



HAL
open science

Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise

Eileen Williams-Wanquet

► **To cite this version:**

Eileen Williams-Wanquet. Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise. Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2006. tel-00757023

HAL Id: tel-00757023

<https://theses.hal.science/tel-00757023v1>

Submitted on 27 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Eileen Williams-Wanquet

**ÉTHIQUE DE LA MÉTAFICTION : ÉLÉMENTS POUR UN
« POSTRÉALISME » EN LITTÉRATURE ANGLAISE**

Document de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches

Sous la direction de Monsieur le Professeur Frédéric Regard

décembre 2006

Université Lumière Lyon 2

« Quand une fois pour toute il a été écrit, chaque discours s'en va rouler de droite et de gauche ».

Platon, *Phèdre* (275e)

Remerciements

Ma reconnaissance et mes remerciements s'adressent d'abord à Monsieur le Professeur Frédéric Regard, qui a accepté de diriger le présent travail, m'a accordé sa confiance et un soutien sans faille. Je lui suis redevable du temps qu'il a consacré sans compter à des lectures minutieuses et critiques de mon manuscrit en cours de rédaction. À chaque étape, ses remarques bienveillantes m'ont permis d'orienter et d'approfondir ma recherche. J'ai été très sensible à sa disponibilité, à sa très grande patience et à sa gentillesse, qualités humaines qui s'ajoutent à ses immenses qualités professionnelles. Il a été pour moi, par sa compétence et sa rigueur, un véritable maître à penser.

Je tiens aussi à remercier tous ceux qui, directement ou indirectement, ont prêté leur concours à ce travail : mes amis, Jean Peyras et Geneviève Laigle, pour leurs relectures finales ; mes collègues et amis du CRLHOI (Centre de Recherche Littéraire et Historique de l'océan Indien), qui m'ont toujours épaulée ; les documentalistes du « Prêt entre Bibliothèques » de l'Université de La Réunion, qui m'ont procuré de nombreux articles et ouvrages. Je remercie aussi Sabine Tangapriganin du BTCR (Bureau des Travaux et de la Recherche) pour sa précieuse aide technique, ainsi que Jean-Claude Lan-King-Chak de la Reprographie de mon université pour son professionnalisme.

Enfin, ce travail n'aurait pu aboutir sans l'amour de mes deux filles, Claire et Anne.

Note préliminaire technique

J'ai choisi de mettre systématiquement entre guillemets certains termes-clés qui font l'objet ici d'une réflexion, les guillemets servant à encadrer des mots qui ne sont pas encore d'un usage unanimement accepté, qui sont en cours de définition, qui sont encore débattus : « moderne », « postmoderne », « modernité », « postmodernité », « modernisme », « postmodernisme », « moderniste », « postmoderniste », « réalisme », « postréalisme », « réaliste », « postréaliste ». J'ai aussi mis entre guillemets des mots courants pris dans un sens particulier, comme « attitude » ou « vision du monde ». Enfin, des guillemets encadrent des mots ou expressions propres à un critique : par exemple, « assujettissement », « subjonctification », « rapport imaginaire », « réitération », « conditions réelles d'existence », « décontextualisation », « recontextualisation », « resignification », « contre-interpellation », « signifié transcendantal ». Je garde l'emploi de l'italique pour les mots étrangers.

Dans la bibliographie et dans les notes de bas de page, je suis les mêmes règles orthographiques pour les ouvrages, les articles et les titres de chapitres — à savoir : le substantif qui suit l'article défini initial prend une majuscule ; si un adjectif se glisse entre cet article défini et le substantif, il prend aussi une majuscule. Par contre, je ne respecte cette règle ni dans le sommaire ni dans les titres de mes chapitres et sous-chapitres, puisqu'elle n'est généralement pas observée par les éditeurs dans les titres et sommaires d'ouvrages.

Le terme « *mimésis* » est écrit de manière différente par les critiques. Jacques Derrida et Jacques Rancière écrivent « *mimesis* », donc en italiques et sans accent. Paul Ricœur ajoute un accent grave : « *mimèsis* ». Eric Auerbach, quant à lui, met un accent aigu : « *mimésis* ». En grec, il y a un accent aigu sur le « i », le « e » étant un « eta » (ou « e » long). Suivant le modèle de Détienné et Vernant (les tenants français du structuralisme appliqué aux mythes grecs et à la religion hellénique), j'ai choisi de suivre Auerbach dans cette synthèse.

Abréviations et références

Dans les notes de cette synthèse, je renverrai aux cinq autres documents du dossier

Williams-Wanquet, Eileen, *Art and Life in the Novels of Anita Brookner. Reading for Life, Subversive Re-Writing to Live*, Bern : Peter Lang, 2004.

Abréviation : *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*.

Williams-Wanquet, Eileen (dir.), « Writing as Re-Vision », *Alizés*, n° 20 (juillet 2001).

Abréviation : *Writing as Re-Vision*.

Williams-Wanquet, Eileen et Fois-Kaschel, Gabrièle (dirs.), « La Répétition », *Travaux et Documents*, n° 26 (mai 2006).

Abréviation : *La Répétition*.

Recueils d'articles :

Volume I : Anita Brookner

Abréviation : Recueil d'articles 1

Volume II : Le Roman britannique contemporain

Abréviation : Recueil d'articles 2

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
CHAPITRE I : L'IMPASSE DU ROMAN « RÉALISTE »	15
A. Roman et « modernité »	15
1. La « modernité » comme césure historique et nouvelle « vision du monde ».....	17
2. La « modernité » comme « attitude »	21
3. La primauté du « signifié transcendantal ».....	30
B. Les deux voies possibles pour le roman de l'époque « moderne »	35
1. Le couple <i>mimésis/muthos</i>	36
2. Les deux grandes modalités du roman « moderne ».....	41
3. <i>Muthos</i> et consensus social.....	44
C. L'épuisement du roman traditionnel : les romans d'Anita Brookner	52
1. L'essoufflement du « réalisme ».....	52
2. L'essoufflement du « romantisme ».....	61
3. Une <i>mimésis</i> dépourvue de <i>muthos</i>	64
CHAPITRE II : « POSTMODERNITÉ », « POSTMODERNISME » ET « POSTRÉALISME »	68
A. La « postmodernité » : après la « modernité »	68
1. Une nouvelle césure ?.....	69
2. Vers la primauté du signifiant.....	70
3. L'« attitude postmoderne »	76
B. « Modernisme » et « postmodernisme »: l'avant-garde	78
1. L'esthétique « moderniste ».....	79
2. L'esthétique « postmoderniste ».....	83
3. Alternatives piégées.....	86
C. Vers un « postréalisme »	90
1. Ténacité et mutation du roman « réaliste ».....	90
2. Évolution de l'« attitude postmoderne ».....	97
3. L'époque des « post », des révisions et des réconciliations.....	103

CHAPITRE III : LE « RETOUR À L'ÉTHIQUE » DES ANNÉES 1990	107
A. Révisions des notions de « sujet » et de « réalité ».....	109
1. Le sujet : « assujettissement », « subjectification » et « subjonctification ».....	112
2. La <i>mimésis/muthos</i> comme « rapport imaginaire » idéologique à des « conditions réelles d'existence ».....	122
B. Réécritures et révisions	132
1. « Décontextualisation » et « recontextualisation »	133
2. Morale et éthique	142
C. Le roman « postréaliste » et la révision	149
1. Un « réalisme » revu.....	151
Un sujet réécrit.....	151
Une réalité problématique.....	159
2. Comment on écrit l'Histoire	167
Penelope Lively et l'historiographie.....	170
Marina Warner et la remise en cause de l'histoire coloniale.....	171
Jeanette Winterson et la parodie du discours historique traditionnel .	173
3. Intertextualités et réécriture	174
Brookner, métacommentaire sur le monde contemporain	179
<i>Indigo</i> , réécriture féminine de <i>The Tempest</i>	180
<i>Boating for Beginners</i> , «satire parodique » de la Bible.....	183
<i>The Rape of Sita</i> , reprise du <i>Ramayana</i>	186
<i>Wide Sargasso Sea</i> , révision de l'idéologie impérialiste de <i>Jane Eyre</i>	188
 CONCLUSION	 191
BIBLIOGRAPHIE.....	198

INTRODUCTION

Si un rapport de synthèse, qui porte sur un corpus d'ouvrages antérieurs, implique un regard rétrospectif, il ne saurait néanmoins se limiter à un simple bilan chronologique. Il ne suffit pas, non plus, que ce rapport tende vers des projets de recherche. En effet, la synthèse ne saurait être seulement un arrêt sur image dans un parcours dynamique. Je me propose donc de dégager une permanence dans le questionnement, afin de situer mes travaux à la fois dans l'histoire de la critique littéraire et dans mon propre parcours épistémologique.

Ma thèse portait sur les douze premiers romans d'Anita Brookner, étudiés séparément. Brookner est mal connue et mal reconnue pour deux raisons : (1) son œuvre est « diluée » en vingt-trois courts romans, qu'il faudrait traiter comme un ensemble ; (2) les romans sont d'une lisibilité trompeuse, ce qui fait qu'ils ont été sous-estimés et traités de « romans de gare pour intellectuelles ». Brookner est elle-même une intellectuelle, qui a fait une carrière d'historienne de l'art à l'Institut Courtauld de Londres, et ses romans examinent avec une extrême finesse et une grande subtilité psychologique des sujets intimes qui nous touchent tous : la recherche de l'amour, les relations familiales, les codes de conduite. Brookner se sert de ce qui peut sembler être une thématique de roman de gare pour poser, à travers son héroïne type, la question autobiographique et véritablement éthique : « Comment aurais-je dû vivre ma vie pour être heureuse ? ». Mais cette question personnelle est située dans un cadre philosophique et historique plus large. Mon premier travail tentait de montrer que ces romans, qui sont souvent classés par la critique dans la lignée du roman « réaliste » et psychologique, étaient en effet des « textes réalistes classiques » par leur écriture traditionnelle et par leur appréhension de la réalité, mais qu'ils s'appliquaient à en miner les fondements philosophiques de l'intérieur, pour présenter une « vision du monde » foncièrement ironique.

Ensuite, mon livre sur Brookner¹, qui ouvrait le corpus aux vingt-et-un romans alors publiés, et qui les traitait cette fois comme un ensemble, s'intéressait davantage à l'intertextualité foisonnante, dont toute l'œuvre fait preuve. Prenant appui sur une étude intertextuelle des textes qui ont façonné l'héroïne, tous dérivés du « texte réaliste classique », déplacement de la *romance*, j'ai tenté d'affiner le « conditionnement mythologique » de l'héroïne, qui apparaît alors comme le produit anachronique d'un ensemble de discours ancrés dans une époque révolue. En recontextualisant la *romance* dans la deuxième moitié du

¹ Eileen Williams-Wanquet, *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*.

vingtième siècle, l'œuvre offre un commentaire philosophique sur l'époque actuelle, où un comportement « vertueux » a perdu son fondement, à la fois religieux et rationnel.

Je voudrais aujourd'hui examiner l'œuvre de Brookner comme le fruit d'une conjoncture historique et comme offrant une réflexion philosophique, notamment sur l'épuisement du projet de « modernité » des Lumières. La « réécriture de la *romance* » dont je parlais dans mon livre semble en fait se limiter à la constatation de l'échec de la « modernité », mais sans jamais passer au stade d'une véritable remise en cause, ce qui permet de donner à l'impression d'étouffement et d'échec qui se dégage de ces romans une explication autre qu'autobiographique. Je réinterprète alors l'œuvre de Brookner comme étant caractéristique d'une période de vieillissement du roman traditionnel. Dans un souci de me libérer des lectures détaillées des romans qui caractérisent mes travaux antérieurs, je me propose de traiter les vingt-trois romans parus à ce jour (écrits entre 1981 et 2005)² comme une œuvre monolithique. Toutefois, un tel survol ne saurait se justifier s'il ne reposait sur un travail préalable de décorticage des textes.

Cet affinement de la portée philosophique et de l'ancrage historique des romans de Brookner a été mené en parallèle avec l'étude d'autres textes³. Mes autres travaux portent sur : la majeure partie des romans de Penelope Lively (1977-2003) ; *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, comme reprise de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë ; *Boating for Beginners* (1985) de Jeanette Winterson, qui reprend l'épisode biblique de l'Arche et du Déluge ; *The Wild Girl* (1984) de Michèle Roberts, qui se présente comme un « cinquième évangile » sur les relations entre Marie Madeleine et Jésus ; *Indigo* (1992) de Marina Warner, comme révision de *The Tempest* (1611-12) de Shakespeare ; *The Rape of Sita* (1993) de Lindsey Collen, conçu comme une réécriture d'un épisode de l'épopée du *Ramayana*. Ces romans n'ont pas été consciemment choisis dans le but de faire une synthèse pour une HDR, je suis d'abord allée vers eux de façon purement intuitive. Ils présentent néanmoins une cohérence historique, car ils se situent presque tous après 1980, et font partie d'une littérature

² À la liste des romans donnée dans mon livre, *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, il faudrait ajouter : *The Rules of Engagement*, paru chez Viking en 2003 et *Leaving Home*, aussi paru chez Viking en 2005.

³ Voir Recueil d'articles 2.

britannique dite « postmoderne », plus précisément de ce que Susana Onega a appelé une « explosion des métafictions historiographiques » à partir des années 1980⁴.

Outre le fait qu'ils ont le même ancrage spatio-temporel, les textes de mon corpus réécrivent tous des intrigues héritées du passé et présentent tous un même questionnement. Ce qui frappe au premier abord, c'est leur aspect paradoxal : ils respectent des procédés « réalistes » tout en étant des métafictions — des fictions sur des fictions (ce qui ne signifie pas que la Bible soit nécessairement considérée comme une pure invention — ces réécritures d'épisodes bibliques se contentent de montrer que la Bible présente une réalité historique selon un point de vue qui n'est pas neutre). Ils sont « postmodernes » par leur formalisme et leur réflexivité, mais « réalistes » par leur désir de commenter le monde. Leur existence même apporte donc un démenti aux artistes et critiques qui prétendent que la littérature « postmoderniste » est « autonome », c'est-à-dire qu'elle est purement formaliste, ou faite de jeux linguistiques, et qu'elle ne saurait être « engagée », ou avoir une fonction historique, politique, sociale. Ce type de texte reste donc résolument « humaniste », alors que « la mort de l'auteur » remonte au moins aux années 1960 et 1970, à T.S. Eliot, Wimsatt et Beardsley, Roland Barthes ou Jacques Derrida. Il tend à prouver que le roman « postmoderne » peut continuer à dire le monde et à s'engager dans la lutte pour un monde meilleur après les expérimentations formelles de la littérature d'avant-garde « moderniste » et « postmoderniste ».

Il ne s'agit pas de résumer ici mes travaux antérieurs, ni même de les citer de manière exhaustive, mais de porter sur eux un regard synthétique, à la lumière des positions théoriques formulées dans cette synthèse. La forme que prend la littérature pour dire le monde repose sur un jeu complexe fait d'influences mutuelles entre philosophie, culture, religion et contexte économique, technique, social, psychologique, etc., qui l'influencent donc en amont. Il y a toujours un décalage temporel entre l'apparition d'une forme littéraire et la « vision du monde » dont elle découle. Il semblerait en effet que les transformations de la pensée aient mis plusieurs siècles avant de prendre forme dans la littérature et d'affecter les comportements. Autrement dit, les mouvements littéraires et esthétiques mettraient l'accent sur une dimension qui existait déjà, mais qui n'était pas mise en évidence. C'est aussi la position de Georg Lukàcs, position à laquelle j'adhère totalement : un genre littéraire « ne

⁴ Susana Onega, « The British Novel in the 80s: Historiographic Metafiction. The Way Ahead ? » (1990), in *XIV Congreso de Aedean* (Actes d'un colloque qui s'est tenu du 17-19 décembre 1990), Bilbao, Departamento de Filologia Inglesia y Alemana, 1992, p. 81-96, voir p. 84-85.

surgit jamais *ex nihilo*, mais est préparé, conditionné, et finalement *permis* par un certain contexte historico-sociologique, dont la connaissance ne peut que mieux éclairer son essence, [...]»⁵. En effet, je pense comme Lukàcs qu'« il n'y a pas d'autonomie de l'esthétique pure. Ce qui paraît être une simple question de forme, voire de technique [...] renvoie à autre chose, qui l'explique : les circonstances historico-sociologiques dans lesquelles l'œuvre a pris naissance »⁶. Comme l'écrit Ronald Shusterman dans *L'Emprise des signes* : « l'œuvre sera toujours le produit d'un contexte socio-économique ; ce contexte déterminera, au moins en partie, la forme et le fond de toute création, de toute activité artistique »⁷. Il faudrait ajouter que le contexte historico-socio-économique détermine une façon de percevoir le monde, ou une « vision du monde », qui « conditionne » la forme que prend la littérature. Ainsi, si le questionnement autobiographique de Brookner prend une dimension philosophique et historique, c'est parce que l'auteur est « conditionné [et pas déterminé] par la société historique dans laquelle il vit »⁸, et parce que l'œuvre est représentative de son époque.

Je me situerai donc dans le courant critique connu sous le nom de « culturalisme matériel », qui émergea dans les années 1980, prenant le relais de l'engagisme littéraire, représenté par Georg Lukàcs ou par Jean-Paul Sartre dans les années 1950, qui reprenaient la tendance « traditionaliste » du XIXe siècle. John Brannigan, par exemple, dans *New Historicism and Cultural Materialism*⁹, isole certaines caractéristiques de cette école théorique influencée par la critique dite « marxiste », et dont pourraient faire partie des critiques littéraires comme Terry Eagleton, Frederic Jameson ou Catherine Belsey. Il note un retour à l'histoire après un formalisme exacerbé, et une insistance sur les liens dialogiques entre littérature et histoire. La littérature est perçue comme le produit de conditions historiques spécifiques. Puisqu'elle est le reflet de la culture et de l'idéologie, elle participe à la distribution du pouvoir. Elle joue un rôle « politique », puisqu'elle aide à construire notre sens de la réalité. Elle participe ainsi à l'organisation sociale, puisqu'elle représente les valeurs qui contribuent à façonner le tissu social dans lequel nous vivons. Dans cette perspective, l'« autre » de la littérature comme « laboratoire de vie » serait la philosophie. La

⁵ Georg Lukàcs, *Le Roman historique* (1965), trad. de l'allemand par Robert Saille, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000, voir la préface par Claude-Edmont Magny, p. 1.

⁶ *Ibid.*

⁷ Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002, p. 207.

⁸ Lukàcs, *Le Roman Historique*, *op. cit.*, p. 3.

⁹ John Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, London, Macmillan, 1998.

littérature serait ainsi un puissant outil de transformation sociale, et le critique littéraire aurait une mission politique et sociale de remise en question des idées reçues. Les textes littéraires dont je traite, ainsi que mon approche critique, se situent tous dans un contexte historique bien précis — en d'autres termes, théorie et littérature sont tous deux le fruit d'un même contexte historique et idéologique occidental, remontant aux années 1980. Une constante fondamentale est la notion de remise en cause, d'appel au changement par la révision d'intrigues héritées du passé. Si le monde est texte, il peut être réécrit.

