

Perspective épistolaire et source historique: les lettres de Paris d'Edmund Alleyn

Gilles Lapointe

Référence :

LAPOINTE, Gilles, « Perspective épistolaire et source historique: les lettres de Paris d'Edmund Alleyn », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 1, automne 2017, p. 32-42.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-1-5-Lapointe.pdf>

Gilles Lapointe

Perspective épistolaire et source historique : les lettres de Paris d'Edmund Alleyn

Comment une « vie d'artiste » peut-elle aujourd'hui servir le débat historiographique ? Est-il possible de réconcilier le récit biographique, dont les procédés narratifs sont jugés désuets par une bonne part de la critique, avec la discipline de l'art, dominée au premier chef par l'analyse des formes et la matérialité de l'objet ? S'il importe en effet au biographe de rapporter « le mouvement d'une vie, la trajectoire d'une pensée¹ », son approche totalisante, centrée sur la vie du sujet, soulève inmanquablement des questions d'ordre épistémologique. Porté par un idéal d'exhaustivité et son dessein de livrer un récit qui rende compte fidèlement du parcours d'une vie, le biographe doit en effet résoudre des problèmes de divers ordres, dont certains sont liés aux modalités de construction de son propre discours critique. Dans quelle mesure l'écriture de soi et l'archive qu'elle sécrète peuvent-elles participer à l'écriture de l'histoire de l'art ? Mon propos vise à interroger, à travers l'exemple des correspondances croisées de Franz Kafka et d'Edmund Alleyn, la communication épistolaire comme activité de résistance à l'autre, laquelle semble à première vue fonctionner comme *ligne de fuite* par rapport au symbolique et à la loi du père.

Dans son riche opusculé intitulé *Historienne de l'art*, Johanne Lamoureux attire notre attention sur le fait que l'histoire de l'art « est le site d'un divorce entre ses aspirations savantes, souvent ancrées dans une enquête sur l'objet et les attentes d'un public curieux, voire amateur d'art au sens noble du terme, qui demeure attaché à la biographie d'artiste². » Elle nous remet aussi en mémoire que, si certains ont, avec Wölfflin, caressé le rêve « d'une histoire de l'art sans nom³ », la tâche s'est avérée plus difficile lorsqu'il s'est agi d'amener le public à renoncer au sujet-artiste, montrant clairement que la logique économique et les exigences du marché font que « la vitrine de la discipline » continue de s'organiser autour de la monographie d'artiste. Lamoureux recourt même à ce propos à une formule-choc, celle « d'artiste-roi⁴ ».

Poursuivant sa réflexion, elle note aussi que, dans les universités francophones de Montréal, l'essor des départements d'histoire de l'art, apparus dans la foulée du structuralisme et de la déconstruction, a « éloigné de l'histoire toute une génération d'historiens de l'art⁵. » Avec comme conséquence, observe-t-elle encore, « une histoire de l'art dominée par l'analyse des formes et de leur perception » (approches formalistes, sémiologiques). Donc, une histoire de l'art fabriquée à partir de la culture matérielle et pour celle-ci. Toutefois depuis vingt ans, grâce à la

synthèse réalisée par l'histoire de l'art anglo-saxonne entre l'apport du post-structuralisme français et la tradition historique et la constitution de savoirs sur la matérialité de l'objet, Lamoureux a pu observer qu'« un nouveau souci de contextualisation de la production artistique s'est fait jour⁶. »

Dans son essai *Le pari biographique*, l'historien français François Dosse montre comment s'est opéré, à la fin des années 1980, dans le domaine des sciences sociales, un déplacement significatif à l'endroit du récit de soi : « Les temps actuels sont plus sensibles aux manifestations de la singularité qui légitiment non seulement le regain d'intérêt pour la biographie, mais la transformation du genre dans un sens plus réflexif⁷. » L'auteur fait voir comment la « micro-histoire » (*micro-historia*) mise au point par le discours historique,

a donc redonné son droit de cité à la singularité, après une longue phase d'éclipse au cours de laquelle l'historien devait surtout rechercher les moyennes statistiques, les régularités d'une histoire quantitative et sérielle. Elle permet, en le déplaçant sensiblement, de redynamiser un genre que l'on croyait en voie d'extinction, le genre biographique⁸.

