'écrivain devient le corps d'écriture à Paris. Féconde des retrouvailles de l'auteur avec l'inspiration, Paris est un véritable lieu de *naissance*, s'opposant à Dijon dont Miller assure l'identité comme lieu de *mort*. Une fois pénétré par la physique parisienne, l'écrivain porte en lui la création même. C'est une prégnance du possible qui résiste au poids du monde réel ; la réalité se soumet à la puissance de la fiction. Cependant, l'œuvre n'aurait pas pu s'achever sans la présence de son intermédiaire préférée.

« I am a writing machine. The last screw has been added. The thing flows. Between me and the machine there is no estrangement. I am the machine... » (28). L'union totale. L'auteur devenu la machine à écrire. C'est l'existence rêvée ; de l'écrivain défile la littérature. *Tropic of Cancer* est écrit à diexus, ici et maintenant, on regarde l'artisan en plein ouvrage. L'écriture l'emporte sur le réel, le réel sur l'écriture ; la machine lui permet de se lancer à nouveau dans l'entremêlement de la réalité et la fiction dont se nourrit l'autofiction. Ce n'est plus Miller qui écrit puisqu'il s'est transformé en un autre, sinon un orchestre d'autres lorsqu'il se remet sur scène dans le rôle de protagoniste, metteur en scène, et dramaturge. Henry Miller, tant qu'il s'acharne vers la réalisation du soi, est celui par qui le monde et la comédie sociale existent. La machine sous les doigts, le père de l'autobiographie moderne revient du bord du néant, réémerge du brouillard étouffant de la Bourgogne, assumant enfin la pose de Créateur tout-puissant. À Paris, l'écrivain n'est plus en souffrance, il est arrivé.

### **Conclusion**

Le chapitre sur Dijon dans l'autofiction *Tropic of Cancer* se clot par une diatribe qui relève à quel point Henry Miller souffrait de son être sur le point de disparaître. À Dijon, il est affamé d'existence, mais il ne peut rien consommer. Pas de femmes, pas de flânerie, pas de gourmandise. On lui refuse son statut d'artiste tandis que l'auteur devait renoncer à ce qu'il appelait « la grande servitude », celle des saints et des écrivains. Pas d'identité, pas de place, il se perd, il s'oublie. Au bout de trois semaines, que restait-il du mythe millerien ? Rien. Rien que son nom. « They cut the umbilical cord give you a slap on the ass, and presto ! you're out in the world, adrift, a ship without a rudder...You drift around like that

for years and years, until you find yourself in the Dead center, and there you slowly rot, slowly crumble to pièces, get dispersed again. Only your name remains » (*Tropic 287*). Tel une lettre qui vogue sans fin, sans jamais atteindre sa destination, l'écrivain à Dijon se laisse glisser dans l'interminable angoisse d'une existence sans but. Henry Miller se détache de son identité d'artiste alors que son personnage mythique se désintègre en fragments que le vent du nord, givré, brutal, dissémine ça et là sur la Terre. Pour reprendre Derrida, l'intérêt de la lettre réside dans le danger de ne pas arriver à destination. L'intérêt de l'écrivain, c'est de ne pas réussir à être écrivain. Le séjour à Dijon symbolise le manque, la nostalgie, la mélancolie, le désespoir, le deuil dont se nourrit l'écriture. La sensation de vide, de stérilité, de la page blanche va propulser l'écriture dès son retour à Paris. Pour écrire sur quelque chose, il faut d'abord le perdre. Pour écrire sur Paris, il faut la quitter. Pour écrire sur soi, il faut s'assassiner. Pour écrire sur la création, il faut se noyer dans le vide. C'est la création chez Miller qui le garde en vie. Il faut que Miller écrive, qu'il écrive pour ne pas mourir. Les lettres écrites à Anais Nin depuis la Bourgogne sont une véritable bouée de sauvetage. L'écriture ne périt pas en l'absence de machine à écrire, au contraire, on voit bien que la correspondance préserve un premier geste à l'écriture qui fixe des esquisses des personnages, des poétiques de l'espace géographique, du travestissement du protagoniste dont Miller se servira enfin lorsqu'il sacrifie le récit réel dijonnais à la littérature autofictive de *Tropic of Cancer*.

## Bibliographie

### Sources primaires

Miller, Henry. *Tropic of Cancer*. New York : Grove Press, 1961.

-----, *Letters to Anais Nin*. New York : Putnam Publishing, 1965.

-----, *Les lettres à Anais Nin*. Paris : C. Bourgois, 1967.

### Sources secondaires

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.

Benjamin, Walter. « Paris capitale de XIX siècle », 1939.

Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Editions de Poche, 1971.

Bossis, Mireille. « La lettre à la croisée de l'individuel et du social. *L'épistolarité à travers les siècles: geste de communication et/ou écriture*. Stuttgart : F. Steiner, 1990.

Brassaï. *Henry Miller grandeur nature*. Paris : Editions Gallimard, 1975.

Brassaï. *Henry Miller : Rocher heureux*. Paris : Editions Gallimard, 1978.

Burgelin, Claude. « Pour l'autofiction ». In *Autofiction(s): Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010. pp. 5-21.

Colonna, Vincent. « ...À l'autofiction en général » in *Autofiction(s): Colloque de Cerisy*. Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.). Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010.

Culler, Jonathan. « Jacques Derrida ». In *Structuralism and Since : From Lévi-Strauss to Derrida*, John Sturrock (ed). Oxford : Oxford University Press, 1979.

- Decker, James M. *Henry Miller and the Narrative Form: Constructing the Self and Rejecting Modernity*. New York: Taylor & Francis Inc., NY, 2005.
- Derrida, Jacques. « Le facteur de la vérité ». In *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 1980.
- Dobrovsky, Serge. « Les points sur les "I" ». In *Gènese et autofiction*, J-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? » *Dit et Écrits: 1954-1969*, Essai (2001) pp. 817-831.
- Jongy, Béatrice. « L'écriture de soi au tournant du siècle : une quête ontologique, chez Rilke (*Les Carnets de Malte Laurids Brigge*), Kafka (*Le Journal*) et Pessoa (*Le Livre de l'intranquillité*) ». Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Vienne. *Comparatisme et Société*. Vol. 13, 2011.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- McDowell, Lesley. "The 'mistress': Anaïs Nin and Henry Miller." *Between the sheets : the Literary Liaisons of Nine 20th-Century Women Writers*. New York : Overlook Press, 2010
- Miller, Henry and Moore, Thomas H. *Henry Miller on Writing*. New York : New Directions, 1964.
- Parkin, J. *Henry Miller, the Modern Rabelais*. Lewiston, NY : Edwin Mellen, 1990.