Le but de cette synthèse est donc d'affiner mes outils théoriques, prolongeant les interrogations entamées dès la thèse sur la prétendue « mort de l'auteur ». Toute une série de questions s'impose alors : Que « révisionnent » exactement ces textes ? Comment perçoivent-ils le lien entre la littérature et le monde ? En quoi se démarquent-ils de la littérature dite « réaliste », ou « moderniste », ou même « postmoderniste » ? Comment peuvent-ils continuer à commenter le monde après la « mort de l'auteur » — qui est la mort du sujet comme origine et fondement du savoir — après la remise en cause des notions traditionnelles de sujet et de réalité ? Sous quelle forme l'auteur est-il « ressuscité » ? Qu'en est-il de la réalité ? Quel est le lien entre la notion de réalité et celles de « vision du monde », de « culture », d'« idéologie », de « discours », ou de « contexte » ? La question principale devient donc : quelle forme le roman contemporain britannique prend-il pour dire la réalité, pour commenter le monde à nouveau, alors que le « réalisme » littéraire n'est plus possible ? Comment parvient-il à réconcilier esthétique et politique, formalisme et historicisme, « postmodernisme » et « humanisme », ou métafiction et éthique ? Pour tenter de répondre à ces questions, il faut se demander quels sont les fondements philosophiques du roman, car la forme qu'il prend à travers les âges est une réponse à une « vision du monde » qui se transforme. Il faut clarifier des notions philosophiques qui sont constamment remises en cause dans ce type de littérature — comme celles de « sujet autonome kantien », de « pensée binaire », de *mimésis* —, il faut distinguer entre philosophie et esthétique dans l'usage de termes comme « moderne » et « postmoderne », sans toutefois chercher à délimiter des périodes trop précises, ni faire œuvre de philosophe.

Les trois chapitres qui suivent articulent en trois parties la réflexion exposée ci-dessus, et suivent un ordre chronologique. Le premier chapitre prolonge les travaux que j'ai consacrés à Brookner, en les interprétant comme une illustration de l'impasse rencontrée par le roman « réaliste » traditionnel. Partant de l'essai d'Ian Watt, « Realism and the Rise of the Novel Form », le chapitre I cherche à déterminer les fondements philosophiques du roman

« réaliste » anglais, qui serait né avec la « modernité » et serait une réponse à une crise épistémologique, à une sécularisation de la pensée, ayant donné lieu à une rupture entre l'individu et le monde. Je m'interroge ainsi sur la notion de « modernité » comme époque historique et comme « attitude », avant d'examiner la notion de *mimésis*, qui aurait pour fonction de commenter le monde, en tentant d'imposer un sens à une réalité discordante. Les romans de Brookner, qui s'enferment dans la nostalgie d'un monde perdu, seraient représentatifs de l'épuisement du projet des Lumières.

Le chapitre II met l'impasse du « réalisme » en rapport avec une remise en cause des présupposés philosophiques de la « modernité » — une métaphysique occidentale fondée sur la primauté du « signifié transcendantal » est invalidée lorsque le signifiant vient à primer sur le signifié, insistant sur le jeu inlassable des signifiants. Je tente ici de distinguer philosophie et esthétique dans l'emploi des termes « moderne » et « postmoderne », de situer ces courants philosophiques dans le temps, et de situer les textes dont je traite dans l'histoire de la littérature britannique. Le formalisme de l'esthétique « moderniste » d'avant-garde serait une première réponse à la crise de la *mimésis*, et une esthétique « postmoderniste » ludique (caractérisée par des jeux linguistiques) en serait le prolongement, menant à une coupure totale entre esthétique et éthique. Dans un premier temps, la réalité du monde est déplacée vers le subjectif et l'imaginaire, tout en restant dans un système de représentation ; on sort ensuite de ce système de représentation lorsque le texte, devenu véritablement autoréflexif, ne reflète plus ni l'ordre du monde ni une réalité subjective. Mais tout un pan de la littérature britannique dite « postmoderne » échappe à ces définitions : par son aspect foncièrement paradoxal, cette littérature, qui cherche à réconcilier le formalisme de la littérature d'avant-garde et l'historicité de la littérature traditionnelle « réaliste » (correspondant à une évolution interne de la remise en cause « postmoderne » du projet de « modernité » des Lumières), semble échapper à un système de pensée jusqu'alors fondé sur des oppositions binaires. Le roman, dont les présupposés « réalistes » ont été invalidés, n'est pas parvenu à abandonner complètement un rapport au monde — il doit donc trouver d'autres façons de le commenter. C'est ce type de roman, qui aurait une relation à la fois de cassure et de continuité avec le roman « réaliste », que j'aimerais qualifier de « postréaliste ».

Le chapitre III tente de cerner les contours de ce roman « postréaliste », forme foncièrement paradoxale, qui associe métafictionnalité et éthique. Si le texte « postréaliste » souhaite commenter le monde à nouveau, après la « mort de l'auteur » et la remise en cause de la *mimésis* traditionnelle, il lui faut redéfinir les notions de sujet et de réalité, réconcilier « réalisme » et structuralisme. Partant de l'essai d'Althusser, « Idéologie et appareils

idéologiques d'état », je mets certaines des notions clés de ce philosophe en parallèle avec d'autres théories postmodernes du sujet et de la réalité, pour aboutir à la notion d'un sujet ressuscité mais transformé, et à celle d'une réalité redéfinie. J'essaie ensuite de comprendre comment l'autonomie de la littérature est ce qui lui permet d'avoir une portée politique, d'abord en examinant les notions de « décontextualisation » et de « recontextualisation », puis en me penchant sur la notion d'éthique comme « contresignature » pragmatique. Enfin, à l'aide d'exemples tirés de mon corpus de thèse et d'articles, je m'efforce de dégager certaines caractéristiques de ce roman « postréaliste ».

CHAPITRE I – L’IMPASSE DU ROMAN « RÉALISTE »

A. Roman et « modernité »

Pour comprendre pourquoi le « réalisme » n’est plus viable dans la deuxième moitié du vingtième siècle, il faut remonter le temps et poser la question des fondements philosophiques du roman « réaliste ». Le roman serait né avec la « modernité ». Le concept de « modernité » est à la fois une notion historique et une « attitude » ou « vision du monde ». Partant du principe que le roman, comme forme esthétique, découle d’une certaine façon de percevoir le sujet humain, le monde et le langage, je tente ici de dégager les grandes lignes des fondements philosophiques du roman « réaliste » anglais. Le roman résulterait d’une sécularisation de la pensée, qui a donné lieu à une rupture entre l’individu et le monde. Toutefois, la primauté du sujet raisonnable et autonome reste attachée au primat d’une présence pleine, qui fonde une pensée binaire, foncièrement hiérarchique, et l’idéal reste l’harmonie entre le moi et le monde. La mimésis traditionnelle, qui veut que la littérature ait pour fin de représenter objectivement la réalité, est fondée sur une « attitude », sur les présupposés philosophiques de ce qui a été nommé « l’humanisme libéral ».

Pour examiner le lien entre le roman et la « modernité », il convient de se reporter au premier chapitre du livre d’Ian Watt, *The Rise of the Novel*, publié en 1957¹⁰. Dans ce chapitre très connu, Watt affirme que le roman et le « réalisme » en littérature sont nés simultanément au XVIII^e siècle en Angleterre, avec les romans de Defoe, Richardson et Fielding, et que *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe représente le premier roman « réaliste » anglais.

Watt estime qu’il faut re-situer le « réalisme » littéraire occidental dans le cadre plus général du « réalisme » philosophique, car il découle d’une certaine façon de percevoir et de présenter le monde, autrement dit d’une philosophie. Puisque « le réalisme du roman ne réside pas dans le genre de vie qu’il représente, mais dans la manière dont il le fait »¹¹, il y a une analogie entre « réalisme » philosophique et « réalisme » littéraire. Or le sens philosophique du terme « réalisme », ainsi que la façon de représenter la réalité¹² en littérature, ont changé en Occident.

¹⁰ Ian Watt, *The Rise of the Novel* (1957), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001. Ce chapitre a été traduit par Fanny Deleuze pour la revue *Poétique* (n° 16, novembre 1973), traduction republiée dans *Littérature et réalité*, dirigé par G. Genette et T. Todorov, Paris Seuil, coll. « Points », 1982, p. 11-46. Les citations renverront à cette édition.

¹¹ Watt, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 14.

¹² Dans un premier temps, j’utiliserai le mot « réalité » pour parler de la vie, du monde (par opposition à la fiction), ainsi que de la perception que l’on en a, avant de faire la distinction entre « réel » et « réalité » dans la partie A.2 du chapitre trois. Certains (comme Jacques Derrida, Georg Lukàcs, Jacques Rancière, Paul Ricœur, Frédéric Regard, Ronald Shusterman) utilisent parfois « réel » pour parler du monde, alors que d’autres (comme Marthes Robert, Ian Watt, Eco, Eric Auerbach, Georges Gusdorf, Ferdinand de Saussure, Antoine Compagnon) emploient plutôt « réalité ». Je ne mettrai pas ces termes entre guillemets pour ne pas alourdir davantage mon texte.

Watt parle d'une « rupture avec une tradition littéraire antérieure »¹³, césure qu'il situe à « la fin du XVII^e siècle »¹⁴ ou à « l'époque moderne », qui « était en rupture complète avec son héritage classique et médiéval »¹⁵. Il oppose les adjectifs « traditionnel » et « non traditionnel »¹⁶. Il cite les philosophes anglais et français Descartes (1596-1650), Locke (1632-1704) et Hobbes (1588-1579), comme ayant joué un rôle décisif dans ce changement de perspective. Ce nouveau « réalisme » voit le jour à partir de la Renaissance, puisque celle-ci marque une façon de percevoir et de représenter la réalité, différente de celle de l'Antiquité ou du Moyen Âge. Watt situe les innovations philosophiques et littéraires dans le contexte d'une « vaste transformation de la civilisation occidentale depuis la Renaissance »¹⁷. Ainsi le roman « réaliste », dont l'origine se situe au début du XVIII^e siècle, serait le résultat de profondes modifications historiques dans la façon de percevoir et de représenter le monde, lesquelles ont commencé avec le bouleversement qu'a connu le monde occidental à partir de la Renaissance, dès le début du XVI^e siècle.

Watt affirme aussi que si le roman « réaliste » est apparu d'abord en Angleterre, c'est parce que les conditions économiques, sociales et culturelles lui étaient particulièrement favorables : des modifications dans le lectorat étaient liées à l'émergence d'une nouvelle classe bourgeoise avec l'essor du capitalisme et du protestantisme¹⁸. Max Weber, dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1920), avait déjà souligné le lien entre « l'éthique rationnelle du protestantisme ascétique » — qui veut que l'individu soit contraint de chercher dans le monde des signes tangibles de son élection — et l'*ethos* ou la « mentalité économique » du capitalisme propre à l'Occident, c'est-à-dire le rationalisme occidental, rendu possible par des spécificités techniques et sociales¹⁹.

Watt aborde ainsi trois aspects de la naissance du roman : (i) Les fondements philosophiques ou la modification de la vision de la réalité et du sujet, ayant permis l'émergence du roman dans un contexte culturel et religieux propice. (ii) L'aspect historique : coupure qui a débuté avec la Renaissance et qui oppose le monde « moderne » au Moyen Âge

¹³ Watt, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18, 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ Watt, *The Rise of the Novel*, *op. cit.*, voir chapitres 2 et 3.

¹⁹ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1920), trad. de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, 2002, voir « Remarque préliminaire », p. 49-67.

et à l'Antiquité. (iii) Le contexte économique et social qui rend possible la concrétisation de la pensée dans une forme littéraire.

Je m'attacherai ici aux liens entre le roman et la « modernité ». La définition de Watt comporte deux utilisations du terme « moderne » : (i) période de l'histoire et (ii) « attitude » philosophique. Laissant pour le moment de côté « l'esthétique » ou les règles formelles du « réalisme » littéraire, j'essaierai de dégager les grandes idées de l'« attitude moderne », pour ensuite étudier les formes que prend le roman à cette époque.

1. La « modernité » comme césure historique et nouvelle « vision du monde »

Le terme « moderne » implique généralement une opposition par rapport à ce qui précède et indique surtout une époque historique qui se démarque de la précédente. Par exemple, l'époque chrétienne à partir du V^e siècle a été appelée « moderne » par opposition à un passé « païen ». De même, la Renaissance marque le début de l'époque « moderne » par opposition au Moyen Âge, et au XVII^e et XVIII^e siècles le terme « moderne » est associé aux Lumières. Comme l'écrit Habermas en 1983 :

Hegel emploie d'abord le concept de modernité dans des contextes historiques pour désigner une époque : les 'temps nouveaux' ou les 'temps modernes'. Cela correspond aux termes usités en Angleterre et en France : autour de 1800, les termes de *modern times* ou de *temps modernes* désignent les trois siècles précédents. La découverte du 'Nouveau Monde', la Renaissance et la Réforme — les trois grands événements qui ont lieu autour de 1500 — constituent le seuil historique entre Moyen Âge et temps modernes. [...] Ce n'est qu'au cours du XVIII^e siècle que le seuil historique se situant autour de 1500 a été, en effet, rétrospectivement perçu comme un renouveau²⁰.

Habermas note que, pour Hegel (1770-1831), notre temps « débute avec les Lumières et la Révolution française, c'est-à-dire avec ce qui fut éprouvé à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, par ceux qui firent preuve de discernement, comme une césure »²¹. La « modernité » dont ont pris conscience les Lumières et qui est associée à cette époque se préparait depuis la fin du XV^e siècle, période qui marquerait une rupture avec le Moyen Âge.

Cette rupture concerne une « vision du monde », telle que la définit Georg Lukàcs dans *La Signification présente du réalisme critique* :

Ce que les hommes ont en commun, c'est une certaine façon immédiate de considérer le monde, une certaine façon immédiate de réagir pratiquement en face de ses

²⁰ Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité* (1983), trad. de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1985 ; voir la première conférence intitulée « La modernité : sa conscience du temps et son besoin de trouver en elle-même ses propres garanties », p. 6.

²¹ *Ibid.*, p. 8.

principales tendances, sans que cette communauté exclue d'aucune manière la présence d'interprétations philosophiques, religieuses, *etc.* totalement contradictoires : la puissance de la raison dans le monde, la responsabilité de l'individu quant aux conséquences de sa décision peuvent, en effet, reposer tout aussi bien sur une théodicée que sur une sociologie à fondements matérialistes²².

Lukàcs (qui différencie entre « réel » et « réalité ») précise qu'il s'agit là d'une « tendance générale » et que, « c'est bien sur une 'vision du monde', entendue de la sorte, que s'établit la relation entre l'écrivain et le réel »²³. Le critique ajoute qu'il n'est pas question de « critères d'ordre formel » mais d'une « véritable forme » ou d'une « réalité ultime », qui détermine les critères formels et qui concerne « les attitudes » que les écrivains « prennent eux-mêmes à l'égard de leur propre saisie du réel »²⁴. Cette définition semble proche de celle de Jacques Rancière lorsqu'il parle, dans *La Parole muette*, du « rapport de l'œuvre à la nécessité dont elle est l'expression » et ajoute que, « chaque âge et forme de civilisation 'porte sa littérature' [...]. Un peuple fait un poème, un poème fait un peuple »²⁵. De même, pour la philosophe américaine Martha Nussbaum, tout texte littéraire raconte une vision de la vie, une manière de percevoir le monde : « A view of life is told. The telling itself—the selection of genre, formal structures, sentences, vocabulary, of the whole manner of addressing the reader's sense of life—all this expresses a sense of life and of value »²⁶. Umberto Eco exprime la même idée lorsqu'il parle de l'art comme « métaphore épistémologique » : « à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle — au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure — la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voit la réalité »²⁷.

Si l'époque « moderne » représente bien une coupure par rapport à l'Antiquité et au Moyen Âge, en quoi consiste donc cette césure? Il s'agirait surtout du début d'une sécularisation de la pensée, ou de ce que Weber appelle le « désenchantement du monde » et qui serait la clé de tout l'édifice, le fondement de la relation entre le sujet et le monde. Habermas explique que, selon Weber, « le processus de 'désenchantement' par suite duquel

²² Georg Lukàcs, *La Signification présente du réalisme critique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, p. 26, 27, 29.

²⁵ Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 50-51.

²⁶ Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 5.

²⁷ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, p. 28.

les conceptions religieuses du monde, en se désintégrant, engendrent en Europe une culture profane, est un processus ‘rationnel’ »²⁸.

Dans le platonisme, l’*aletheia* (le concept de savoir absolu, de vérité absolue et unique) appartient à un monde idéal et n’est donc pas enfermée dans le monde phénoménal. Cette vérité absolue est accessible à certains esprits dans une sorte de dévoilement, de révélation d’un au-delà, d’une métaphysique. Lukàcs, dans *La Théorie du roman*, explique que le monde grec est « clos », car il repose sur l’idée d’une « totalité », sur une « topographie transcendantale de l’esprit »²⁹. Ainsi, moi et monde formaient jadis un tout harmonieux : « Ce monde [grec] est homogène et, ni la séparation entre l’homme et le monde, ni l’opposition du Je et du Tu ne sauraient détruire cette homogénéité »³⁰. Rancière aussi estime qu’il y a eu rupture avec le monde grec. Alors que la poésie des Grecs est « l’expression d’une continuité entre les sentiments subjectifs, les modes de vie collectifs, la religion commune et les formes de l’art », la poésie « propre à la modernité » est celle « d’un monde qui soupire après une nature perdue, oppose les sentiments du cœur à la prose de l’ordre social ou les arts et les institutions de la civilisation aux mœurs naturelles »³¹.

Avec le christianisme, que Lukàcs appelle une « Grèce nouvelle » et qui prend le relais mais « pour la dernière fois », « le monde redevient une circonférence accomplie ». Mais, précise-t-il, « une fois brisée cette unité, il n’est place pour aucune totalité spontanée de l’être »³². Effectivement, la « vision du monde » de la scolastique médiévale était régie par une vérité cosmique et gouvernée par ce que Tillyard nommait « The Great Chain of Being » selon laquelle à chaque chose et à chaque être sur terre était assignée une place immuable. Cette « vision du monde » était statique et régie par la volonté divine et l’homme ne pouvait que s’y soumettre. Le « New Learning » lié au protestantisme et à l’humanisme, et stimulé par les découvertes scientifiques et géographiques, a placé l’homme au centre du système et a remplacé la retraite méditative par une attitude dynamique, la soumission par un questionnement infini³³. La religion ne joue plus son rôle de puissance unificatrice, ce qui fait

²⁸ Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, op. cit., p.1.

²⁹ Georg Lukàcs, *La Théorie du roman* (1920), traduit de l’allemand par Jean Clairevoye et introduit par Lucien Goldman, Paris, Denoël, 1968, p. 25, 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

³¹ Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 58.

³² Lukàcs, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 29.

³³ Voir Bertrand Russell, *History of Western Philosophy* (1946), London, George Allen & Unwin, 1961 et E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943), Harmondsworth, Penguin, 1963.

que les valeurs authentiques deviennent incertaines. L'opposition moi/monde est désormais problématique ; le monde peut, et même doit, être traduit.