Dans cette recherche fort bien documentée sur l'évolution du genre, François Dosse décrit, à l'aide d'exemples probants, comment s'est opérée cette « levée d'écrou⁹ » qui a permis à la biographie d'occuper une large place au sein d'une histoire sociale renouvelée. Le sujet individuel, du coup, a lui aussi été réhabilité; longtemps considéré en effet comme une « variable à évincer du discours savant¹⁰ », le sujet individuel, retrouvant la considération des historiens, contribue au retour de la sensibilité biographique. Selon Dosse, les historiens actuels ont désormais bien compris à quel point l'histoire est « un faire construit par l'historien lui-même et relève donc pour une part de la fiction¹¹. » Située dans une zone intermédiaire entre fiction et réalité historique et remettant en cause la distinction entre les discours littéraire et scientifique, cette intrusion du biographique dans les sciences sociales a ainsi miné un certain nombre de principes scientifiques au nom desquels cette dimension a été écartée des enquêtes savantes. Au début des années 1990, affirme François Dosse, il ne fait plus de doute que la méthode biographique a acquis une pleine valeur heuristique, tirant profit « du relativisme et de lectures à la fois situées historiquement et enrichies des apports de la sociologie et de la psychanalyse¹². » Reste à mesurer les changements induits par cette nouvelle conception du sujet sur la discipline de l'histoire de l'art.

La matérialité du texte

Ce renouveau d'intérêt pour la biographie comme outil de savoir n'est pas étranger à l'utilisation ainsi qu'au rôle moteur dévolu à l'archive. Étayée par des sources écrites et des témoignages oraux vérifiables, la « nouvelle » biographie procède en effet par recoupements et use de procédés qui ont fait leurs preuves au plan scientifique. Pas étonnant que, dans sa quête de sens,

l'historien se tourne vers l'archive et la solide caution qu'elle confère au commentaire interprétatif. Celle-ci, comme le rappelle excellemment Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*, agit comme une mise à nu : « aveuglants de netteté et de crédibilité¹³ », ces « morceaux de vérité » font ainsi naître « le sentiment naïf mais profond, de déchirer un voile, de traverser l'opacité du savoir et d'accéder, comme après un long voyage incertain, à l'essentiel des êtres et des choses¹⁴ ». Dans ces conditions, on n'est pas surpris d'observer que le secret de l'archive éveille, à l'occasion, chez certains chercheurs, un violent désir d'appropriation, ainsi que l'a finement illustré Henry James dans son récit ironique, *The Asperns Papers*. Dans l'envoûtant décor d'un *Palazzo* vénitien, on voit jusqu'où un jeune historien de la littérature, dévoré par la curiosité et l'ambition, faisant entorse aux principes de précaution et aux règles morales qui guident habituellement sa conduite, est prêt à s'exposer et à manigancer pour s'emparer des lettres inédites d'un grand poète américain¹⁵.

Sur un semblable terrain, en position de voyeur potentiel, le chercheur livre une joute complexe sur un terrain miné. Non seulement doit-il savoir composer avec les volontés et exigences de l'artiste, celles de ses héritiers ou de ses ayants droit, mais il doit aussi accepter le poids et l'isolement d'un incessant combat intérieur. Son accès privilégié à la connaissance et sa conscience éthique lui confèrent en effet une double responsabilité de réserve et de transmission, et il arrive qu'il soit amené, par devoir et responsabilité éthique, à rendre publics des faits ou des documents tenus dans l'ombre, voire à révéler des secrets que l'artiste a résolument gardés pour lui-même, jalousement protégés du regard d'autrui.