Habermas cite Hegel qui parle de la « laïcisation de la culture occidentale » et explique ensuite que, « la dégradation de la religion conduit à une scission de la foi et du savoir » à l'époque des Lumières³⁴. Gusdorf pense que cette sécularisation de la pensée s'est en effet clairement manifestée au XVIII^e siècle :

L'Ancien régime, à travers l'Europe, imposait à tous les hommes un ordre vertical, doté d'une consistance ontologique ; le pouvoir émanant de Dieu, incarné dans la personne du souverain patronnait une structure immémoriale garantie par la Providence. L'individu trouvait, dès sa naissance, la place qui lui était assignée par l'hérédité ; [...] Cet ordre quasi-platonicien se trouve mis en question au XVIII^e siècle par l'empirisme rationnel, qui rejette la transcendance, et, substituant à la toute-puissance divine l'arbitrage d'une raison militante, se découvre capable d'aménager selon ses propres normes le domaine humain³⁵.

Watt souligne que le concept de vérité a changé : il devient une affaire purement individuelle, unique et donc originale et nouvelle, alors qu'auparavant la vérité était universelle et ancrée dans une tradition collective : « le terme 'original', qui au Moyen Âge avait signifié 'ayant existé depuis le début', en vint à vouloir dire 'non dérivé, indépendant, de première main' »³⁶. Ce passage de l'universel au singulier, qui caractérise le XVIII^e siècle, se préparait « depuis la Renaissance », époque à laquelle « il y avait une tendance de plus en plus forte pour remplacer la tradition collective par l'expérience individuelle »³⁷. Dans la droite ligne du calvinisme, la production du sujet « moderne » est liée au rapport individuel à Dieu. Raison et subjectivité sont des concepts qui vont de pair. Max Weber montre que c'est la quête *individuelle* de *rationalité* qui fait le lien entre *ethos* protestant et esprit capitaliste. Le sujet individuel, qui négocie directement avec Dieu sans l'intermédiaire de l'Église, cherche des signes concrets de son élection ici-bas, dans une perspective rationaliste qui représente une véritable révolution. Ce qui est valorisé désormais, c'est un rapport individuel au monde, un travail d'interprétation singulier, qui rompt avec l'orthodoxie catholique et qui condamne la retraite méditative. Weber décrit cette perspective individualiste comme une véritable révolution, une rupture radicale avec la conception du salut comme une affaire collective se réalisant par l'intermédiaire de l'Église³⁸.

³⁴ Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 2, 24.

³⁵ Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 57.

³⁶ Watt, *Littérature et réalité*, op. cit., p. 18-19.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ Voir Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, op. cit., p. 13.

2. La « modernité » comme « attitude »

La définition que donne Michel Foucault de la « modernité » comme « attitude » dans « Qu'est-ce que les Lumières ? » recoupe la définition donnée ci-dessus d'une « vision du monde » : « Par attitude je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; [...] une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche »³⁹. Il ne s'agit bien évidemment pas de couvrir toute la métaphysique occidentale, mais plutôt de dégager quelques traits caractéristiques d'une période, d'une orientation, le roman n'étant pas uniquement un ensemble de procédés formels, puisque sa forme découle d'une révolution dans la manière de penser le sujet et le monde. Je voudrais surtout essayer de dégager certains concepts décisifs, qui ont influencé une certaine conception du sujet et de son rapport au monde propres à l'époque « moderne ».

La mutation religieuse qui a eu lieu à la fin de la Renaissance a mis en avant la rationalité et la subjectivité comme principes fondamentaux de la « modernité ». Or, la raison et la subjectivité (ou l'individualité) restent toutes deux fondées sur le primat d'une présence transcendante. Ainsi, pour Hegel, « la raison est chargée de remédier à l'état de scission » entre foi et savoir et « se pose comme pouvoir d'unification » à la place de la religion. C'est pourquoi il dit que les Lumières ont « fait de la raison une idole » — d'où le terme, « religion rationnelle » — et qu'il appelle la religion « le revers de la médaille de l'orthodoxie »⁴⁰.

Dans « Qu'est ce que les Lumières ? » Foucault montre que Kant définit les Lumières comme « différence par rapport à hier » et comme « moment où l'humanité va faire usage de sa propre raison »⁴¹ et ainsi passer de l'état de « minorité » à celui de « majorité ». Par « minorité » Kant « entend un certain état de notre volonté qui nous fait accepter l'autorité de quelqu'un d'autre pour nous conduire dans des domaines où il convient de faire usage de la raison ». Si l'état de « minorité » se définit par l'expression : « Obéissez, ne raisonnez pas », l'humanité « deviendra majeure non pas lorsqu'elle n'aura plus à obéir, mais lorsqu'on lui dira : 'Obéissez, et vous pourrez raisonner autant que vous voudrez' »⁴². Mais il ne s'agit pas seulement de garantir la liberté personnelle de pensée : la raison doit être soumise dans son

³⁹ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 562-578, voir p. 568.

⁴⁰ Voir Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, p. 25, 27, 29, 31.

⁴¹ Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 567.

⁴² *Ibid.*, p. 564, 565.

usage « privé », c'est-à-dire lorsque l'homme agit en tant que « pièce d'une machine », en tant qu'être social ; par contre, l'usage « public » de la raison doit être libre, dans la mesure où l'homme doit pouvoir remettre en question les principes politiques auxquels il obéit : « Il y a *Aufklärung* lorsqu'il y a superposition de [...] l'usage libre et de l'usage public de la raison »⁴³. Un mot clé apparaît, « liberté », qu'Hegel associe à la « réflexion » et à la « subjectivité » pour caractériser la physionomie des temps nouveaux⁴⁴. Habermas explique que la structure de la subjectivité est « saisie dans la philosophie comme subjectivité abstraite dans le *cogito ergo sum* de Descartes et dans la figure de la conscience du soi absolu chez Kant. Il s'agit là de la structure propre au rapport à soi du sujet connaissant qui se penche sur lui-même en tant qu'objet, afin de se saisir comme dans une image spéculaire, [...]»⁴⁵. La subjectivité qui se pose ainsi en absolu tend à devenir autonome, séparée du monde qui l'entoure. Foucault souligne aussi « l'enracinement dans l'*Aufklärung* d'un type d'interrogation philosophique qui problématise [...] la constitution de soi-même comme sujet autonome »⁴⁶. Lorsque Watt insiste sur la « réorientation individualiste » par laquelle « la recherche de la vérité est conçue comme une matière absolument individuelle », il insiste sur l'importance de Descartes, de Locke et de Kant⁴⁷, tout comme le fait le philosophe américain Richard Rorty en ce qui concerne la notion « moderne » du sujet⁴⁸. Pour Rorty, nous devons la notion de l'esprit comme substance mentale ou comme entité séparée du corps surtout à Descartes (1596-1650), pour qui « la fonction du *Cogito* [...] est de préparer la distinction de l'âme et du corps » — on ne connaît pas le corps par la sensation, ni par l'imagination, mais uniquement par « la seule inspection de l'esprit »⁴⁹. Dans *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), John Locke (1632-1704) décrit les processus mentaux et définit l'identité individuelle comme conscience de soi en tant qu'objet à travers la continuité temporelle de sa propre existence : « consciousness always accompanies thinking, and 'tis that, that makes every one to be, what he calls *self*; and thereby distinguishes himself from all

⁴³ *Ibid.*, voir p. 566, 567.

⁴⁴ Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶ Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 571.

⁴⁷ Watt, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1979, p. 4.

⁴⁹ Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie II. XVII^e-XVIII^e siècles* (1964), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 63.

other thinking things, in this alone consists *personal identity*, i.e. the sameness of a rational Being »⁵⁰. Ainsi l'identité personnelle se situe-t-elle dans « le répertoire des souvenirs »⁵¹. Aux notions cartésiennes de substance mentale et aux notions lockéennes de processus mentaux, Kant (1775-1800) — dans les trois *Critiques* (1781, 1788, 1790) — ajoute celles de primauté absolue de la raison⁵² et de « sujet kantien », le moi comme « unité transcendante » : « Le je pense est un acte de la spontanéité qui précède tous les actes de l'entendement, une aperception pure et originaire qui accompagne toutes les perceptions empiriques ; en lui, s'exprime l'unité de la conscience du moi à travers toutes les représentations, que l'on peut appeler unité transcendante, en ce sens qu'elle rend possible toute connaissance »⁵³. Ainsi, pour ces philosophes des Lumières « l'esprit », objet d'étude, se situe-t-il dans un espace intérieur et nous permet-il d'appréhender le monde situé à l'extérieur de nous.

Cette transformation de la pensée qui remplace l'universel et le général par le particulier, la main de la Providence par la responsabilité individuelle, affecte toute notre façon de percevoir le monde y compris les notions de temps et d'espace. La notion de temps subit des transformations, comme le fait remarquer Watt :

La philosophie et la littérature de Grèce et de Rome étaient toutes deux profondément influencées par la vision de Platon d'après laquelle les Formes ou des Idées étaient des réalités ultimes derrière les objets concrets du monde temporel. Ces formes étaient conçues comme éternelles et immuables, et reflétaient ainsi la prémisse de base de leur culture générale : rien n'arrivait ou ne pouvait arriver dont le sens fondamental ne fût indépendant de l'écoulement du temps. Cette prémisse est diamétralement opposée au concept qui s'est imposé depuis la Renaissance, et qui considère le temps, non seulement comme une dimension décisive du monde physique, mais encore comme la force dirigeante de l'histoire individuelle et collective de l'homme⁵⁴.

La vie individuelle se situe dans la perspective plus globale du processus historique et le temps compté remplace une vision globalisante et anhistorique du temps. La notion d'espace subit aussi des transformations. Alors que « traditionnellement, le lieu était aussi vague et général que le temps »⁵⁵, l'espace devient le corrélat nécessaire du temps pour déterminer tout

⁵⁰ John Locke, « Identity and Diversity », Book II, Chapter XXVII, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 335.

⁵¹ Watt, *Littérature et réalité*, op. cit., p. 27.

⁵² Voir Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, op. cit., p. 4.

⁵³ Bréhier, *Histoire de la philosophie II. XVII^e-XVIII^e siècles*, op. cit., p. 466.

⁵⁴ Watt, *Littérature et réalité*, op. cit., p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

cas particulier. Auparavant imprécise, la notion d'espace devient inséparable de celle de temps comme arrière-plan qui façonne toute vie individuelle.

L'utilisation du langage subit aussi des transformations à l'époque « moderne ». Il devient un moyen de dire le monde, de le refléter, plutôt qu'un outil rhétorique. Alors que « la tradition stylistique précédente [avant le XVII^e siècle] en matière de fiction » se préoccupait davantage « des beautés extrinsèques que l'usage de la rhétorique pouvait conférer à la description et à l'action », la préoccupation première sera dorénavant le problème de « la correspondance entre les mots et les choses »⁵⁶. Comme l'indique Antoine Compagnon, « selon la tradition aristotélicienne, humaniste, classique, réaliste, naturaliste et même marxiste, la littérature a pour fin de représenter la réalité »⁵⁷. La littérature devient « mimétique », elle est un document défini par sa fonction de représentation de la réalité ou d'expression de l'auteur. La littérature doit décrire la vie telle qu'elle est, être la plus vraisemblable et la plus objective possible, décrire l'individu dans des circonstances particulières de la façon la plus objective possible, montrer l'individu vivant dans des milieux bien précis.

Watt insiste sur la « réorientation individualiste » de la « modernité », qui remplace l'universel par le particulier, et qui affecte notre conception du sujet, ainsi que celles de temps et d'espace. À ce que dit Watt, on peut ajouter que l'individualité de cette nouvelle « attitude » est liée à un mode de pensée binaire, comme l'affirme la critique actuelle. Richard Rorty, dans *Philosophy and the Mirror of Nature*, montre que la métaphysique traditionnelle occidentale est foncièrement dualiste. L'idée de l'esprit comme miroir interne qui reflète le monde extérieur, a ses origines dans l'Antiquité, mais a été renforcée et surtout modifiée à l'époque des Lumières par les notions cartésiennes de *res cogitans* (l'âme est une chose qui pense — le sujet) et de *res extensa* (le corps est une chose non pensante qui occupe de l'espace — l'objet). Rorty explique que cette séparation esprit/corps ou sujet/objet n'avait pas la même signification chez les Grecs. Pour Aristote, la conscience (le monde intérieur) n'est pas indépendante du monde extérieur. Autrement dit, moi et monde ne sont pas séparés, et il n'y a donc pas d'opposition problématique entre esprit et corps. La séparation n'est devenue problématique qu'avec Descartes et Locke, pour qui le terme « idée » (ou « pensée ») vient à signifier un espace purement intérieur, le contenu de l'esprit humain qui observe tout, par lequel passe toute chose, y compris les sensations. Ainsi l'esprit existe-t-il indépendamment

⁵⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 132.

du corps et une nouvelle distinction esprit-corps s'impose : « Once Descartes has invented that 'precise sense' of 'feeling' in which it was 'no other than thinking,' we began to lose touch with the Aristotelian distinction between reason-as-grasp-of-universals and the living body which takes care of sensation and motion. A *new* mind-body distinction was required—the one which we call that 'between consciousness and what is not consciousness' »⁵⁸. L'opposition n'est plus entre la raison qui peut saisir les universaux et le corps par lequel passe tout autre type de compréhension. Il s'agit davantage d'une opposition entre deux mondes bien distincts plutôt qu'entre les deux parties d'un être humain. Du coup, la perception *individuelle* de la réalité remplace la notion de vérité éternelle et immuable. Pour les critiques féministes, Evelyn Fox Keller et Susan Bordo, la révolution scientifique du XVII^e siècle a accentué la notion de dualité qui remonte à Platon. Comme l'écrit Fox Keller : « modern science opted for an ever greater polarization of mind and nature, reason and feeling, objective and subjective »⁵⁹. Bordo affirme qu'au Moyen Âge, on retrouve cette continuité des Anciens entre l'humain et la nature et que ce n'est qu'au XVII^e siècle que s'est ouvert un véritable gouffre entre sujet et objet, entre moi et monde :

On the one hand, a new model of knowledge is conceived, in which the purity of the intellect is guaranteed through its ability to transcend the body. On the other hand, the ontological blueprint of the order of things is refashioned. The spiritual and the corporeal are now two distinct substances which share no qualities [...], permit of interaction but no merging, and are each defined precisely in opposition to the other⁶⁰.

Si l'idée de vérité unique et universelle s'estompe, l'idée de sujet n'en demeure pas moins fondée sur la notion de présence pleine, de centre, ou de « signifié transcendantal », sur laquelle est fondée cette pensée binaire. Comme l'explique Jacques Derrida, « La forme matricielle [de l'histoire de la métaphysique comme histoire de l'Occident] serait la détermination de l'être comme présence à tous les sens de ce mot. On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence [...] (essence, existence, substance, sujet) [...] (transcendentalité, conscience, Dieu, homme, etc.) »⁶¹. Le « nom de l'homme » est « le nom de cet être qui, à travers l'histoire de la métaphysique ou de l'onto-théologie, c'est-à-dire du tout de son histoire, a rêvé de la présence

⁵⁸ Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ Evelyn Fox Keller, *Reflections on Gender and Science*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 63.

⁶⁰ Susan Bordo, « The Cartesian Masculinization of Thought and the Seventeenth-Century Flight From the Feminine », in *The Flight to Objectivity*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 98-99.

⁶¹ Derrida, « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1967, p. 407-428, voir p. 411 pour la citation.

pleine, le fondement rassurant, l'origine et la fin du jeu »⁶². « La Pharmacie de Platon » — où Derrida analyse le mythe de l'invention de l'écriture tel qu'il est présenté dans la dernière partie du *Phèdre* de Platon — montre que l'écriture, qui est apparentée au mythe et se distingue du *logos*, est accusée de s'éloigner de l'origine et de « répéter sans savoir »⁶³. Une telle vision de l'écriture s'inscrit dans « un schème platonicien [structure dominante de l'histoire de toute la métaphysique occidentale] qui assigne l'origine et le pouvoir de la parole, précisément du *logos*, à la position paternelle »⁶⁴.

Ce « logocentrisme » (métaphysique fondée sur le *logos*, la parole comme présence pleine et vivante, opposée à l'écriture, orpheline car coupée de son origine, sans essence ou valeur propre, et donc liée au simulacre et au non-savoir) est à la base de toute la pensée binaire et donc de toute une série de dualismes : « Platon a dû conformer son récit à des lois de structure. Les plus générales, celles qui commandent et articulent les oppositions parole/écriture, vie/mort, père/fils, maître/serviteur, premier/second, fils légitime/orphelin-bâtard, âme/corps, dedans/dehors, bien/mal, sérieux/jeu, jour/nuit, soleil/lune, etc. »⁶⁵. Dans *Positions*, Derrida donne aussi une liste des oppositions qui structurent la pensée occidentale : « intelligible/sensible, signification/intuition, culture/nature, parole/écriture, temps/espace, signifié/signifiant, activité/passivité, raison/émotion, moi/monde, moi/autre, corps/esprit ou centre/excentrique »⁶⁶. Il précise que :

Toutes les oppositions conceptuelles de la métaphysique [...] ont pour ultime référence la présence d'un présent. [...] Elles reviennent toutes, à un moment ou à un autre, à subordonner le mouvement de la différance à la présence d'une valeur ou d'un sens qui serait antérieur à la différance, plus originaire qu'elle ; l'excédant et la commandant en dernière instance. C'est encore la présence de ce que nous appelions plus haut le, 'signifié transcendantal'⁶⁷.

Or, cette pensée binaire, repérée à partir du texte platonicien, est foncièrement hiérarchique et secrètement liée au pouvoir, comme le montre Derrida : « dans une opposition philosophique classique, nous n'avons pas affaire à la coexistence pacifique d'un *vis-à-vis*,

⁶² *Ibid.*, p. 427.

⁶³ Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2004, p. 257-387, voir p. 270 pour la citation. La première version de « La Pharmacie de Platon » a été publiée dans la revue *Tel Quel*, 32 et 33 (1968) puis dans *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁶ Voir Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

mais à une hiérarchie violente. Un des deux termes commande l'autre [...] »⁶⁸. Ainsi : « Pour que ces valeurs contraires (bien/mal, vrai/faux, essence/apparence, dedans/dehors, etc.) puissent s'opposer, il faut que chacun des termes soit simplement *extérieur* à l'autre, c'est-à-dire que l'une des oppositions (dedans/dehors) soit déjà accréditée comme la matrice de toute opposition possible »⁶⁹. Derrida associe le logocentrisme non seulement au phonocentrisme (le primat du verbe comme présence pleine, par rapport à l'écriture liée à l'absence), mais aussi au phallogentrisme (pouvoir du phallus en tant que symbole) : « Le *logos* représente ce à quoi il est redevable, le *père*, qui est aussi un *chef*, un *capital* et un *bien*. Où plutôt le *chef*, le *capital*, le *bien*. *Pater* en grec veut dire tout cela à la fois. [...] Le bien (le père, le soleil, le capital) est donc la source cachée, illuminante et aveuglante, du *logos* »⁷⁰. Il ajoute : « L'opposition hiérarchique du fils au père, de la mort à la vie, de l'écriture à la parole, etc., complète naturellement son système par celle de la nuit au jour, de l'Occident à l'Orient, de la lune au soleil »⁷¹. Il y a toujours un « signifié transcendantal », un point de référence ultime, qui est valorisé par rapport à son contraire. Si le centre, le moi, l'esprit, la raison, la vie, en somme tout ce qui est positif, est masculin, l'autre, l'émotion, le corps, la mort, tout ce qui est négatif, serait féminin.

Le travail de Derrida, qui montre ainsi de quelle manière le logocentrisme est aussi un phallogentrisme, est fondamental à la critique féministe actuelle. Les féministes françaises et anglo-saxonnes se sont emparées de ces idées. Ainsi, dans *La Jeune Née*, Hélène Cixous montre-t-elle que toutes les oppositions hiérarchiques de la pensée métaphysique occidentale sont liées au couple fondamental masculin/féminin : activité/passivité, soleil/lune, culture/nature, jour/nuit, père/mère, tête/sentiment, intelligible/sensible, logos/pathos, action/passion, art/nature, culture/nature, maître/esclave, logos/écriture, haut/bas, positif/négatif, etc.⁷² Comme le précise Susan Bordo : « the hierarchical oppositions of Western thought have consistently been gender-coded »⁷³. Pour Evelyn Fox Keller, les avancées scientifiques du XVII^e siècle ont marqué la disparition de ce qu'elle nomme « dynamic objectivity », compréhension du monde et des autres fondée sur une « empathy »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56-57.

⁶⁹ Derrida, « La Pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 304-305.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 279, 281.

⁷¹ *Ibid.*, p. 292.

⁷² Voir Hélène Cixous, « Sorties », in *La Jeune Née*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1975, p. 115 sq.

⁷³ Susan Bordo, « Feminist Skepticism and the 'Maleness' of Philosophy », *The Journal of Philosophy*, n° 85.11 (1988), p. 623.

ou communion avec l'autre et le monde, qui utilise l'expérience subjective comme moyen de connaissance. Bordo appelle cette méthode de connaissance par fusion, « sympathetic understanding », et pour elle la fusion médiévale entre l'homme et la Nature est liée à la notion de Nature comme féminine. Elle définit la transition entre le Moyen Âge et la « modernité » comme une « renaissance » métaphorique, une véritable répudiation de la mère biologique afin de s'auto-engendrer par la raison. Cette « renaissance » représente une répudiation de tout ce qui est « naturel » (corps, sensualité, animalité) et associé au « féminin » depuis l'Antiquité (l'idée de la mère Nature), afin de renaître à travers la raison par laquelle l'individu croit pouvoir maîtriser son moi et le monde. Cette répudiation de la nature, qui va de pair avec le culte de la raison et du moi est, d'après elle, une réaction face à l'angoisse engendrée par les découvertes scientifiques et géographiques, qui ont ébranlé le monde clos, l'unité rassurante homme/Nature (associée au divin et au féminin) du Moyen Âge et de la Renaissance⁷⁴.

Cette hiérarchie binaire fonctionne aussi dans les relations entre nations et peuples, comme le souligne Linda Hutcheon, qui ajoute les différences de race, de culture et de nationalité à la liste des oppositions : « the center used to function as a pivot between binary opposites which always privileged one half : white/black, male/female, self /other, intellect/body, west/east, objectivity/subjectivity — the list is now well known »⁷⁵. Cette pensée binaire serait à la base de l'impérialisme et de l'eurocentrisme. Jean-François Lyotard explique que le projet « moderne » est celui d'une « fin unitaire de l'histoire » ou de la « réalisation de l'universalité » :

les métarécits [...] qui ont marqué la modernité : émancipation progressive de la raison et de la liberté, [...] enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste, et même, si l'on compte le christianisme lui-même dans la modernité (opposé alors au classicisme antique), salut des créatures par la conversion des âmes au récit christique de l'amour martyr. La philosophie de Hegel totalise tous ces récits, et en un sens elle concentre en elle la modernité spéculative. [...] Cette Idée (de liberté, de « lumière », de socialisme, etc.) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. Elle oriente toutes les réalités humaines⁷⁶.

Selon Lyotard, cette idée d'universalité, propre à la « modernité », a donné lieu au désir de l'individu de maîtriser toutes les données, y compris son moi. Cette illusion d'unité et de maîtrise totale, cette « nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du

⁷⁴ Voir Bordo, « The Cartesian Masculinization of Thought », *op. cit.*, p. 97-118.

⁷⁵ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), London, Routledge, 1999, p. 62.

⁷⁶ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 12, 31-32.

sensible, de l'expérience transparente et communicable »⁷⁷, qui cherche à occulter la différence, a mené au totalitarisme, au « projet de conquête », à la tyrannie⁷⁸ et à la terreur qu'a connu le monde occidental de la fin du XVIII^e siècle au XX^e siècle⁷⁹. Un tel projet, qui veut que l'homme soit « maître et possesseur de la nature »⁸⁰, devient en effet facilement « hégémonique ». Pour Habermas, à la fin des Lumières, « la raison dévoile son vrai visage, [...] elle est démasquée [...] comme une volonté de maîtrise » ou comme « la volonté de puissance pure et simple »⁸¹. Comme tout hégémonisme, le projet de la « modernité » chercherait à faire taire les voix dissidentes. C'est la thèse de Robert Holton, pour qui la fiction de l'époque « moderne » essaie de « contenir » les voix marginales ou minoritaires : « The struggle with jarring witnesses, [...] coincided with the beginnings of modernism, [...]. This struggle — and I take it to be one of the definitive characteristics of modernist fiction — has been waged in order to resist, contain or otherwise cope with such other voices as could not be silenced or ignored, rather than to let them speak their version of the past »⁸².

La vision « moderne » (dite « traditionnelle ») de l'histoire ressemble à celles de sujet et de *mimésis* — toutes sont fondées sur la séparation sujet/objet ou moi/monde, sur la possibilité d'analyser le monde et le moi de façon rationnelle et objective, sur l'illusion référentielle. Toutes sont liées à un désir de maîtrise, à une volonté d'ordonner le monde extérieur par la pensée, à une recherche d'unité. Le primat de l'objectivité de la science, la recherche de lois et de causes proviennent du même désir d'autorité et de maîtrise. L'historiographie « moderne » s'est développée depuis le XVII^e siècle pour atteindre son apogée au XIX^e siècle avec la conception hégélienne d'une histoire universelle. Le XIX^e siècle est celui de l'histoire par excellence, comme l'écrit Foucault : « La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire »⁸³. Hayden White montre que dès le début du XIX^e siècle, l'Histoire est perçue comme progrès linéaire, le passé pouvant aider à comprendre le présent et à planifier le futur. Histoire et fiction sont opposées, l'une étant la recherche de la vérité et l'autre étant « mensonge », fondé sur l'imagination. La réalité, qui est non seulement transparente mais

⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

⁷⁹ *Ibid.*, voir p. 27.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸¹ Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, p. 5.

⁸² Robert Holton, *Jarring Witnesses*, London, Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 251.

⁸³ Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994, n° 360.

cohérente, doit être retranscrite de manière objective par un langage lui-même transparent et exempt d'idéologie⁸⁴. Il n'est pas étonnant que le XIX^e siècle ait été celui de l'impérialisme et de l'eurocentrisme. Tel est le point de vue du géographe Edward Soja, qui montre de quelle manière l'historicisme du XIX^e siècle est allié au capitalisme et à une politique d'expansion eurocentrique : «What Marxists saw as the rise of imperialism [...], the critical social scientists began to interpret as the [...] diffusion of [...] capitalist modernity to the undeveloped [...] parts of the world. Here too there was a primarily Eurocentric vision which attached modernization everywhere to the historical dynamics of European industrial capitalism »⁸⁵.

3. La primauté du « signifié transcendantal »

Il est clair que si le concept de savoir absolu, de vérité absolue et unique des Grecs commence à s'estomper à l'époque « moderne », il ne disparaît pas pour autant. La « vision du monde » propre à la « modernité » reste attachée à l'idée d'une origine, d'une présence pleine. L'humanisme de la Renaissance n'abolit pas entièrement une métaphysique fondée sur une vérité absolue (par exemple, chez Michel-Ange, la perfection miraculeuse du corps humain indexe la présence diffuse du divin dans le monde). En d'autres termes, si signifié et signifiant ne forment plus un tout unifié, le signifié, fondé sur une présence transcendantale (celle qui donne une connaissance a priori, hors de toute détermination empirique) prédomine toujours — cette connaissance a priori pouvant concerner Dieu (comme dans *Robinson Crusoe*), l'histoire (comme pour Hegel), la Nature (comme pour Wordsworth), la raison, ou même l'art (comme pour Henry James). La possibilité d'un Signifié majeur ou Signifié absolu perdure. Cette primauté du signifié fait que : (i) Le signifiant s'efface derrière le signifié. Il existe un monde cohérent en dehors de nous, un monde stable et unifié que notre esprit (qui existe déjà indépendamment de ce monde) peut refléter comme un miroir. (ii) La maîtrise du signifiant indexe l'autorité. Le sujet autonome et unifié, dont l'essence précède l'existence, peut ainsi maîtriser les choses. Il est libre, il a le choix, il maîtrise le langage, sa vie et le monde. Il est auteur de sa vie, de son texte. Lukàcs explique que « l'ancienne littérature réaliste, même lorsqu'elle soumettait à la plus dure critique le monde offert à sa

⁸⁴ Voir Hayden White, « The Fictions of Factual Representation », in A. Fletcher (dir.), *The Literature of Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, p. 21-44.

⁸⁵ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London : Verso, 1989, p. 33

représentation, le figurait spontanément comme une réalité unifiée et nécessairement liée à l'homme, par conséquent comme unité vivante et indissociable de ses éléments constitutifs »⁸⁶.

Moi et monde ont été séparés, mais leur réconciliation reste un idéal possible. Alan Wilde, dans son étude de l'ironie intitulée *Horizons of Assent : Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, montre que l'ironie est la réaction « moderne » par excellence à un monde qui a perdu son unité. Il y a dissonance entre, d'une part, une vision d'harmonie, d'intégration et de fusion, la vision d'un monde cohérent, et, d'autre part, la perception d'un monde fragmenté et incohérent. Wilde distingue trois types d'ironie, qu'il associe à trois types d'écriture. La vision ironique est toujours présente dans la mesure où la vie est perçue en termes de dichotomies, notamment entre le moi et le monde, mais les solutions varient. Le premier type d'ironie, qu'il nomme « mediate irony » et qu'il associe au roman « réaliste » traditionnel, présuppose un univers stable dans lequel un idéal d'harmonie a été perdu, mais reste récupérable :

mediate irony [...] imagines a world lapsed from a recoverable norm. [...] The ideal is one of recovery, an ideal of harmony, integration and coherence [...] the possibility of recuperation, of mending the fracture, persists, and with it, the dream — moral, psychological or interpersonal — of wholeness⁸⁷.

Comme nous l'avons déjà vu, on croit encore aux grands métarécits — histoire, justice, égalité, etc., fondés sur le concept de la raison universelle. Il y a dans le « réalisme », écrit Lyotard, « un rappel à l'ordre, un désir d'unité, d'identité, de sécurité »⁸⁸. Les valeurs authentiques sont devenues problématiques, mais l'immanence du sens de la vie reste une visée. L'époque « moderne » reste dans une tradition chrétienne et positiviste, et on croit au progrès. L'esprit reste fondamentaliste, le fondement de la Vérité pouvant être Dieu, la raison, l'imagination ou le moi. Comme l'écrit Northrop Frye à propos de la période qu'il appelle « low mimetic », c'est-à-dire depuis Defoe jusqu'à la fin du XIX^e siècle : « the low mimetic is mainly a philosophy of genesis and organism [...] which finds unity and development in everything »⁸⁹. Linda Hutcheon dresse une liste des concepts associés à « l'humanisme libéral

⁸⁶ Lukàcs, *La Signification présente du réalisme critique*, op. cit., p. 72.

⁸⁷ Alan Wilde, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1981, p. 9-10.

⁸⁸ Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 13.

⁸⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 65.

occidental » : « autonomy, transcendence, certainty, authority, unity, totalization, system, universalisation, center, continuity, teleology, closure, hierarchy, homogeneity, uniqueness, origin»⁹⁰.

On voit qu'il y a ici une contradiction inhérente à l'« attitude » de la « modernité ». Il y a une dissonance entre le moi et le monde, due à un « désenchantement du monde », à une sécularisation de la pensée, à une graduelle disparition de l'idée qu'il existe une vérité absolue, une unité inhérente au monde. Toutefois, l'unité reste une visée, et la primauté du « signifié transcendantal » est maintenue, ce qui explique la persistance d'une pensée « spirituelle » dans le roman.

C'est donc d'une « vision du monde » ou « attitude » de la « modernité », ancree dans le contexte de la transformation de la pensée occidentale depuis la Renaissance, qu'est né le roman « réaliste » anglais au début du XVIII^e siècle. Cette « attitude moderne » concerne essentiellement une manière « réaliste » de percevoir le sujet et son rapport au monde. Une sécularisation progressive de la pensée serait à l'origine d'un passage de l'universel au singulier, qui met en relief une subjectivité fondée sur la raison bien que restant attachée au primat d'une présence transcendantale, base d'une pensée binaire, foncièrement hiérarchique.

Le « réalisme » littéraire s'est identifié à la notion de *mimésis*, qui allait de soi dans l'ouvrage d'Eric Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*⁹¹. Dans « La Double Séance », Derrida montre que la notion de *mimésis* se trouve dans le « platonisme », d'où découle « toute l'histoire de la philosophie occidentale », fondée sur « la possibilité présumée d'un discours sur ce qui *est*, d'un *logos* décidant et décidable de ou sur l'*on* (étant-présent) ». Il explique que :

l'étant-présent [...] se distingue de l'apparence, de l'image, du phénomène, etc., c'est-à-dire de ce qui, le présentant comme étant-présent, le re-présente et dès lors le remplace et le dé-présente. [...] Il y a d'abord ce qui est, la 'réalité', la chose même, en chair et en os, [...], puis l'imitant. [...] l'imité est plus réel, plus essentiel, plus vrai, etc., que l'imitant. Il lui est antérieur et supérieur. [...] Les deux faces se séparent en vis-à-vis : l'imitant et l'imité, celui-ci n'étant autre que la chose ou le sens de la chose même, sa présence en manifestation. La bonne imitation sera l'imitation vraie, fidèle, ressemblante ou vraisemblable, conforme, adéquate à la *physis* (essence ou vie) de l'imité ; [...]. Chaque fois la *mimesis* doit suivre le procès de la vérité. Sa norme, son

⁹⁰ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 57.

⁹¹ Eric Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

ordre, sa loi, c'est la présence du présent . C'est au nom de la vérité, sa seule référence — la référence — qu'elle est jugée [...]»⁹².

L'art comme *mimésis*, comme imitation ou copie de la vie, implique donc les présupposés philosophiques suivants : (i) Il existe une (la vraie) réalité stable extérieure à l'homme. (ii) L'esprit humain peut refléter cette réalité, qui lui est extérieure, de manière objective, comme un miroir. (iii) Il peut l'imiter par le langage, qui est « transparent » ou neutre, c'est-à-dire qui reflète objectivement le monde extérieur, comme le ferait un miroir, sans point de vue, sans préjugé, sans idéologie. Ce régime de la représentation de la réalité, qui vise à donner un compte rendu authentique de l'expérience véritable des individus, est donc indissociable du mythe du langage comme présence. Pour reprendre les termes de Derrida : « Le vrai est répété, est le répété de la répétition, le représenté présent dans la représentation. Il n'est pas le répétant de la répétition, le signifiant de la signification. Le vrai est la présence de l'*eidōs* [la vérité, la loi] signifié »⁹³.

L'époque « moderne » est celle de la critique traditionnelle, appelée « sens commun », fondée sur un « humanisme libéral ». Catherine Belsey en résume les présupposés :

Common sense then proposes a *humanism*, based on an *empiricist-idealist* interpretation of the world. In other words, common sense urges that 'man' is the origin and source of meaning, of action and of history (*humanism*). Our concepts and our knowledge are held to be the product of experience (*empiricism*), and this experience is preceded and interpreted by the mind, reason or thought, the property of a transcendent human nature whose essence is the attribute of each individual (*idealism*).⁹⁴

L'homme est perçu comme l'origine et la source de l'Histoire — il possède une « essence » qui précède son expérience du monde, et affirme sa liberté par la pensée, par la raison. La notion de « sens commun » désigne ce qui est ordinaire ou propre à un groupe, et qui découle du « bon sens », qui est logique, normal, naturel, ou allant de soi. La critique littéraire humaniste libérale, telle qu'elle est représentée par F. R. Leavis, prône donc des valeurs universelles et des valeurs biographiques. Elle « cherche à déchiffrer, rêve de déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu »⁹⁵. Elle est « intentionnaliste » : le critique doit tenter de déchiffrer le sens immanent du texte, lequel réside dans l'intention de l'auteur. Le rôle du critique littéraire est donc de retrouver, de révéler le vrai, l'unique sens du texte, celui que

⁹² Jacques Derrida, « La Double Séance », in *La Dissémination*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 200-318, voir p. 217-220 pour les citations.

⁹³ Derrida, « La Pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 315.

⁹⁴ Catherine Belsey, *Critical Practice* (1980), London, Routledge, 2002, p. 6.

⁹⁵ Derrida, « La Structure, le signe et le jeu », *op. cit.*, p. 427.

l'auteur a voulu. En même temps, la littérature est censée exprimer des valeurs humaines universelles, refléter la vie, de manière objective. Dans un débat qui oppose le philosophe René Wellek à Leavis dans la revue *Scrutiny* (en mars et en juin 1937), Wellek résume les critères appliqués par Leavis pour juger la littérature :

Allow me to sketch your ideal of poetry, your 'norm' with which you measure every poet : your poetry must be in serious relation to actuality, it must have a firm grasp of the actual, of the object, it must be in relation to life, [...] it should be normally human, testify to spiritual health and sanity, it should not be personal in the sense of indulging in personal dreams and fantasies⁹⁶.

Wellek fait remarquer à Leavis que cette vision de la littérature n'est pas indépendante d'une « vision du monde », autrement dit, que le « sens commun » ne va pas de soi, mais découle de certains choix philosophiques : « I would ask you to defend this position more abstractly and to become conscious that large ethical, philosophical and, of course, ultimately, also *aesthetic* choices are involved ». Comme le dit Terry Eagleton, la littérature n'a pas d'essence propre. La forme qu'elle prend, ainsi que la critique littéraire qui la juge, varient selon le contexte historique : « the so-called 'literary canon', [...], has to be recognized as a construct, fashioned by particular people for particular reasons at a certain time »⁹⁷. Eagleton souligne que *Scrutiny*, comme outil d'une véritable croisade morale et culturelle, n'est pas plus « neutre » que la critique humaniste libérale de Leavis, pour qui les valeurs bourgeoises anglaises véhiculées par la « bonne » littérature prennent des allures civilisationnelles universelles, remplaçant la religion comme « ciment social » : « literature [...] is moral ideology for the modern age »⁹⁸.