Dans ce contexte de secret affrontement, il n'y a pas lieu de s'étonner que, pour se prémunir contre les éventuelles trouvailles de ces rôdeurs académiques rigoureux qui sondent caves et greniers, plusieurs artistes et écrivains, sentant planer sur eux l'ombre de la grande faucheuse, procèdent à un prudent nettoyage et préparent méticuleusement leur accueil par la postérité : par de savantes suppressions et manipulations, ils effacent les repentirs, jettent au feu les ébauches, gommant les emprunts discrets, font disparaître enfin toute marque qui risquerait de gâter leur image et de porter atteinte à la pérennité de leur œuvre. « Je posthume comme je respire », écrit Jacques Derrida dans *Circonfession*¹⁶, penseur et philosophe d'une éthique irréprochable, qui a conservé le moindre bout de papier dans un abri situé à l'arrière de son domicile à Ris-Orangis, mais qui a peut-être brûlé (est-ce fiction ou réalité ? il faut relire son livre *La carte postale* pour le savoir) une correspondance de milliers de lettres. « On écrit pour se survivre : un écrivain doit se préparer du posthume¹⁷ », confie quant à lui Jacques Ferron à Jean-Marcel Paquette en 1966. Nous vivons à une époque pressée d'allumer les magnétophones, de stocker les témoignages car, après nous, comme le note joliment Nathalie Skowronek, « ce qui sera dit ne sera plus qu'encre noire dans les livres d'histoire¹⁸. » Nous consignons avec soin ce savoir, sachant qu'en retour nous ne détenons qu'un contrôle relatif sur ce que la postérité conservera de tout ce discours savamment accumulé et qui a coûté tant d'efforts à produire.

Le secret loge donc au cœur de la recherche. François Dosse exhorte le biographe à « [...] se mettre au service de la compréhension de celui qui reste autre et dont il s'agit de percer la singularité mystérieuse¹⁹ [...] ». Cette incitation me ramène à mon propre travail biographique sur Edmund Alleyn et me permet justement de souligner « l'énigme » qu'il a représentée, durant sa vie, pour plusieurs de ses contemporains. À sa mort, dans le journal *The Globe and Mail*, M. J. Stone trace de lui un portrait qui donne vraisemblablement le ton à ceux qui vont suivre : « Farouchement indépendant et secret, il était un artiste d'artiste. Une sorte de loup solitaire²⁰. » L'année suivante, lors du vernissage de l'exposition *Indigo* à Eastman, sa sœur Nora Alleyn ranime elle aussi le souvenir émouvant d'un homme qui, non seulement ne dévoile pas facilement son monde intérieur, mais en défend même l'accès avec une fermeté obstinée : « mon frère était un homme secret qui pouvait facilement parler art, jazz, littérature, ou de Georges Bush, mais gardait cadenassé ce qui lui était personnel. Même le spectre de la mort n'entrouvrit pas la porte de l'intime²¹. »

Auprès des critiques d'art et du public s'est ainsi naturellement imposée l'image d'un homme profond, difficile à percer. On peut dès lors aisément saisir l'intérêt, mais aussi l'inquiétude sourde qu'a pu revêtir pour mon propre travail l'accès autorisé à ses archives personnelles. Parmi les nombreuses questions soulevées par l'archive s'est rapidement posée celle relative à l'utilisation du matériau biographique. Quel traitement accorder, au sein de cette somme documentaire, aux journaux personnels, à la correspondance privée, aux dessins érotiques et autres documents inédits de nature intime ? Devais-je considérer ce matériau en regard seulement de ce qu'il était susceptible de m'apprendre sur l'œuvre ? Devais-je renoncer à ce que cette archive pouvait m'enseigner sur l'homme lui-même ? Quelle place pouvait tenir ici, au sein de l'archive, la correspondance, d'une ampleur insoupçonnée, et dont Alleyn n'avait jamais laissé deviner l'importance lors de nos entretiens ? Si les correspondances peuvent être le creuset d'une histoire de l'esprit, des lieux de mémoire de l'histoire intellectuelle, exposant les milieux et les réseaux ainsi que les cadres à l'intérieur desquels opèrent les échanges intellectuels, elles offrent une face privée qui interpelle directement le chercheur²². Réfléchissant au rapport d'Alleyn à la lettre, et notamment à un ensemble de lettres que l'on pourrait qualifier de lettres de l'exil – retirant à cette expression tout caractère dramatique, car il s'agit, dans le cas d'Alleyn, d'une expatriation volontaire –, j'ai tenté de suivre ici un de ces replis cachés de cette correspondance. Pour qui s'intéresse aux conditions d'installation d'un peintre québécois à Paris dans les années 1950 et 1960²³, les lettres inédites d'Alleyn représentent un corpus de première importance.

Les apories de la lettre

Tout chercheur familier du texte épistolaire sait que la lettre familière offre souvent une extraordinaire chambre d'écho, pouvant représenter, comme l'affirme Vincent Kaufmann, dans son ouvrage *L'Équivoque épistolaire*, « le chaînon manquant » entre la vie et l'œuvre. La lettre, pour reprendre encore ce mot de Kaufmann, appartient à cette « zone énigmatique [...] où la vie passe parfois dans une œuvre et inversement²⁴ ».

Durant ses années à Paris, outre quelques échanges dispersés ici et là, Alleyn écrit surtout à ses parents. Parmi les lettres postées de Paris, j'ai choisi ici de me pencher plus particulièrement sur certaines qu'Alleyn adresse à son père, Richard Roche Alleyn, qui représente son correspondant le plus important.

L'adresse au père

Mais avant d'aborder l'étude de ces lettres, commençons par rappeler la *Lettre au père*²⁵ de Franz Kafka, dont l'exemple peut servir de contrepoint à notre propre lecture. Le père de Kafka, selon Claude David, est « devenu l'image classique du “père castrateur”²⁶ », celui qui maintient son fils dans un univers de culpabilité et de honte. « La lettre de Kafka, en même temps qu'un témoignage de faiblesse et de fausse humilité, est un appel, une tentative tardive et évidemment insensée pour établir avec son père, par-delà les malentendus et la haine, un contact toujours désiré et constamment manqué²⁷. » À sa maîtresse Felice, on s'en souvient, Kafka écrit : « J'ai toujours ressenti mes parents comme des persécuteurs. [...] Les parents ne désirent rien d'autre que vous attirer vers eux, vers le bas, vers ces temps anciens. [...] Naturellement, ils le veulent par amour, mais c'est bien cela qui est affreux²⁸. » On comprend que, pour Kafka, comme l'écrit Vincent Kaufmann dans *L'équivoque épistolaire*, rien n'est plus problématique que de s'adresser à son père et à celui de sa fiancée non officielle, que « les lettres aux pères sont impossibles à écrire²⁹ » et que, lorsqu'elles le sont, « elles ne partent pas, elles restent dans les tiroirs³⁰. » Pour Kafka, qui se dérobe devant la loi et les figures œdipiennes, « l'épistolaire fonctionne bien comme *ligne de fuite* par rapport au symbolique³¹ » et à la loi du père. Kafka va finir par écrire au père de Felice, Carl Bauer, en avouant qu'il entretient avec sa fille un « honteux commerce épistolaire³² ». Comme s'il engageait son propre procès, « il se confesse à lui comme à un juge, pour que celui-ci le mette à la porte³³ », observe Vincent Kaufmann, qui formule cet autre constat éclairant : « Une lettre au père, c'est ce qui ne doit jamais partir pour que s'écrivent et se destinent toutes les autres lettres. La machine kafkaïenne est une longue et nécessaire dénonciation du père, figure d'une loi qu'il faudrait pouvoir contourner³⁴. »