Catherine Belsey fait observer que la *mimésis* du « sens commun » est fondée sur une contradiction : d'une part, une vérité unique est censée exister, et le texte « réaliste » doit l'imiter objectivement, en utilisant un langage transparent ou neutre; d'autre part, cette réalité objective de l'expérience humaine est censée être exprimée par un individu particulièrement perceptif :

its principles [those of expressive realism, which belongs roughly to the two last centuries and coincides with the period of industrial capitalism] are more commonly implicit than explicit. The Aristotelian conception of art as mimesis, the imitation of reality, was widely current throughout the early modern period and during the eighteenth century. Expressive realism results from the fusion of this concept with the new Romantic conviction that poetry, as the 'spontaneous overflow of powerful

⁹⁶ René Wellek, « Literary Criticism and Philosophy », *Scrutiny* (mars 1937), p. 375-383, voir p. 376.

⁹⁷ Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* (1983), Oxford : Basil Blackwell, 1990, p. 11.

⁹⁸ *Ibid.*, voir p. 17-53 et p. 27 pour la citation.

feelings', expressed the perceptions and emotions of a person 'possessed of more than organic sensibility'⁹⁹.

Autrement dit, le point de vue d'un individu devient le point de vue unique et universel, ce qui revient à dire que c'est le point de vue dominant qui l'emporte. On croit à une nature humaine universelle, dont la littérature serait l'ultime dépositaire.

B. Les deux voies possibles pour le roman de l'époque « moderne »

Le roman de l'époque « moderne » représenterait une tentative pour résoudre la scission moi/monde, liée au « désenchantement du monde » de la « modernité », d'un effort pour retrouver une harmonie perdue, mais qui reste néanmoins désirée. La mimésis est en fait muthos : une mise en intrigue du monde, une tentative pour lui imposer un sens. « Réalisme » et « romantisme » en littérature seraient les reflets dissemblables de la réalité, représentant les deux voies possibles pour le roman de l'époque « moderne » : le « réalisme » tenterait d'imposer un sens moral à une réalité discordante, alors que le « romantisme » se réfugierait dans une harmonie idéale coupée du monde. Si le muthos du roman « réaliste » comprend une part de rêve, c'est parce que sa fonction première est de consolider un ordre social existant, dont l'individu fait partie intégrante, et auquel il doit se soumettre.

Le roman serait né de l'« attitude » de la « modernité » telle que j'ai essayé de la définir plus haut. Apparu au début du siècle des Lumières avec le « désenchantement du monde », le roman serait donc le résultat de l'opposition entre monde intérieur et monde extérieur, de la dissonance fondamentale entre l'homme et le monde, entre l'individu et la société. Toute l'histoire du roman serait dès lors une tentative pour résoudre la scission résultant de la séparation moi/monde et donner un sens à une réalité dissonante. Ainsi, selon Lukàcs, le roman voit-il le jour avec ce qu'il appelle « cette transformation des points d'orientation transcendants »¹⁰⁰, qui affecte les formes littéraires. L'épopée, qui appartenait au monde clos grec, « devait disparaître et céder la place à une forme littéraire absolument nouvelle : le roman »¹⁰¹. C'est pourquoi il appelle le roman, « l'épopée d'un monde sans dieux »¹⁰². L'épopée, qui appartient à un monde où « la totalité extensive de la vie [est] donnée de manière immédiate » et où « l'immanence du sens de la vie » est présente¹⁰³, « s'ordonne [...] selon une harmonie pré-établie » et exprime l'adéquation de l'âme et du monde. Alors que l'épopée chevaleresque du Moyen Âge se situait dans un temps où la confiance en Dieu restait entière, car à ce monde voué au déchirement était opposé un au-delà harmonieux, le roman appartient à un temps où s'est introduit une « dissonance fondamentale au sein de

⁹⁹ Belsey, *Critical Practice*, op. cit., p. 6-7.

¹⁰⁰ Lukàcs, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 31.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰² *Ibid.*, p. 84.

¹⁰³ *Ibid.*, voir p. 49-51.

l'existence ». Cet « esprit fondamental » du roman en détermine la forme, qui s'ordonne autour d'un « utopique achèvement » abstrait et formel ; c'est pourquoi les héros romanesques sont toujours « en quête »¹⁰⁴. Le roman est la forme de l'espoir sans avenir, de la solitude dans la communauté. Pour qu'il y ait roman, il faut donc une opposition radicale entre le moi et le monde et, en même temps, la nostalgie d'une communauté fondamentale.

Jacques Rancière, dans *La Parole muette* fait lui aussi une distinction entre « la vieille *mimésis* de la parole en acte » et « un art qui est proprement celui de l'écriture »¹⁰⁵ ou entre une « poétique de la représentation »¹⁰⁶ et une « poétique de l'expression »¹⁰⁷. Cette nouvelle poétique qu'il nomme, dans *Le Partage du sensible*, le « régime esthétique des arts », correspond à la « modernité »¹⁰⁸ et à la naissance du roman¹⁰⁹. Rancière situe l'origine de ce « régime esthétique des arts » au début des Lumières (même s'il attribue au « romantisme » allemand sa théorisation), donc au début du XVIII^e siècle, ce qui coïncide avec le début du roman, et le début de l'époque « moderne »¹¹⁰. Il rejoint Lukàcs :

l'épopée était le poème d'un état originellement poétique du monde. Le roman, à l'inverse, se présente comme l'effort pour rendre sa poéticité à un monde qui l'a perdue. Mais un tel effort est contradictoire. On ne rend pas sa poéticité à un monde qui l'a perdue. Le roman est alors condamné à ne représenter que sa propre condition : l'écart entre les aspirations poétiques et la prose du monde bourgeois¹¹¹.

Le roman serait donc une réponse à la contradiction inhérente à l'« attitude moderne » : l'unité entre l'individu et le monde a été perdue, mais reste néanmoins une visée.

1. Le couple *mimésis/muthos*

Pour Marthe Robert, comme pour Georg Lukàcs, le roman est issu du besoin de faire face à une désillusion, à une dissonance fondamentale : l'inadéquation entre une réalité insoutenable et un désir de plénitude. Si, pour Lukàcs, le problème de dissonance provient de la sécularisation de la pensée, de la fin d'un monde régit par les dieux, Robert donne, elle, une

¹⁰⁴ *Ibid.*, voir p. 55-65.

¹⁰⁵ Rancière, *La Parole muette, op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁸ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 33.

¹⁰⁹ Rancière, *La Parole muette, op. cit.*, p. 61.

¹¹⁰ *Ibid.*, voir p. 35-40.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 58.

explication psychanalytique à la dissonance dont naît le roman. À l'origine du roman se trouverait le « mythe familial » qui implique la séparation de l'enfant de ses parents et la perte de l'unité originelle : «Le complexe d'Œdipe étant un fait humain universel, il n'y a pas de fiction, pas de représentation, pas d'art de l'image qui n'en soit en quelque manière l'illustration voilée. En ce sens le roman n'est qu'un genre « œdipien parmi d'autres, [...]»¹¹². Ces deux critiques s'accordent toutefois sur ce que le roman résulte du désir d'imposer un sens à un monde dissonant. Lukàcs parle de « l'aspiration nostalgique », de « l'intention structurante » du roman qui essaie d'injecter un sens qui « ne saurait pénétrer de part en part la réalité », qui, pourtant, sans ce sens, « succomberait au néant et à l'inessentialité »¹¹³. De même, pour Robert, le roman est une tentative pour « connaître » et « maîtriser » un « monde décevant »¹¹⁴. Il comprend toujours une part de rêve, essaie toujours de « changer ses histoires en message » et n'est par conséquent « jamais ni vrai ni faux »¹¹⁵. On pourrait évoquer ici Virginia Woolf, qui, « dans sa célèbre querelle avec les écrivains réalistes, Arnold Bennett, H.G. Wells et John Galsworthy, [...] estimait que ces auteurs nous décevait car, se croyant obligés de fournir 'une intrigue, de la comédie, de la tragédie, de l'amour', ils étaient incapables de refléter la vie telle qu'elle était vraiment »¹¹⁶.

La définition de la *mimésis* et du *muthos* que donne Paul Ricœur dans *Temps et récit I* peut être utile pour comprendre comment le roman tente de rendre au monde le sens immanent qu'il a perdu¹¹⁷. Pour exposer une théorie de la composition narrative, Ricœur emprunte les concepts de *mimésis* et de *muthos* à Aristote, rejetant la conception platonicienne de *mimésis* comme copie :

Est d'abord exclu par cette équivalence toute interprétation de la *mimésis* d'Aristote en termes de copie, de réplique à l'identique. L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue. D'un seul coup, nous sortons de l'usage platonicien de la *mimésis* [...] ¹¹⁸.

¹¹² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 62.

¹¹³ Lukàcs, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁴ Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

¹¹⁶ François Gallix, *Le Roman britannique du XXe siècle. Modernistes et postmodernistes*, Paris : Masson, 1995, p. 69.

¹¹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1983, p. 66 sq.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

Mimésis (activité mimétique statique) et *muthos* (mise en intrigue dynamique) forment un couple indissociable, et il y a « quasi-identification entre deux expressions : imitation ou représentation d'action, et agencement des faits ». Or, le *muthos* a précisément pour fonction d'ordonner les « faits », d'introduire de la « concordance » là où il y a discordance — Ricœur part de la discordance existentielle temporelle, telle que Saint Augustin l'a définie¹¹⁹, et il précise que pour Aristote il s'agit d'« incidents effrayants et pitoyables »¹²⁰. En d'autres termes, le *muthos* cherche à mettre de l'ordre ou de la lucidité dans la vie où « le discordant ruine la concordance »¹²¹ ; « [c]omposer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique »¹²². Le rôle du *muthos* est de rassurer en maîtrisant des « faits » angoissants et chaotiques, en essayant de lui donner un sens, qui ne lui est plus immanent. Le *muthos*, si essentiel à la *mimésis*, devient ainsi synonyme de sens.

Plusieurs autres critiques ont noté que la *mimésis* du roman « réaliste » n'était pas simple copie de la réalité, mais imitation d'un sens donné à la vie. Autrement dit, il ne s'agit pas de copier les choses elles-mêmes, mais le lien entre elles. Par exemple, pour Northrop Frye, « la finalité de la *mimésis* n'était nullement de copier, mais d'établir des rapports entre les faits qui, sans cet agencement, apparaîtraient comme purement aléatoires, de dévoiler une structure d'intelligibilité des événements, et par là de donner un sens aux actions humaines »¹²³. De même, dans *Problèmes du réalisme*, Lukàcs écrit : « Le récit structure, la description nivelle »¹²⁴. Pour lui, « sans élément de contingence, tout est mort et abstrait »¹²⁵, « [s]ans la révélation de traits humains essentiels [...] les événements [...] sont vides... »¹²⁶. Autrement dit, sans « signification interne » on décrit des « états d'âme » ou des « natures mortes » et tout est « livré à l'arbitraire et au hasard »¹²⁷. Dans l'interaction entre la réalité et la

¹¹⁹ Le paradoxe initial posé par Saint Augustin est le suivant : « *Comment* le temps peut-il être, si le passé n'est plus, si le futur n'est pas encore et si le présent n'est pas toujours ? ». Sur ce, se greffe le paradoxe central : « *Comment* peut-on mesurer ce qui n'est pas ? » Voir *ibid.*, p. 26.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹²¹ *Ibid.*, p. 88.

¹²² *Ibid.*, p. 85.

¹²³ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 149.

¹²⁴ Georg Lukàcs, *Problèmes du réalisme* (1971), Paris, L'Arche, 1971, p. 147.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 143-144.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 150, 153.

signification qu'on lui donne, le modèle narratif (qu'il soit religieux ou non) domine donc et ne saurait être qu'« occasionnel », comme l'écrit Watt. Jacques Rancière aussi, dans *Le Partage du sensible*, affirme que le roman est « une manière d'affecter du sens à l'univers 'empirique' des actions obscures et des objets quelconques » et que « [l]e réel doit être fictionné [*sic*] pour être pensé »¹²⁸. Le roman de l'époque « moderne » comprendrait toujours une part de *mimésis* et une part de *muthos*. Sans *muthos*, la *mimésis* n'est pas viable.

C'est ici que la théorie de Rancière sur les deux littératures, telle qu'il l'expose dans *La Parole muette*, va nous être utile pour mieux comprendre le lien entre *mimésis* et *muthos* et le rôle du *muthos* dans le roman « moderne » (et, ultérieurement, pour mieux comprendre les esthétiques « moderniste » et « postmoderniste », ainsi que ce que j'appellerai le « postréalisme »). Comme nous venons de le voir, Rancière oppose la « poétique de la représentation », dominante à l'époque de la littérature classique du XVII^e siècle, à la « poétique de l'expression », qui définit le véritable début de la littérature « moderne ». Cette dernière est « en rupture non seulement avec les règles formelles des Belles Lettres mais avec leur esprit même »¹²⁹. En quoi consiste donc cette nouvelle poétique ? Les quatre primats du « système de représentation » qui prédominait avec le classicisme du XVII^e siècle sont renversés :

Au primat de la fiction [un poème est d'abord une histoire avant d'être un mode de langage] s'oppose le primat du langage. À sa distribution en genres [le genre est défini par le sujet représenté et est donc hiérarchique] s'oppose le principe antigénérique de l'égalité de tous les sujets représentés. Au principe de convenance [autrement dit, la vraisemblance — conformité de la fiction à la nature humaine, aux caractères et mœurs situés historiquement, à la morale et aux conventions] s'oppose l'indifférence du style à l'égard du sujet représenté. À l'idéal de la parole en acte [conformité à la « réalité »] s'oppose le modèle de l'écriture¹³⁰.

Rancière ajoute que, « l'*elocutio*, qui naguère obéissait à l'*inventio* en donnant aux personnages de l'action l'expression qui convenait à leur caractère et à la circonstance, s'émancipe de sa tutelle, à la faveur du pouvoir de parole accordé au nouvel objet du poème »¹³¹. Alors que « la poésie représentative était faite d'histoires soumises à des principes d'enchaînement, de caractères soumis à des principes de vraisemblance et de discours soumis à des principes de convenance », la « nouvelle poésie, la poésie expressive, est faite de phrases et d'images [...], qui valent par elles-mêmes ». En somme, « le moyen devient fin », le

¹²⁸ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 57, 61.

¹²⁹ Rancière, *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹³¹ *Ibid.*, p. 20.

langage prime¹³². La « fabulation » — dans le sens « d’artifices [...] inventés pour transmettre la vérité, pour cacher ce qui devait en être caché et orner ce qui devait être transmis »¹³³ — ou la fiction (ou figure) — dans le sens de « la manière dont l’homme enfant, [...] conçoit le monde, à sa ressemblance » — se hissent en première position. Le langage est ainsi défini comme *muthos* et prend le dessus sur la *mimésis* pour conférer du sens à la réalité.

Rancière explique bien que ce langage n’est pas forcément le « jeu autosuffisant » prôné par Novalis et les romantiques¹³⁴ : « Si le langage n’a à se soucier que de lui-même, ce n’est pas parce qu’il est un jeu autosuffisant, c’est parce qu’il est déjà en lui-même expérience du monde », autrement dit, « les lois d’un monde se réfléchissent en lui ». Comme les mathématiques, le langage exprime les « rapports entre les choses ». C’est pourquoi Rancière dit que le langage « ne ressemble pas aux choses comme copie », mais « porte leur ressemblance comme mémoire » ou « présente sur son corps même, la physionomie de ce qu’il dit ». Dans *Le Partage du sensible*, Rancière assimile la façon dont le roman « moderne » organise la réalité pour lui imposer un sens à une manière de percevoir la vie ancrée dans une organisation sociale concrète :

L’agencement fictionnel n’est plus l’enchaînement causal aristotélicien des actions ‘selon la nécessité et la vraisemblance’. Il est agencement de signes. Mais cet agencement littéraire des signes n’est aucunement une auto-référentialité solitaire du langage. C’est l’identification des modes de la construction fictionnelle à ceux d’une lecture des signes écrits sur la configuration d’un lieu, d’un groupe, d’un mur, d’un vêtement, d’un visage¹³⁵.

Tout se passerait comme si la *mimésis* n’était pas copie des choses elle-mêmes, mais copie du lien invisible qui les relie, comme si le « représenté » n’était pas les cubes dans un jeu d’enfant, mais l’ordre selon lequel ces cubes sont assemblés pour former telle ou telle figure.

Ce point de vue semble rejoindre celui de Ronald Shusterman, lorsqu’il dit qu’il ne faut pas confondre « cognition et épistémologie »¹³⁶, ou référence et représentation, car « le propre de la fiction — même de la fiction la plus ‘réaliste’ — n’est pas de décrire le réel »¹³⁷. Le critique précise :

¹³² *Ibid.*, voir p. 17-28.

¹³³ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁴ *Ibid.*, voir 43 sq.

¹³⁵ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁶ Lecercle et Shusterman, *L’Emprise des signes*, *op. cit.*, p. 150-151.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 152.

La fiction littéraire [...] est par définition représentationnelle et donc susceptible d'être identifiée comme une description, une version, du monde. Mais il ne faut justement pas confondre la représentation et la référence ; la fiction a forcément un 'objet intentionnel' (ou une 'intension' au sens de Franz Brentano) ; elle ne peut pas être au sujet de rien ; il doit y avoir un contenu. Mais cette « 'intensionnalité' n'a strictement rien à voir avec la référentialité¹³⁸.

Dans la fiction, il « s'agit toujours d'une connaissance de la nature humaine et non du monde »¹³⁹. Selon Wittgenstein, le sens du monde « doit se trouver en dehors du monde », qui « n'a pas *en lui* de valeur », et le rôle de la fiction serait justement d'« aider à fabriquer ce sens », qui est « le tissu social »¹⁴⁰. En nous transmettant certaines valeurs, en nous fournissant des modèles de comportement, le roman « est un élément essentiel dans la construction de la réalité sociale »¹⁴¹.

2. Les deux grandes modalités du roman « moderne »

Il semblerait que, pour essayer de donner un sens au monde discordant, le roman oscille entre deux modes, ou deux manières opposées de résoudre un même problème de fond. Le roman de l'époque « moderne » comprend effectivement deux grandes « modalités » ou « attitudes » envers ce problème de dissonance moi/monde. La distinction entre *mimésis* et *muthos* recouperait les distinctions faites entre *sjuzet* et fable (par les Formalistes russes), entre littéralité et littéarité, entre récit littéral et récit allégorique, entre axe horizontal et axe vertical, entre axe causal chronologique — qui est le type narratif de l'Antiquité classique — et axe du sens figuré ou de l'ordre transcendant — qui est le type narratif de l'ère chrétienne¹⁴², entre « Bâtard » et « Enfant Trouvé »¹⁴³, entre vie empirique et immanence du sens, entre mode métonymique et mode métaphorique, entre réalité et rêve, etc. Pour Marthe Robert, le roman pencherait, soit du côté du « bâtard » « réaliste », c'est-à-dire de ceux —

¹³⁸ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴² Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, *op. cit.*, voir surtout p. 84-87 et 550-551.