Le juge Alleyn

Pour Edmund Alleyn, les choses à première vue semblent se présenter de manière analogue car, à travers la figure de son père, trouve en effet à s'incarner exemplairement le rapport à la loi : officier de réserve dans l'armée britannique durant la Première Guerre mondiale, et occupant au sein de la magistrature la haute fonction de juge à la cour provinciale du Québec, Richard Roche Alleyn est également l'héritier d'une lignée d'hommes publics actifs en politique et dans l'appareil d'État. À cet égard, il est significatif que plusieurs des missives de l'artiste envoyées de Paris portent sur l'enveloppe la suscription « Juge Richard Alleyn ». Écorché dans son amour-propre, cet homme qui appartient à l'élite de la ville de Québec voit d'un œil inquiet et désapprouvateur le souhait de son fils aîné d'embrasser la vocation d'artiste-peintre. Mais qui est ce magistrat discret qui sait si bien imposer le respect et la discipline ? Edmund Alleyn le présente comme un être austère, muet, rangé. « On discutait pas beaucoup avec mon père. C'était pas juste une question de langue³⁵ », confiera-t-il au sujet de cette figure tutélaire, quelques mois avant sa mort.

Dans un tel contexte de fermeture et de repli sur soi, on ne peut guère s'étonner que les années d'adolescence d'Alleyn aient pris la forme d'une longue et souvent muette opposition contre ses parents, en particulier contre son père, qui cherche à le soumettre par le respect des règles et la morale religieuse et qui le contraint, dès l'âge de seize ans, à quitter le foyer familial pour être littéralement « dressé » par les Jésuites du collège Brébeuf de Montréal. Aussi, tout laisse croire que le peintre n'a d'impératif plus pressé, lorsqu'il s'embarque pour Paris quelques années plus tard, que de fuir ce milieu cosu et bourgeois, et tout particulièrement ce père distant, qui s'est dressé sur son chemin et a régulièrement fait obstacle à sa vocation d'artiste. Si, comme le souligne Vincent Kaufmann, « rien n'est plus insoutenable pour l'épistolier que la présence de l'autre³⁶ », pour Alleyn cependant, la mise à distance que crée l'expérience d'expatriation va entraîner des effets bien différents, se révéler même la condition *sine qua non* d'un possible rapport au père. Mais avant d'envisager la relation entre Edmund Alleyn et son père, rappelons d'abord la logique argumentative défendue par Kaufmann, telle que rapportée par Ginette Michaud :

Plus les lettres se multiplient et se dépensent en direction d'une (apparente) communication et d'une (souhaitée) proximité avec l'autre, plus de fait elles creusent l'écart, visent, au-delà de celui-ci, un destinataire tout d'ombre, une figure du vide, pure image qui ruine toute possibilité d'échange [...]³⁷.

Chez Edmund Alleyn, tout à l'opposé, l'éloignement des siens semble plutôt provoquer un rapprochement et lui permettre d'entamer un véritable dialogue avec cet homme d'ordinaire si peu communicatif. Le juge ayant jadis lui-même connu l'éloignement en Angleterre durant ses études à Oxford, c'est en effet à partir de leur expérience commune de

déracinement et d'expatriation que va progressivement se nouer un lien neuf entre les deux hommes. Sur sa présence à Paris et le sentiment d'altérité qu'il éprouve, voici ce qu'Edmund Alleyn confie à son père en mai 1956 :

Vivre dans une ville qui vous est étrangère est comme utiliser quelque chose qui a été emprunté. Il est impossible d'éprouver un sentiment de possession. À Québec, où sont mes racines, je jouissais d'un sentiment de possession, d'avoir contribué quelque chose, si petite soit-elle, mais qui m'autorisait à dire, *ma* ville. Ici, c'est une ville faite par d'autres. Et en dépit de tous mes efforts, je *n'appartiendrai* jamais à cet endroit. Tout ceci, j'en suis sûr, tu dois l'avoir ressenti à Oxford³⁸.

Contrairement à Kafka, pour qui la fuite et l'évitement vont représenter la seule façon d'échapper et de survivre à l'arbitraire de la loi paternelle – l'écrivain pragois ne remettra jamais la longue lettre à son père, expliquant que celle-ci devait être écrite, mais non lue –, Alleyn exprime à ses parents ses aspirations profondes, les enchaîne à ses lettres, cherchant à leur faire partager l'expérience d'absolu à laquelle il s'expose à travers l'art.

La seule chose au monde qui m'intéresse vraiment, qui m'est nécessaire, est de peindre. Essayer de déchiffrer la vie – la beauté de la vie – sa laideur, parfois – à travers la peinture et le tableau. Et ceci est une chose qu'il faut faire seul. Et lorsque nécessaire, contre tous. Chaque homme éprouve le besoin de « l'absolu ». Certains le cherchent dans la religion – plusieurs à travers le plaisir – pour moi, c'est dans l'art³⁹.

Pour mieux cerner encore la nature du rapport entre le père et le fils, reportons-nous maintenant vers un autre épisode épistolaire un peu plus tardif. On pourrait croire Edmund Alleyn complètement émancipé et affranchi de sa famille lorsqu'à vingt-neuf ans, il arrive pour la seconde fois dans la capitale française. Sa chance tourne rapidement et son indépendance et son orgueil sont mis à rude épreuve lorsqu'il est forcé de faire appel de façon urgente à son père : « Les choses vont bien ici malgré un léger incident occasionné par la perte (ou le vol) de mon passeport et d'un chèque de 6 000 \$ que j'ai si fièrement apporté en France. Ceci il y a environ dix jours⁴⁰ ».

D'une distraction inouïe, Alleyn a en effet égaré à son arrivée une importante lettre de change qui devait lui servir à acquérir un studio d'artiste à Paris. Cette perte, qui reste inexpliquée, le plonge dans un état de grande fièvre et, dans une vaine tentative pour recouvrer son bien, il passe dix jours d'angoisse à parcourir les endroits qu'il a fréquentés dans la ville. Poursuivi par la malchance, lors d'une visite chez un notaire parisien afin d'instruire cette affaire, en refermant maladroitement une porte de voiture, il s'inflige une blessure sérieuse, contresignant pour ainsi dire en termes analytiques son lapsus initial. Désormais, est-il non seulement seul et désargenté, mais incapable, pour un temps, de gagner sa vie. Ces maladroites successives soulèvent plusieurs

interrogations, dont celle de sa décision de venir s'installer de façon permanente en France, un choix qu'il ne semble pas avoir encore pleinement assumé.

Pour tenter de récupérer son avoir auprès des banques qui craignent une malversation et qui vont très longtemps hésiter à remplacer une somme aussi considérable, Alleyn doit donc compter sur l'aide de son père, que la nouvelle a mis en colère. Unis cependant dans leur résolution commune de débrouiller cette affaire qui ira se complexifiant au fil des mois, fils et père multiplieront les envois postaux des deux côtés de l'Atlantique. Peut-on éviter d'envisager l'hypothèse que cet échange épistolaire répond en partie tout au moins au désir profond d'Edmund Alleyn, lui qui sait être fort redevable à sa famille, et à son père tout particulièrement ?