¹⁴³ Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.* Le « Bâtard » et « l'Enfant trouvé » sont deux façons de résoudre le problème de l'Œdipe en se racontant des histoires — ce que Freud appelle le « roman familial ». Alors que le Bâtard obéit au « principe de réalité » et essaie de connaître et de maîtriser un monde décevant, l'Enfant trouvé obéit au « principe de plaisir » et préfère fuir un monde décevant pour se réfugier dans le rêve.

comme Balzac, Hugo, Tolstoï ou Dickens — qui « se disant psychologues, véridiques, réalistes, naturalistes, ‘engagés’, retouchent leur propre histoire en simulant le rythme et le grouillement de la vie », soit du côté de « l’enfant trouvé », c’est-à-dire de ceux — comme Cervantes, Novalis ou Kafka — qui « biff[ent] d’un trait toutes les choses créées en suscitant des pays imaginaires »¹⁴⁴. Ainsi s’opposent Trollope et Woolf, Gissing et Joyce, Dickens et Carroll, etc. Lukàcs aussi distingue deux types fondamentaux d’« attitudes » face à l’abandon du monde par Dieu. Dans l’un, c’est le cas de l’idéalisme de Don Quichotte et du « romantisme », l’homme refuse tout rapport avec la vie, jugée inadéquate, pour se réfugier, soit dans son monde imaginaire, soit dans son moi devenu source de transcendance¹⁴⁵. Dans l’autre, c’est le cas du roman « réaliste », du roman éducatif et des contes de fées, l’homme tente de se réconcilier avec une réalité problématique¹⁴⁶. De même, dans l’essai, « The Novelist at the Crossroads », David Lodge distingue « the empirical, whose primary allegiance is to the real » et « the fictional, whose primary allegiance is to the ideal »¹⁴⁷. Dans *The Modes of Modern Writing*, Lodge montre que le roman anglais oscille entre les pôles métonymique et métaphorique, qui correspondent au « réalisme » et à l’esthétique « moderniste »¹⁴⁸.

Ces deux grands modes du roman correspondraient au « réalisme » et au « romantisme » — modes ou « attitudes » plutôt que concepts historiques — l’un s’attachant à affronter une réalité angoissante, l’autre la refusant pour se réfugier dans le rêve. La forme que prend le roman dépend donc de la position adoptée face à la réalité. Le roman se rapproche plus ou moins d’un pôle ou de l’autre, les phénomènes « purs » étant toutefois très rares. « Réalisme » et « romantisme » restent ainsi tous deux dans la logique binaire du Même et de l’Autre, représentant les deux voies possibles pour tenter d’imposer un sens à une réalité brute discordante. Si le « réalisme » cherche le sens du côté de la raison, le « romantisme », constatant l’échec de la raison sous l’action la révolution française¹⁴⁹, se

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁵ Voir Lukàcs, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, voir p. 92 sq.

¹⁴⁶ *Ibid.*, voir p. 131 sq.

¹⁴⁷ David Lodge, « The Novelist at the Crossroads », in *The Novelist at the Crossroads*, London, Ark Paperbacks, 1971, p. 3.

¹⁴⁸ David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold, 1977, voir p. 41-52.

¹⁴⁹ Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, *op. cit.*, voir p. 57 sq.

tourne vers un « absolu », qui « serait la coïncidence de soi à soi »¹⁵⁰. Comme l'observe Georges Gusdorf : « Le romantisme consacre le repli de l'extériorité empirique ou rationnelle vers le domaine de l'intériorité. Chaque existence personnelle doit élaborer, au péril de sa vie temporelle, une formule de concorde avec soi-même et avec le monde »¹⁵¹. Toutefois, qu'il s'agisse du « réalisme » ou du « romantisme » l'immanence du sens, propre à la « modernité », reste une visée, le premier tirant sa cohérence de la raison et de l'ordre social, le second de l'imagination et du moi. Comme le dit Habermas, pour le « romantisme », « ce sont les expériences esthétiques, centrées sur le corps, d'une subjectivité décentrée, qui tient lieu d'Autre de la raison [*sic*] »¹⁵². Le moi « romantique » aliéné, torturé et solipsiste, ne serait que « l'Autre de la raison », l'inverse du sujet rationnel et autonome.

Rancière explique que la concentration sur le langage de la « poétique de l'expression » « moderne » peut être pensée selon deux modes : « Le langage désormais dit sa propre provenance. Mais cette provenance peut aussi bien être rapportée aux lois de l'histoire et de la société qu'à celles du monde spirituel ». La littérature peut être « sociale », si elle « est l'expression d'une société en ne s'occupant que d'elle-même, c'est-à-dire de la manière dont les mots contiennent un monde », ou bien « autonome » dans le sens où « elle n'a pas de règles propres »¹⁵³. Le premier cas de figure donnerait le « réalisme », pour lequel la littérature comme *muthos/sens* est l'expression/imitation d'un ordre social qui existe déjà dans le monde. Le deuxième cas de figure donnerait le « romantisme », pour lequel la littérature comme *muthos/sens* est l'expression d'une créativité individuelle, d'un rêve, d'une vision idéale du monde : « La littérature expression du génie individuel [comme chez Joyce] et la littérature expression de la société [comme chez Dickens] sont les deux versions d'un même texte, elles expriment un seul et même mode de perception des œuvres de l'art d'écrire »¹⁵⁴. Dans les deux cas, la fiction tente de représenter un signifié, qui est le *muthos* ou le sens imposé au monde ; mais ce *muthos* peut représenter soit l'ordre du monde, soit un ordre idéal coupé du monde.

¹⁵⁰ Georges Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris : Payot, 1983, p. 91.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵² Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, p. 363.

¹⁵³ Rancière, *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

3. Muthos et consensus social

On s'accorde à dire que les deux premiers romans modernes sont *Robinson Crusoe* et *Don Quichotte*¹⁵⁵. Dans *Robinson Crusoe* (1719), qui est généralement considéré comme le premier roman « réaliste » issu de la sécularisation de la pensée, la vraisemblance n'est pas entièrement dépourvue de signification spirituelle, ainsi que nous le verrons plus loin. *Don Quichotte*, qui représente l'autre tendance du roman, celle où la fantaisie et le désir prédominent, a sa propre réalité ou vérité subjective et intérieure. Ce premier roman de l'imagination porterait ainsi les germes du « romantisme » du XIX^e siècle, épanouissement du « régime esthétique des arts »¹⁵⁶ dont serait issue l'esthétique « moderniste » (ceci fera l'objet du deuxième chapitre). Ce deuxième courant reste néanmoins dans l'ombre du courant dominant de l'époque « moderne », celui du roman « réaliste », sur lequel je concentrerai ici mon attention.

Pour Northrop Frye, ce type de roman correspond à la période qu'il nomme « low mimetic » et qu'il situe entre Defoe et la fin du XIX^e siècle¹⁵⁷. Les critiques sont d'accord pour dire que, si les origines du roman « réaliste » remontent au début du XVIII^e siècle, la grande époque du roman « réaliste » en Angleterre se situe elle au XIX^e siècle, à l'époque victorienne (la reine Victoria règne de 1837 à 1901), approximativement entre 1840 et 1880¹⁵⁸. Les exemples de « textes réalistes classiques » anglais les plus souvent cités sont les romans de Walter Scott, Jane Austen, George Eliot, Charles Dickens, Charlotte et Emily Brontë, Mrs Gaskell, William Thackeray et Anthony Trollope.

Plusieurs critiques ont signalé l'aspect conventionnel de ce type de texte. Roland Barthes le nomme « texte réaliste classique », « texte lisible », « texte de plaisir » ou « récit herméneutique »¹⁵⁹, termes que Catherine Belsey, Patricia Waugh et David Lodge traduisent

¹⁵⁵ Voir par exemple, Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁶ Voir Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 11-12, 21.

¹⁵⁷ Frye, *Anatomy of Criticism*, op. cit., p. 34

¹⁵⁸ Par exemple, Ioan Williams situe le roman réaliste anglais entre 1845 et 1880. Voir Ioan Williams, *The Realist Novel in England. A Study in Development*, London : Macmillan, 1974, p. x. Frédéric Regard situe le début du roman réaliste anglais en 1836 (année de l'accord entre Dickens, écrivain professionnel, et Chapman & Hall, éditeur, qui organise le marché, pour fonder les *Pickwick Papers*). Voir François Laroque, Alain Morvan et Frédéric Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, p. 478. Dickens meurt en 1870, Eliot meurt en 1880.

¹⁵⁹ Voir Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10, 82-83. Voir aussi Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 20, 25.

par l'expression « readerly text ». Barthes définit le « texte de plaisir » comme « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture »¹⁶⁰. Le « récit herméneutique », nous dit-il, « implique un retour à l'ordre, car l'attente est un désordre »¹⁶¹. Belsey considère aussi que ce type de texte vise à rétablir l'harmonie d'un ordre social préexistant : « the movement of classic realist narrative towards closure ensures the reinstatement of order, sometimes a new order, sometimes the old restored, but always intelligible because familiar [...]. Harmony has been reestablished »¹⁶². David Lodge nomme « egg-text » ce « classic, readerly, realistic mode », parce qu'il offre des réponses claires, l'assurance d'un sens à la vie¹⁶³. Il convient de se demander en quoi consiste exactement cet aspect rassurant, et quel comportement est valorisé en étant récompensé par la justice poétique.

Le « happy end » — le dénouement attendu et rassurant — est effectivement une des caractéristiques du roman « réaliste », comme le souligne Lodge : « the endings of nineteenth-century novels in which the union of hero and heroine is an assurance of the possibility of a happy life extended in time and lived out in a world of meaningful social relationships »¹⁶⁴. Le type de roman dont parle Lodge correspond à ce que Frye nomme « domestic comedy » : « Domestic comedy is usually based on the Cinderella archetype, the kind of thing that happens when Pamela's virtue is rewarded, the incorporation of the individual very like the reader into the society aspired to by both, a society ushered in with a happy rustle of bridal gowns and banknotes »¹⁶⁵. Effectivement, *Pamela* de Samuel Richardson est l'exemple classique de ce que Frye nomme le « mode comique » du roman, fondé sur « l'archétype de Cendrillon » : moi et monde sont réconciliés, car l'individu se plie à la société, sa vertu est récompensée par l'amour sous la forme d'un beau mariage, qui lui assure, en même temps, un statut social. Ainsi la vertu de Little Dorrit est-elle récompensée, dans le roman éponyme de Dickens, tout comme celle des héroïnes de Jane Austen, Fanny Price (*Mansfield Park*) et Anne Eliot (*Persuasion*). Si cette intégration est souvent symbolisée par le mariage, c'est parce que, comme le soulignent Tony Tanner et Françoise Basch, le mariage comme phénomène social et culturel fait partie intégrante de la structure sociale de la société

¹⁶⁰ Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 25.

¹⁶¹ Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 82.

¹⁶² Belsey, *Critical Practice*, op. cit., p. 69.

¹⁶³ Lodge, *The Modes of Modern Writing*, op. cit., p. 126.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁵ Frye, *Anatomy of Criticism*, op. cit., p. 44.

bourgeoise capitaliste de l'Angleterre du XIX^e siècle¹⁶⁶. Ioan Williams résume cette « attitude » du roman « réaliste » anglais : « Reconciliation of disparate or contrasting elements of experience is the fundamental aim of Victorian novelists [as well as] the moral and philosophical value placed on the process of chastening and adjustment which ended in social integration and marriage »¹⁶⁷.

Que cette intégration sociale puisse comprendre une part de sacrifice est suggéré par la fin de *Jane Eyre*, par exemple. Jane, qui apprend à modérer sa passion au nom de la raison, est, certes, récompensée, puisqu'elle devient financièrement indépendante (en héritant), et épouse celui qu'elle aime. Mais l'archétype de Cendrillon qui épouse son Prince est subverti, car le Rochester qu'épouse Jane est amputé et aveugle : pour devenir une épouse acceptable, pour que leur union (qui est une union librement consentie entre deux êtres psychiquement et économiquement indépendants) soit soumise au primat de l'ordre social, Jane doit se transformer en infirmière pour invalide. Comme l'écrit David Lodge :

the domestication of the mythical, or, as I would term it, the Romantic element in *Jane Eyre*, is the resolution to which the whole novel points. [...] It engages with the great Faustian dilemma bequeathed by Romanticism to modern man : how to reconcile the free development of the individual consciousness with the acceptance of the checks and restraints necessary to social and individual moral health—*how to buy bliss without selling one's soul* [c'est moi qui souligne]¹⁶⁸.

Mais il est clair que le « happy end » est loin d'être la norme dans le roman « réaliste », qui ne finit pas toujours bien, qui ne réconcilie pas toujours amour passion et intégration sociale. Au « mode comique » du roman, Frye oppose ce qu'il appelle le « mode tragique », dans lequel le moi et le monde demeurent irréconciliables : puisque l'individu refuse de se conformer aux valeurs sociales, il est exclu de la société. Alors que dans le mode comique l'intrigue entraîne la réintégration du protagoniste, elle entraîne au contraire son exclusion dans le mode tragique — tel est le cas dans *Tess of the D'Urbervilles*, *Lord Jim* ou *Madame Bovary*¹⁶⁹. Tess, par exemple, meurt de ne pouvoir se conformer à l'ordre social. Mais, dans tous les cas, la « justice poétique » du dénouement renforce l'ordre social — soit l'individu se

¹⁶⁶ Voir Tony Tanner, *Adultery in the Novel*, Baltimore, Maryland, The John Hopkins University Press, 1979 et Françoise Basch, *Relative Creatures. Victorian Women in Society and the Novel, 1837-67*, London, Allen Lane, 1974.

¹⁶⁷ Williams, *The Realist Novel in England*, op. cit., p. xiv.

¹⁶⁸ David Lodge, « Fire and Eyre : Charlotte Brontë's War of Earthly Elements », *Language of Fiction* (1966), p. 114-143, voir p. 118 pour la citation.

¹⁶⁹ Frye, *Anatomy of Criticism*, op. cit., p. 39.

plie à l'ordre du monde et est récompensé, soit il s'en écarte et est puni. Ainsi la leçon morale de *Madame Bovary* et celle des romans de Jane Austen est-elle finalement la même.

Mais il serait un peu simpliste de dire que la bonne justice du roman « réaliste » récompense les bons (ceux qui se conforment aux règles sociales), et punit les méchants (ceux qui agissent égoïstement, donnant libre cours à la passion individuelle). Parfois les protagonistes font des choix de vie conformes à la morale, mais n'en sont pas pour autant récompensés. Prenons, par exemple, le cas de *The Mill on the Floss* de George Eliot¹⁷⁰. L'amour passion réciproque ne triomphe pas et l'héroïne meurt en dépit de ses choix moraux. La « vertu » de Maggie n'est donc pas récompensée par l'amour et l'intégration sociale. Mais on ne peut pas parler de « punition » du « vice » non plus, même si le déluge est symbolique. En renonçant à Stephen, Maggie choisit finalement le bien, la famille, le devoir, mais elle reste néanmoins coupable, car : (i) elle n'a jamais su dompter sa nature foncièrement rebelle, n'a jamais pu se résigner, se plier à l'ordre social (comme le fait Jane Eyre) ; (ii) elle a été assez faible pour se laisser entraîner par Stephen, qui l'« enlève », dans le but de l'épouser (alors que Jane se sépare de Rochester dès qu'elle apprend qu'il est déjà marié); (iii) elle ne choisit pas Philip Wakem (qui représente l'ami fidèle, le Rochester handicapé), mais Stephen (qui représente le Rochester amant, le séducteur, le tentateur). Maggie, la passionnée, comme Antigone, n'a pas sa place dans ce monde, elle ne peut s'y conformer. Le monde la tue, ce monde hypocrite, qui aurait vite oublié sa faute si elle avait effectivement épousé Stephen. C'est bien le monde qui triomphe : Maggie et son frère Tom (ce dernier représente la famille, la tradition, la continuité) sont réunis dans la mort, et Stephen finit par épouser la vertueuse Lucy, qui représente les valeurs familiales¹⁷¹.

Le roman de George Eliot met en place une véritable lutte entre deux systèmes de valeurs, caractéristique du roman « réaliste » : d'une part, l'amour passion, les désirs individuels, spontanés et égoïstes, qui sont dévalorisés et associés à des termes comme « self-

¹⁷⁰ L'héroïne, Maggie Tulliver tombe amoureuse du beau Stephen Guest, fiancé de sa cousine, la vertueuse Lucy, alors qu'elle entretient une relation ambiguë avec Philip Wakem, qui est handicapé. Elle renonce finalement à Stephen, mais meurt noyée dans les bras de son frère Tom.

¹⁷¹ Dans *David Copperfield* de Dickens, on ne peut pas parler de fin heureuse non plus, car Dora, la femme-enfant frivole, que David aime passionnément et qu'il épouse, meurt. Il épouse ensuite Agnes, l'« ange au foyer », celle qui représente les valeurs familiales et la fidélité en amour. Quant à la fin de *Great Expectations*, elle est ambiguë : à la dernière minute, Dickens a changé la fin de ce roman, pour laisser entendre que Pip pourrait être réuni à Estella, ce qui signifierait qu'il pourrait être récompensé de son engouement pour Estella, malgré son attitude égoïste envers sa famille.

indulgence », « weak », « natural », « falling », « wrong » ; de l'autre, l'altruisme, le dévouement, la gratitude, le respect des traditions, qui sont valorisés et associés à des mots comme « duty », « honour », « conscience », « good », « community », « Church », « divine », « sacred ». L'opposition fondamentale est donc entre égoïsme (le vice, le mal) et dévouement (la vertu, le bien) — entre le moi et le monde. Comme l'écrit A. S. Byatt dans son introduction de l'édition Penguin (1986) à *The Mill on the Floss*, le devoir social lié aux valeurs familiales est assimilé à la volonté divine : « George Eliot wrote : '... the will of God is the same thing as the will of men, compelling us to work and avoid what they have seen to be harmful to social existence' ». Il s'agit d'une rationalité chrétienne (celle de la Réforme, des Lumières), qui valorise une forme de tempérance, de maîtrise de soi. La morale cède alors le pas à l'éthique, l'obligation sociale au devoir spirituel, comme l'affirme Habermas : « Chez Luther, la foi est devenue réflexive ; dans la solitude de la subjectivité, le monde divin s'est changé en une réalité instaurée par nous-mêmes »¹⁷².

Patricia Waugh définit en ces termes l'« aspect conventionnel » du « réalisme », qui ne saurait se résumer au « happy end » : « In eighteenth- and nineteenth-century fiction, the individual is always finally integrated into the social structure (usually through family relationships, marriage, birth or the ultimate dissolution of death) »¹⁷³. L'ordre social triomphe toujours, l'individu doit s'y plier, d'une façon ou d'une autre, doit adopter les valeurs sociales, qui vont de soi et sont reconnues par tous. Comme l'écrit Lukàcs : « l'ancienne littérature « réaliste », même lorsqu'elle soumettait à la plus dure critique le monde offert à sa représentation, la figurait spontanément comme une réalité unifiée et nécessairement liée à l'homme »¹⁷⁴. Ioan Williams aussi insiste sur ce sentiment d'humanité commune : « [Mid-Victorian novelists] argue that unless the individual accepts that Reality lies outside himself and reconciles himself to its pressure upon him, he can never build a firm basis for personal morality or happiness »¹⁷⁵. Belsey estime que le « texte réaliste classique » présente une hiérarchie de voix : le « réalisme » objectif, qui veut donner l'impression que la voix de l'auteur s'efface derrière les voix des personnages — autrement dit, que l'« histoire » impersonnelle à la troisième personne l'emporte sur le « discours », qui laisse entendre la voix du narrateur —, présente, en fait, une voix privilégiée. Ceci présuppose que l'auteur et le

¹⁷² Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 20.

¹⁷³ Patricia Waugh, *Metafiction*, London, Routledge, 1984, p. 10.