Si la lettre se révèle le lieu d'échanges privilégiés entre le fils et le père – sans doute le seul où, dans le jeu de l'intimité sociale, ils peuvent communiquer de manière authentique –, c'est peut-être parce qu'elle permet de prendre momentanément congé des convenances, d'échapper temporairement aux strictes exigences de la civilité. Synonyme de libre expression⁴¹, la lettre libère un espace privé qui facilite la communication : aveux, secrets, confidences, confessions, on le sait, sont le lot quotidien des épistoliers. L'intérêt particulier qu'offre cette série d'échanges épistolaires particuliers entre Alleyn et son père provient surtout du fait que leur correspondance redouble une relation plus ancienne, fort investie au plan affectif dans le cas du juge Alleyn. S'il reste difficile aujourd'hui d'évaluer la nature des rapports que le juge entretenait avec sa mère, certains témoignages de proches tendent en effet à suggérer que ceux-ci étaient particulièrement étroits. Ces considérations prises en compte, ce qu'il m'importe surtout de montrer ici, c'est qu'en découvrant les lettres jadis échangées entre son père et sa mère (la grand-mère d'Edmund, Honorine Moraud) Edmund Alleyn a pressenti que son père pouvait être approché et gagné grâce à la médiation épistolaire. C'est en tout cas ce que laisse clairement entrevoir cet aveu adressé à son père :

Cher papa,

Je ne peux vous dire à quel point votre lettre m'a touché. Elle m'a d'une certaine manière rappelé une lettre de vous à votre mère que j'ai trouvée jadis dans le sous-sol – laquelle m'a révélé davantage une part de vous que mille mots prononcés en vingt-cinq ans. D'une sensibilité extraordinaire, et d'une tendresse que vous avez peut-être parfois tenté de cacher. Ainsi que chacun tente toujours de dissimuler ces parties de lui-même qu'il ressent comme étant les plus fragiles, les plus vulnérables face à ce monde si maladroit⁴².

Même lue par effraction comme c'est ici le cas par le jeune Alleyn –, la lettre permet exceptionnellement aux êtres d'esquiver le non-dit, de franchir le mur opaque du silence : par le truchement de la lettre, l'intime peut être rejoint; et c'est parfois là, mieux que dans la vie de tous les jours, que le sujet y expose son véritable visage. Investie de significations contrastées et

multiples, la lettre, telle qu'Alleyn l'entrevoit, peut représenter non seulement un outil d'introspection extraordinairement précis, mais elle peut aussi devenir un instrument d'émancipation qui renverse l'ordre symbolique attaché à la loi du père. Enhardi par son aveu initial, Edmund Alleyn va ainsi, le jour de son anniversaire, se « confesser par lettre » à son père, posant un geste d'affranchissement apparent qui, par certains aspects, n'en reste pas moins complexe et ambigu.

En conclusion, il semble clair qu'Alleyn, tout en cherchant à échapper à une loi qui vise à le contraindre, a le souci tout aussi affirmé de maintenir le contact avec son père. Contrairement à Kafka, Alleyn semble toutefois être parvenu à braver la loi potentiellement destructrice d'une figure paternelle trop autoritaire. À l'inverse du célèbre écrivain pragois, qui n'arrivera jamais à surmonter entièrement son humiliation et à se dégager de l'emprise morale de son père, Alleyn semble avoir été capable, tout en combattant de front la loi du père, d'en intégrer l'héritage symbolique. À cet égard, si l'archive représente « une brèche dans le tissu des jours⁴³ », tel que le suggère Arlette Farge, l'ouverture qu'elle crée, elle-même trouée de toutes parts, nous rappelle que la « vérité », ou ce qui en tient lieu, demeure, dans le cas de toute biographie, inaccessible. Ressaisir au plus près la singularité d'un parcours reste en effet un pari audacieux, démesuré. Ainsi que l'exprime fort bien François Dosse, « cette volonté de faire sens, de réfléchir l'hétérogénéité et la contingence d'une vie pour en faire une unité signifiante et cohérente, porte une grande part de leurre et d'illusions⁴⁴. » Le chercheur ne « ressuscite pas les vies échouées en archive⁴⁵ ». Tout au plus parvient-il à l'occasion, lorsque l'archive se livre spontanément à lui, à entrouvrir sa réserve d'ombre.