¹⁷⁴ Lukàcs, *La Signification présente du réalisme critique*, op. cit., p. 72.

¹⁷⁵ Williams, *The Realist Novel in England*, op. cit., p. x.

lecteur appartiennent tous deux à une communauté, à un monde qui fait sens, et dont ils partagent les valeurs : « Through the presentation of an intelligible history which effaces its own status as discourse, classic realism proposes a model in which author and reader are subjects who are the source of shared meanings, the origin of which is mysteriously extra-discursive »¹⁷⁶.

Rancière pense que le roman de l'époque « moderne » concentré sur l'écriture, peut, soit s'attacher à dire le monde, soit se couper du monde. Puisqu'il va « à l'encontre de tout principe d'indifférence », il risque « de se ramener à la simple manifestation d'un mode d'être collectif »¹⁷⁷. C'est ce qui se passe dans le « texte réaliste classique », qui tend à reproduire un ordre existant. Ce type de roman, situé dans une époque où « les dieux sont morts », mais où le « signifié transcendantal » prime encore, et qui croit encore en la possibilité d'un ordre social harmonieux et progressif, penche plutôt du côté de la *mimésis* : le roman essaie de reproduire le *muthos* organisateur de l'ordre social dominant. Autrement dit, une *mimésis* conçue en termes de *muthos* reste néanmoins mimétiquement orientée, le *muthos* cherchant à imiter l'ordre existant du monde. Comme le fait observer Rancière, le roman essaie de montrer « ce qui s'est passé », ce qui implique une imitation, non seulement des faits, mais aussi de leur agencement, c'est-à-dire du sens que prenaient ces faits dans une société donnée. Ce type de roman a tendance à être conventionnel car il renforce l'ordre social en essayant de le reproduire. Il penche du « côté » de « l'empirique », qui « porte les marques du vrai sous forme de traces et d'empreintes ». Ce qui fait que « ce qui s'est passé » relève « directement du régime de vérité »¹⁷⁸.

Les caractéristiques formelles du roman « réaliste » décrites par Watt rappellent celles de ce que Rancière appelle l'ancien « système de représentation », qui précède le « régime esthétique des arts » de l'époque « moderne ». Un bref rappel de ces caractéristiques, qui découlent selon Watt d'une vision « moderne », s'impose ici : l'intrigue traite d'individus particuliers dans des circonstances particulières ; tout est centré sur l'individu, dont le lecteur partage les pensées intimes, d'où le type d'intrigue calquée sur celle du « mémoire autobiographique » ; ces individus évoluent sur un arrière-fond particulier, fermement ancrés qu'ils sont dans le temps et dans l'espace. Les personnages sont « pris » dans l'histoire qui leur est contemporaine et dont ils sont partie intégrante. Il y a congruence entre privé et public

¹⁷⁶ Belsey, *Critical Practice*, op. cit., p. 67.

¹⁷⁷ Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 55.

¹⁷⁸ Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 59.

ou personnel et impersonnel, d'où le mélange subtil d'une double perspective, de points de vue interne et externe. L'espace est minutieusement défini. Le temps, facteur clé dans la formation d'un sujet, est perçu doublement, le temps individuel étant situé dans le temps historique¹⁷⁹. La vraisemblance est alliée au « réalisme » psychologique et à un langage mimétique. Effectivement, le « système de représentation » du XVII^e siècle, tel que le décrit Rancière¹⁸⁰, est fondé sur la vraisemblance et la convenance, et reste ainsi prisonnier d'une conformité : la littérature doit imiter un ordre établi. Tout se passe comme si le roman traditionnel ne s'était pas complètement affranchi de l'ancienne littérature, du « régime de représentation ». Le roman « réaliste » se concentre sur la *mimésis* comme *muthos*, mais comme *muthos* déjà présent dans le monde, perpétuant ainsi la morale, le consensus, l'ordre dominant.

Frye dit qu'un ingrédient essentiel de la *romance* est ce qu'il appelle « wish fulfilment »¹⁸¹. Selon lui le « texte réaliste classique » comporte donc une part de *romance*. Ainsi, la *romance* aurait-elle été en quelque sorte capturée et mise au service d'un texte qui tend à renforcer le consensus. Dans un article sur la *romance* comme « mode forain », Jean-Michel Ganteau écrit que la vertu récompensée est une des caractéristiques de la *romance*, que la *romance* est associée à l'allégorie et à l'imagination, et il ajoute que « la *romance* est associée à une verticalité potentiellement transcendante, alors que le roman semble confiné dans l'horizontalité prosaïque qui est l'apanage du réalisme »¹⁸². Je pense, pour ma part, que ces deux axes coexistent à l'intérieur du roman « réaliste », qui ne pourrait survivre s'il était complètement vidé de cette part de « rêve ». C'est ce que Frye semble suggérer lorsqu'il qualifie le « texte réaliste classique » de « realistic displacement of romance »¹⁸³. Ce type de roman, qui offre dans l'ensemble une vision moralisante et réconfortante du monde, reste dans un esprit chrétien et positiviste (la « religion de la raison »). Il intègre une part de la *romance*, que Frye nomme « the secular scripture », et qui forme « a single integrated vision of the

¹⁷⁹ Voir aussi Lodge, *The Modes of Modern Writing*, *op. cit.*, p. 38 sq.

¹⁸⁰ Voir *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 20-27 et *supra*, p. 39.

¹⁸¹ Northrop Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1976, p. 53.

¹⁸² Jean-Michel Ganteau, « Stabilité définitionnelle des genres : le cas de la *romance* en langue anglaise, mode forain », en cours de révision pour une publication en ligne, p. 15.

¹⁸³ Frye, *The Secular Scripture*, *op. cit.*, p. 38.

world, parallel to the Christian and biblical vision »¹⁸⁴. Tout se passe donc comme si la forme dominante du roman « réaliste » avait intégré le « romantisme éternel ».

C'est pourquoi il faut ajouter à la définition du roman « réaliste » de Watt la dimension qu'il est si réticent à admettre : l'aspect spirituel, le *muthos* qui confère du sens à la vie. Les critiques ont reproché à Watt d'ignorer la dimension religieuse de *Robinson Crusoe* dans l'étude qu'il a faite de ce roman en 1957 dans *The Rise of the Novel*. Des années plus tard, dans *Myths of Modern Individualism* (1996), Watt répond aux critiques qui l'ont fustigé pour avoir écrit que la religion de Crusoe n'était qu'une « religion du dimanche ». Sa préoccupation première, dit-il, avait été de montrer que le roman de Defoe reflétait essentiellement la sécularisation de la pensée, les préoccupations religieuses du romancier n'étant qu'« occasionnelles » : « Defoe's pious intentions are no doubt sincere, but they are rather occasional, and in that sense we need not altogether withdraw the charge that there is an element of 'Sunday religion' in the novel »¹⁸⁵. Si Watt a du mal à admettre l'aspect spirituel du roman « réaliste » c'est à mon avis parce qu'il se concentre sur un seul aspect, la *mimésis*. Même si Watt finit par reconnaître que la vraisemblance de *Robinson Crusoe* n'est pas entièrement dépourvue de signification spirituelle, il n'en reste pas moins le fondateur d'un courant critique qui voit dans ce roman l'exemple d'un « réalisme » formel minutieux, alors que d'autres l'interprètent comme une allégorie religieuse.

Or, Jean-Michel Racault montre qu'en fait les deux interprétations ne s'excluent pas, car il y a dans ce roman une convergence quasi parfaite entre « réalisme » factuel et lecture allégorique. Deux plans de lecture s'imbriquent parfaitement l'un dans l'autre :

L'un, celui du récit littéral, se situe dans le plan horizontal et laïc de l'enchaînement chronologique et de la causalité mécanique, les événements s'engendrant les uns les autres dans une progression continue purement naturelle dont les seuls agents sont le hasard et la nécessité. L'autre, celui du récit allégorique, qui réinterprète les mêmes événements en fonction de l'intervention transcendante qui les ordonne secrètement sur un mode autre que celui de la continuité chronologique, les restituant dans le plan vertical de la volonté providentielle.

Dans *Robinson Crusoe*, il y aurait une parfaite convergence entre « les deux grand types narratifs distingués par Eric Auerbach, l'un celui de l'Antiquité classique, valorisant la syntaxe, c'est-à-dire l'enchaînement linéaire des événements selon l'ordre causal et chronologique, l'autre, celui de l'ère chrétienne, favorisant une conception 'figurative' de la

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁵ Ian Watt, *Myths of Modern Individualism* (1996), Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Canto », 1997, p. 162.

réalité marquée par la parataxe, soit la juxtaposition d'événements causalement et temporellement disjoints dont la liaison signifiante est d'ordre transcendant »¹⁸⁶. Ainsi, dans ce premier roman « réaliste », il y aurait un équilibre quasi parfait entre *mimésis* et *muthos*, le roman représentant l'ordre du monde.

C. L'épuisement du roman traditionnel : les romans d'Anita Brookner

Les romans d'Anita Brookner, qui offrent une réflexion philosophique, peuvent illustrer l'épuisement du projet de « modernité » des Lumières, dont les présupposés fondent le roman « réaliste ». Dans ces romans, le « réalisme » formel est respecté, mais il est miné par une vision foncièrement ironique, attestant l'incompatibilité entre l'individu et le monde. Sans la notion de « signifié transcendantal » comme fondement de l'ordre social ou du moi glorifié, le monde ne fait plus sens.

Si *Robinson Crusoe* est reconnu comme point de départ du roman « réaliste », on peut considérer les romans de Brookner comme illustrant un certain « essoufflement du réalisme », qui correspond à une crise interne au roman « moderne ». Lorsque l'héroïsme n'est plus possible, lorsqu'on ne croit plus ni en la société ni en soi, lorsqu'on n'a plus de but qui confère un sens à la vie — que ce soit l'exaltation du sacrifice altruiste, celle de la passion ou celle de la liberté individuelle —, et qui dépasse le simple pragmatisme d'une « rapacité insouciant »¹⁸⁷ ou d'une performativité vidée de tout sens ultérieur¹⁸⁸, la vision réconfortante disparaît. Le « réalisme » traditionnel n'est plus possible et le roman doit trouver de nouvelles voies s'il veut continuer à commenter le monde.

Je me propose de montrer comment l'écriture foncièrement ironique de Brookner mine à la fois les aspects « réaliste » et « romantique » de ses romans, qui se situeraient sur le seuil d'une nouvelle orientation, mais sans jamais s'aventurer au delà. Il y aurait bien une remise en cause de l'« attitude moderne », mais pas encore de véritable réécriture de ses présupposés.

1. L'essoufflement du « réalisme »

Les romans de Brookner, généralement considérés par les critiques comme appartenant à la tradition du roman « réaliste » anglais, en respectent effectivement les caractéristiques¹⁸⁹. Je ne reprendrai pas ici les six caractères du « réalisme » dans l'ordre où Watt les présente,

¹⁸⁶ Jean-Michel Racault, « Récit littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoe* », *Q/W/E/R/T/Y*, 1 (1991), Université de Pau, p. 37-55, voir p. 53 pour les citations.

¹⁸⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Gallimard, 1996, p. 73.

¹⁸⁸ Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁸⁹ Les citations concernant les six points du réalisme formel de Watt renvoient à la traduction française, *Littérature et réalité*, op. cit., p. 16-39.

mais privilégierai certains aspects, mon but étant d'évaluer jusqu'à quel point les romans de Brookner se conforment bien à ces lois.

On l'a vu plus haut, Watt constate que l'intrigue ce type de roman n'est plus fondée sur une vérité collective, sur l'histoire ou la mythologie, comme c'était le cas avant la naissance du roman, mais sur une vision individuelle, originale, unique, véritablement nouvelle (« novel ») de la réalité. L'intrigue prend donc la forme du « mémoire autobiographique », qui affirme la primauté de l'expérience individuelle (point 1). Elle est donc centrée sur une conscience individuelle qui tente de comprendre, d'ordonner la réalité de façon logique. L'être qui croit au pouvoir de la raison et au progrès est capable de maîtriser sa vie. Les romans de Brookner ont effectivement une forme autobiographique. L'héroïne type, qui a passé la quarantaine, examine sa vie pour essayer de comprendre ce qu'elle est devenue, pourquoi elle n'a pas trouvé le bonheur (qui se résume à l'amour, le mariage, la famille). On retrouve le même noyau, le même personnage principal qui vieillit de roman en roman et dont chaque nouvelle protagoniste est une variation. Cette héroïne présente de nombreuses similitudes avec l'auteur : son aspect physique, son tempérament, son comportement social, son milieu familial, son univers temporel ou ses valeurs sont ceux d'Anita Brookner. En d'autres termes, le « principe biographique de structuration » correspond à celui du « roman biographique ». Brookner se glisse dans son œuvre à travers « l'autre-possible », sa protagoniste-narratrice¹⁹⁰. La structure narrative typique est toujours réflexive et analytique. Il y a toujours deux niveaux narratifs et deux niveaux temporels correspondant à deux points de vue, celui d'une héroïne âgée et éclairée qui passe en revue des moments clés de sa vie, et celui de la même héroïne plus jeune¹⁹¹. L'héroïne se prend elle-même comme objet d'analyse et tente de comprendre comment elle est devenue celle qui écrit — l'auteur dit, dans un entretien, que l'écriture est pour elle une tentative pour imposer un ordre à sa vie et pour la contrôler : « I saw that I was at the mercy of circumstances and in danger of being swamped by them. [...] I was the one who was going to control the outcome this time. [...] I was calling the shots »¹⁹². Cette structure réflexive reflète bien un désir de contrôle, de mettre de l'ordre, d'appliquer la raison à l'organisation d'une vie, de la maîtriser. Cette forme

¹⁹⁰ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, p. 157-172 et 221-224.

¹⁹¹ Pour une étude détaillée de la structure narrative des romans, voir le chapitre II de mon livre, *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*.

¹⁹² Cité dans *Art and Life in the Novels of Anita Brooker*, p. 14.

autobiographique, que je mentionnais dans la conclusion de ma thèse et qui était le point de départ de mon livre, situe l'œuvre dans une perspective « kantienne » : un sujet « autonome » maîtrise le cours de sa vie, est libre de faire des choix. Cette formation du sujet est celle que définit aussi Locke : la conscience comme réflexivité entraîne l'identité personnelle sous le nom de soi.

Puisque le critère principal du roman « réaliste », nous dit Watt, est « la vérité par rapport à l'expérience individuelle », l'intrigue est ancrée dans le monde contemporain (point 1) et se joue dans « des circonstances particulières » (point 2). Les personnages des romans sont donc situés « dans un arrière-fond d'espace et de temps déterminés », on plante d'abord un décor avant d'y placer les personnages. Les romans de Brookner respectent effectivement ce procédé d'ancrage de la fiction dans le monde contemporain par leur « insistance sur le processus temporel » (point 4). La recherche de vérité de l'héroïne, qui passe sa vie en revue afin d'essayer de comprendre ce qu'elle est devenue dans le présent, est une affaire purement individuelle, et le temps subjectif de la protagoniste forme le cadre dans lequel elle évolue. Cette vie individuelle est solidement enracinée dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Non seulement l'héroïne vieillit au fil des romans successifs, mais elle examine des tranches de vie de plus en plus récentes, ce qui fait que les romans se situent toujours plus avant dans le XX^e siècle. L'auteur fait participer son héroïne à une société et à un système de valeurs dans le dessein de la déterminer socialement, d'expliquer qui elle est et, ainsi, de mieux cerner ses motivations. La date de naissance de l'héroïne, ainsi que son âge au moment des événements relatés, sont toujours indiqués, parfois clairement par des dates, mais le plus souvent par des références obliques à des faits de société, amenant le lecteur à se livrer à des calculs minutieux. De brèves références à des événements extérieurs servent de repères dans le temps, si bien que, même si le monde extérieur semble absent de ces romans centrés sur une vie individuelle, l'Histoire est cependant présente, non seulement comme « effet de réel », mais comme toile de fond déterminante. Née aux alentours de 1930, l'héroïne est adulte dans les années 1950, période qui marque pour l'auteur un tournant dans la perception de l'amour et le mariage, thèmes principaux à partir desquels des questions philosophiques sont examinées. De plus, la vie de l'héroïne est encadrée par les générations précédentes. Trois générations sont présentes : celle des grands-parents juifs de l'héroïne, nés en Europe de l'Est dans les années 1860, celle de ses parents (l'un anglais et l'autre d'origine juive polonaise), nés en Europe ou en Angleterre à la fin du dix-neuvième siècle ou au début du vingtième, et celle de l'héroïne elle-même née aux alentours de 1928 — la date de naissance de Brookner — à

Londres. Des relations de cause à effet sont établies entre le passé familial, l'enfance de l'héroïne et sa destinée.

« L'espace est le corrélat nécessaire du temps » écrit Watt (point 5). Chez Brookner, l'Angleterre est omniprésente, mais sous forme de clichés, comme si elle était perçue par une étrangère : la nourriture, les habits, le temps, les *pubs*, le thé, les grands magasins, les revues, les universités fréquentées, etc., situent l'intrigue dans un cadre qui s'affiche comme typiquement anglais. L'action se déroule plus précisément à Londres, les romans étant ancrés dans une géographie mimétique minutieuse de la capitale, dont l'héroïne arpente les rues. Le milieu géographique est indicatif de la classe sociale et surtout de l'ascension sociale des immigrants juifs de l'Europe de l'Est. Alors que la famille anglaise de l'héroïne habite les quartiers aisés du sud de la ville, la branche juive de sa famille habite, soit les quartiers nord-ouest où se sont concentrés les Juifs de Londres après s'être d'abord établis dans l'est de la ville, soit les quartiers aisés du West End, preuve d'une rapide ascension sociale. Ainsi, l'histoire de l'immigration juive en Angleterre à la fin du siècle précédent et pendant les années précédant la première guerre mondiale, est-elle discrètement présente comme arrière-plan déterminant. Les personnages sont situés socialement par une foule d'indices : au lieu de résidence s'ajoutent la profession, les habits, les habitudes alimentaires, l'accent et le langage, les lieux de vacances, les lectures, l'argent, les biens immobiliers ou l'éducation. L'héroïne intellectuelle, qui habite les quartiers privilégiés, et qui en fréquente les théâtres, les musées et les magasins, fait clairement partie d'une *middle-class* cultivée. Mais elle reste une roturière, et le mariage est présenté comme un moyen d'ascension sociale, la seule façon pour elle d'intégrer une aristocratie terrienne qui la fascine¹⁹³.

À ces caractéristiques, Watt ajoute celle d'une « approche psychologique » de ces « individus particuliers » que sont les personnages (point 2), et il insiste sur l'importance du nom comme « expression verbale de l'identité particulière de chaque personne individuelle » (point 3). Brookner donne bien un nom et un âge à sa protagoniste, l'enracine dans un pays, une époque, une classe sociale, une tradition et une famille, mais ses procédés de caractérisation ne s'arrêtent pas là. Les personnages sont définis physiquement, psychologiquement, socialement et moralement, par une foule de détails. Comme dans le texte « réaliste » le plus traditionnel, ils sont définis selon une « physiognomonie » qui associe

¹⁹³ Pour une étude détaillée de l'ancrage dans le temps et l'espace, voir le chapitre I de mon livre, *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 27-78.