Notes

¹ Benoît Peeters, *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*, Paris, Flammarion, 2010, p. 54.

² Johanne Lamoureux, *Profession historienne de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Professions », 2007, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, Éditions La découverte, 2005, p. 251.

⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

- ¹⁰ *Ibid.*, p. 264.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 74.
- ¹² *Ibid.*, p. 8.
- ¹³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points – histoire », 1989, p. 15.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 14-15.
- ¹⁵ Henry James, *The Asperns Papers and The Turn of the Screw*, Harmondsworth et New York, Penguin English Library, 1984, 270 p.
- ¹⁶ Cité par Ginette Michaud, dans *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2014, p. 308-309.
- ¹⁷ Cité par Ginette Michaud, dans *L'autre Ferron*, Ginette Michaud dir., Montréal, Fides et CETUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 12.
- ¹⁸ Nathalie Skowronek, *La Shoah de Monsieur Durand*, Paris, Gallimard, 2015, p. 33.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 63.
- ²⁰ M. J. Stone, « Edmund Alleyn, Artist 1931-2004 », *The Globe and Mail*, 16 février 2005, p. S 9.
- ²¹ Nora Alleyn, « Edmund Alleyn – Indigo », communiqué, Galerie Riverin-Arlogos Art contemporain, 18 juillet 2006. Texte traduit de l'anglais par Anne Cherix.
- ²² Secret et correspondance, on le sait, ont partie liée. Marie-Claire Grassi rappelle qu'au Moyen Âge, la fonction de secrétaire est attachée à celle d'un notaire, et que le secrétaire « est un notaire particulier qui s'occupe de la partie la plus secrète de la correspondance. [...] La *segretezza*, la discrétion est une qualité si importante qu'elle a donné le nom à la fonction. » (Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. 12.)
- ²³ Sur cette question, le lecteur se reportera au récent essai de Michel Lacroix sur les retours d'Europe. Voir Michel Lacroix, *L'invention du retour d'Europe : réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XX^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2014, 334 p.
- ²⁴ Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 8.
- ²⁵ Franz Kafka, *Brief an den Vater. Lettre au père*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 161 p.
- ²⁶ Claude David, « Préface », dans Franz Kafka, *Brief an den Vater. Lettre au père*, *op. cit.*, p. 8.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ Franz Kafka, lettre du 21 novembre 1912, cité par Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 70.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 71.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*
- ³² *Ibid.*
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ *Ibid.*, p. 72, note 6
- ³⁵ Entretien inédit d'Edmund Alleyn avec Gilles Lapointe, 20 août 2004, p. 11.
- ³⁶ Vincent Kaufman, *L'équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 21.
- ³⁷ Ginette Michaud, « Fragments, journaux, carnets : prendre tout en note, noter le rien », *Urgences. Poétique de la note*, n° 31, sous la dir. d'André Gervais, mars 1991, p. 67.

³⁸ Lettre inédite d'Edmund Alleyn à son père, non datée, c. mai 1956. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction. C'est Alleyn qui souligne.

³⁹ Lettre inédite d'Edmund Alleyn à sa mère, 9 avril 1956. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction.

⁴⁰ Lettre inédite d'Edmund Alleyn à son père, non datée; l'enveloppe porte le cachet postal du 14 décembre 1960. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction.

⁴¹ Selon Marie-Claire Grassi, la lettre représente un espace d'écriture privilégié : « la liberté de pensée est la première raison qui inscrit la forme épistolaire dans le grand mouvement de créativité personnelle qui caractérise le siècle des Lumières. » (Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 28.)

⁴² Lettre inédite d'Edmund Alleyn à Richard Roche Alleyn, 2 janvier 1957. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction.

⁴³ Arlette Farge, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴ François Dosse, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁵ Arlette Farge, *op. cit.*, p. 145.