« la notation physique et la connotation psychosociologique »¹⁹⁴. L'humanité entière est perçue comme partagée en deux, et l'héroïne est définie par opposition à d'autres personnages, qui sont souvent ses rivales dans le jeu de l'amour¹⁹⁵. Ces romans pourraient aussi fournir de nombreux exemples d'un « usage dénotatif et descriptif » du langage (point 6). Les textes de Brookner reflètent un souci constant de représenter le concret et le singulier. Cet usage « mimétique » du langage concerne non seulement les personnages, mais aussi les nombreuses descriptions « réalistes » des intérieurs et de la ville.

Le « réalisme » formel est donc respecté. Mais il est toutefois miné par une vision foncièrement ironique¹⁹⁶ : (i) la recherche autobiographique du sujet n'atteint jamais la synthèse finale du moi réconcilié et maître chez lui ; (ii) le sens (la main de Dieu) de toute destinée est absent. Le paradigme du sujet biographique, qui parvient à comprendre et à contrôler son moi et sa vie, ne fonctionne plus. Il n'existe plus de communauté de valeurs partagées. C'est ce que démontre Lukàcs : « Que Dieu ait abandonné le monde, on le voit à l'inadéquation entre l'âme et l'œuvre, entre l'intériorité et l'aventure, au fait qu'aucun effort humain ne s'insère plus dans un ordre transcendantal »¹⁹⁷. Alors que dans *Robinson Crusoe*, il y a « une prise de possession du sujet par lui-même » dans une « synthèse finale du moi réconcilié »¹⁹⁸, l'héroïne de Brookner ne coïncide jamais avec elle-même et ne contrôle rien, même si elle croit le faire et croit être éminemment raisonnable. Voix narratives (narrateur extradiégétique et narrateur intradiégétique), focalisations (interne et externe, ou personnage et narrateur), modes de discours (récit et monologue narrativisé ou rapporté) restent toujours doubles. Brookner joue sur ces diverses formes de dédoublement, ce qui fait que le « cadre » constitué par le récit premier (niveau extradiégétique) est parfois masqué, mais toujours présent. Il y a une dissonance ironique entre les deux niveaux, entre la narratrice avisée et la jeune narratrice naïve. Dans les derniers romans, dans lesquels narratrice et personnage semblent coïncider, dans lesquels le cadre du récit premier a presque disparu, et où l'ironie mordante a été remplacée par une résignation triste, l'héroïne ne parvient toujours pas à se

¹⁹⁴ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 49.

¹⁹⁵ Voir *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 117-130.

¹⁹⁶ Voir, par exemple, Wilde, *Horizons of Assent*, *op. cit.*, et Franco Moretti, *The Way of the World*, London, Verso, 1987.

¹⁹⁷ Lukàcs, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁹⁸ Jean-Paul Engélibert, « Le roman de l'âge esthétique et l'insularité », Document de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches sous la direction du professeur Jean-Pierre Morel, Université de Paris III—Sorbonne nouvelle, UFR de littérature comparée, juin 2004, p. 33.

réconcilier avec sa vie solitaire, même si elle croit comprendre les raisons de ce qu'elle ressent comme un échec¹⁹⁹. La voix intradiégétique de la protagoniste doit reconnaître, par la force des choses, que la voix narratrice extradiégétique avisée et cynique a raison, dans le sens où elle représente les valeurs (ou plutôt l'absence de valeurs) actuelles. Mais la protagoniste ne parvient pas à se résigner à ce monde dépourvu de valeurs traditionnelles.

Cette dissonance sur le plan formel se retrouve au niveau de la personnalité de l'héroïne. La dualité de sa personnalité est sans cesse soulignée, alternant entre une « personnalité de jour » très fortement contrôlée et une « personnalité de nuit » en proie à des terreurs nocturnes et à des cauchemars, aspect freudien de son moi qui lui échappe. Brookner utilise parfois d'autres personnages qui représentent les doubles de l'héroïne, sa face cachée. Ces deux personnalités ne sont jamais réconciliées et l'héroïne se trompe ironiquement sur elle-même, sur les autres, sur le comportement qui mène au bonheur. De plus, la liberté d'action de l'héroïne est minée par une vision déterministe de la vie : son triste héritage d'immigrés juifs déracinés, son enfance malheureuse, son physique et son tempérament qu'elle n'a pas choisis, son conditionnement mythologique par les livres et son subconscient incontrôlable, font qu'elle ne maîtrise pas davantage ses réactions et ses espoirs que le cours de sa vie. Ainsi l'attitude raisonnable de l'héroïne qui cherche à contrôler sa vie est-elle remise en question par l'ironie : elle n'est pas ce qu'elle croit être, et son attitude raisonnable n'est qu'une fausse apparence.

Comme nous l'avons vu, la sécularisation de la pensée n'a pas complètement éradiqué l'aspect spirituel, qui est essentiel au roman « réaliste ». Alors que dans *Robinson Crusoe*, la vraisemblance n'exclut pas la main de la Providence (le deuxième roman de Brookner s'intitule ironiquement *Providence*), l'absence totale de sens explique pourquoi, dans l'œuvre de Brookner, le sujet ne coïncide jamais avec lui-même. Les romans offrent une réflexion morale, vice et vertu étant opposés dans une vision binaire de la vie, incarnée par deux grands types de personnages, surtout féminins et souvent rivaux en amour. L'héroïne, qui croit au

¹⁹⁹ Ceci est développé dans : *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, Introduction et chapitre II ; « Ambiguïtés narratives et ironie dans *Hotel du Lac* d'Anita Brookner ». Recueil d'articles 1, p. 78-90 ; « A Start in Life d'Anita Brookner : un début ou une fin ? ». Recueil d'articles 1, p. 8-24. Pour la différence entre psycho-récit, monologue rapporté et monologue narrativisé, voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 37-167. Dans le psycho-récit, c'est la voix du narrateur qui domine, alors que dans le monologue rapporté les pensées du personnage sont citées. Dans le monologue narrativisé, « il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa propre langue, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration », brouillant ainsi la source de la voix narrative (voir Cohn, p. 122).

pouvoir de la raison, s'efforce d'obéir à un code de conduite rigoureux, dicté par ce que Stuart Hampshire appelle les « vertus privées », celles des premiers chrétiens : le devoir filial, la dévotion familiale, la pureté, la charité, l'altruisme, la modestie, la politesse, la retenue, la modération, l'austérité, le sérieux, la responsabilité, etc.²⁰⁰ Le vice consiste essentiellement en une attitude égoïste, sensuelle, passionnelle et excessive. Comme l'indique l'intertextualité foisonnante — qui a souvent été faussement interprétée comme un snobisme, mais qui est essentielle comme métacommentaire moral —, ces règles de conduite ont été inculquées à l'héroïne par diverses lectures, parmi lesquelles figurent la Bible, les romans de Balzac, Tolstoï, Flaubert, Dickens, Jane Austen, Henry James, Charlotte Brontë, ainsi que les contes de fées, les romans à l'eau de rose, les pièces de Shakespeare, les fables d'Ésope et de La Fontaine. Ce conditionnement mythologique est complété par le cinéma et les chansons des années 1950. Comme l'indique la première phrase du premier roman, *A Start in Life*, la protagoniste a appris à croire en l'histoire de Cendrillon, à imiter les héros de Dickens et à réfléchir sur *Anna Karénine* et *Madame Bovary* : « her faulty moral education which dictated, [...] that she ponder the careers of Anna Karenina and Emma Bovary, but that she emulate those of David Copperfield and Little Dorrit »²⁰¹. Toutes ces lectures, apparemment disparates, appartiennent donc au fond à une tradition « moderne » fondée sur un christianisme rationnel : la vertu sera récompensée par l'amour et le mariage, le vice sera puni par l'exclusion sociale ou par la mort. Ainsi, Brookner allie-t-elle étude minutieuse des personnages et intertextualité pour mettre en place une vision manichéenne, qui sous-tend un « réalisme » rigoureux, et qui oppose bien et mal, raison et passion, devoir et plaisir, nature et culture, individu et société, chrétien et païen.

Or, toute l'œuvre s'applique, par sa foncière ironie, à montrer l'échec d'une telle conduite²⁰². Contrairement à ce qui se passe dans les textes qui ont fourni à l'héroïne son éducation morale, la justice poétique des romans de Brookner ne récompense pas un comportement vertueux. Stéréotypes et vision binaire exagérée et un peu simpliste s'allient à l'ironie et à l'humour pour miner, à travers le personnage de l'héroïne, toute une « vision du monde » fondée sur un rationalisme chrétien. Les valeurs morales ne sont pas

²⁰⁰ Stuart Hampshire, *Innocence and Experience*, Harmondsworth : Penguin, 1992, p. 173. Les « vertus privées » sont opposées aux « vertus publiques » prêchées par Machiavel : la violence, la ruse, l'énergie, l'ambition, etc. Voir *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 148-149.

²⁰¹ Cité dans *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 141.

²⁰² Voir *ibid.* pour une étude détaillée de cette inversion ironique de la justice poétique, p. 200 sq.

« récompensées » : un comportement dévoué et raisonnable est associé à la mort, tandis que l'égoïsme devient le gage d'une vie foisonnante. Dans une vision darwinienne de la vie, les valeurs morales sont associées à des caractéristiques physiques, psychologiques et sociales qui mènent à l'impopularité, l'invisibilité, la solitude, la tristesse et, surtout, à la stérilité, à la non-existence, à la mort. Inversement, ceux qui agissent spontanément à la recherche du plaisir immédiat, ceux qui manipulent les autres, qui savent s'imposer et se mettre en valeur sont éclatants de santé, rayonnants de bonheur et d'énergie animale et surtout populaires, entourés et séduisants. Comme le souligne l'intertextualité portant sur les arts plastiques, dont l'héroïne constate ironiquement le « réalisme », les personnages chrétiens — comme ceux des primitifs flamands — sont pâles et tristes, alors que les « païens » — comme ceux des peintres italiens de la Renaissance — sont rayonnants. Elle constate aussi que les romans de Balzac — comme *Eugénie Grandet*, *Le Lys dans la vallée*, *La Muse du département*, *La Duchesse de Langeais* ou *Modeste Mignon* — montrent que la vertu n'est pas récompensée dans ce bas monde, où l'énergie calculatrice et manipulatrice et l'opportunisme paient davantage. L'échec de la morale traditionnelle est confirmé par l'inversion systématique de la justice poétique dans des romans qui prétendent être conformes à la « vraie vie » et dépourvus de tout mensonge romanesque : la vertu est punie par la solitude, et le vice est récompensé par l'amour, le mariage et les enfants. L'héroïne (qui se retrouve toujours seule, dans de magnifiques revirements ironiques, alors que sa rivale se marie et fonde une famille) est victime d'un « mensonge » — d'où le titre du douzième roman, *Fraud*, traduit par « Impostures » —, et sa vie est gâchée par le code de conduite mensonger qu'elle s'efforce de respecter, et dont elle demeure prisonnière bien qu'il aille à l'encontre de sa vraie nature.

Le « réalisme » ainsi vidé de toute signification s'épuise, puisqu'il n'est pas viable sans sa composante « idéaliste » ou « romantique », sans la part de « wishful thinking » de la *romance*, sans le support de la religion ou de la raison. La pensée binaire des Lumières a perdu son fondement — le « signifié transcendantal » qui lui donnait son sens. Piégée entre deux pôles, elle s'affole et se retrouve face à un vide. L'absence de sens est due à l'incompatibilité entre les codes de conduite du XIX^e siècle véhiculés par les livres, et le monde de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui ne fait plus sens. Dans un entretien, Brookner commente la « bêtise » de ses héroïnes, qui sont en décalage avec l'époque dans laquelle elles vivent : « They're stupid [...] not quite in touch with the twentieth century. Obeying all the nineteenth-century rules of duty and morality and seriousness and dedication,

devotion and not realizing that these are important but anachronistic qualities »²⁰³. « Décontextualisés » et « recontextualisés » dans un univers sans Dieu — un ciel désespérément vide, comme le veut une image récurrente —, ces codes de conduite ne font plus sens. Les livres qui ont formé l'héroïne appartiennent à une « vision du monde » dépassée. D'un monde caractérisé par une « mediate irony »²⁰⁴, nous sommes passés à un univers où règne ce que Wilde nomme une « disjunctive irony », d'où l'espoir d'une réconciliation possible entre moi et monde a totalement disparu²⁰⁵.

Le fait que le monde de l'héroïne brooknerienne (1950-2000) a changé est souligné par l'hypertextualité — certains romans réécrivent des romans du dix-neuvième siècle et les différences offrent un métacommentaire sur ce que l'héroïne de *A Misalliance* appelle « the changing moral landscape »²⁰⁶ du monde actuel, qui n'offre plus de fondement pour un comportement « vertueux ». L'héroïne et l'auteur — dans des entretiens et dans ses livres sur l'histoire de l'art — se font écho quand elles disent que l'époque dans laquelle elles vivent a changé. Ainsi Brookner explique-t-elle que, sans le support de la religion ou de la raison, un comportement vertueux n'a pas de sens : « It was discovered that once you were no longer constrained to be good, either by Christianity or by a secular philosophy which for a time was even stronger, namely the Enlightenment, there was no limit to bad behaviour »²⁰⁷. L'héroïne du roman au titre ironique de *Providence* se fait le porte-parole de son auteur :

The Romantic dilemma [...] was due to the collapse of moral standards in the Revolution, to the repudiation of the supernatural, [...] to the attempt to live according to the humanitarian rules of the eighteenth century, to live without piety and belief and consolation. But God, having been lost, was difficult to find again. Romantic man, man without God, had to behave existentially, and experienced isolation. [...] Existentialism is a desacralised form of Christianity. [...] It is a system of pure ethics. [...] There is no sound basis of reassurance or optimism. And if you don't like the prospect of unlimited free will [...]. You can be a 'saint without God,' as Camus puts it²⁰⁸.

Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, le projet des Lumières n'est plus viable, car le « signifié transcendantal » comme fondement de la morale a disparu, et le roman traditionnel,

²⁰³ Cité dans *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 233.

²⁰⁴ Voir *supra*, p. 31.

²⁰⁵ Wilde, *Horizons of Assent*, *op. cit.*, p. 9 sq.

²⁰⁶ Cité dans *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 232.

²⁰⁷ Cité dans *ibid.*, p. 246.

²⁰⁸ Cité dans *ibid.*, p. 246-247.

vidé de sens, s'essouffle. L'héroïne se réfugie, en désespoir de cause, dans un repli sur soi, qui n'est pas sans rappeler l'esprit « romantique ».

2. L'essoufflement du « romantisme »

Selon Georges Gusdorf, la connaissance de soi ne se distingue pas, pour les romantiques, de la connaissance du cosmos : « Face à l'idéologie des Lumières, les romantiques sont les hommes de l'illumination intérieure. Leur savoir se nourrit de certitudes qui se prononcent aux racines de l'être personnel, en communion avec l'intelligibilité secrète qui anime le cosmos »²⁰⁹. Ceci semble correspondre à ce que Lukàcs appelle « l'idéalisme abstrait », qu'il distingue du « romantisme de la désillusion » :

Là [dans l'idéalisme abstrait], l'individu, porteur de l'exigence utopique face à la réalité, succombait sous la force brutale de celle-ci ; ici [dans le romantisme de la désillusion], cette défaite est la condition même de la subjectivité. Là, c'est de la subjectivité que naissait l'héroïsme d'une intériorité belliqueuse ; ici, c'est l'homme qui, par son aptitude intérieure à une expérience vécue [...], peut devenir [...] le personnage central de l'œuvre. Là, on exigeait du monde extérieur qu'il se recrée à neuf sur le modèle des idéaux ; ici, c'est une intériorité qui, s'achevant elle-même comme création littéraire, exige du monde extérieur qu'il s'offre à elle comme matière adéquate à son auto-structuration²¹⁰.

Les romans de Brookner correspondraient plutôt au deuxième cas.

Même si, comme nous l'avons vu, l'héroïne de Brookner a appris à se conformer à la société, à ne pas donner libre cours à la passion individuelle, en prenant exemple sur les héros de Dickens et des contes de fées et à se méfier des grandes œuvres « romantiques » comme *Madame Bovary* et *Anna Karénine*, elle reste « romantique » par bien des aspects. Or, le « romantisme » est lui aussi miné par l'ironie, les rêves romantiques étant davantage modelés sur la *romance* que sur les vrais « romans romantiques ». Brookner fait d'ailleurs clairement la différence : « Romance novels are formula novels. [...] The true Romantic novel is about delayed happiness, and the pilgrimage you go through to get to that imagined happiness. In the genuine Romantic novel there is a confrontation with the truth and in the 'romance' novel a similar confrontation with a surrogate, plastic version of the truth »²¹¹. En d'autres termes, le « romantisme » serait, paradoxalement, plus proche de la « vraie vie » que le « réalisme », car dépourvu du « wishful thinking » propre à la *romance*, qui a été incorporé au « texte réaliste

²⁰⁹ Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, op. cit., p. 331.

²¹⁰ Lukàcs, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 115.

²¹¹ Cet extrait d'un entretien de Brookner est cité dans *Art and Life in the novels of Anita Brookner*, p. 179.

classique »²¹². Les romans de Brookner se veulent si conformes à la vraie vie et si dépourvus d'illusion mensongère, que même le « romantisme » n'est pas viable, car ironiquement manquant de courage, d'énergie, de risque, de spiritualité. Ce que Marthes Robert appelle le « moi dilaté » et « l'idéalisme fanatique »²¹³ du « romantique », et Georg Lukàcs « cet exhaussement démesuré du sujet » de l'individu, qui est « porteur de mondes transcendants »²¹⁴, font singulièrement défaut à l'héroïne. Il lui manque cette « recherche de l'absolu » soulignée par Gusdorf, cette « relation entre l'homme et la divinité », qui permet la « coïncidence de soi à soi, l'adéquation réalisée entre ce qui cherche et ce qui est cherché »²¹⁵. Brookner utilise ironie, humour, travestissement burlesque et parodie pour tourner son héroïne en dérision et montrer que son « romantisme » n'est pas viable, car trop terre-à-terre et dépourvu d'héroïsme et d'idéal²¹⁶. À mi-chemin entre deux époques, elle n'a retenu de ses lectures et de son conditionnement mythologique qu'un aspect édulcoré du « romantisme », le seul possible à une époque dépourvue de signification ultime.

Alors que le vrai « romantique » est un révolutionnaire qui a fait un choix de vie, l'héroïne de Brookner est conservatrice et ne choisit pas librement sa vie. Si elle souhaite changer et se défaire de son éducation morale désuète, pour être mieux adaptée à la vie contemporaine, c'est uniquement pour des raisons pragmatiques, parce qu'elle se rend compte que son comportement est anachronique, et ne mène donc pas au bonheur. Alors que le héros « romantique » affiche avec orgueil une solitude choisie, l'héroïne de Brookner souffre d'une solitude qui lui est imposée. Alors que le subjectivisme absolu du « romantique » découle d'une « pensée subjective vraie en elle-même, d'une intériorité incommensurable »²¹⁷, les romans de Brookner insistent sur le fait que le subjectivisme de l'héroïne n'est qu'un égocentrisme inadapté au monde. Alors que, chez le « romantique », éternellement insatisfait, le dégoût du monde provient d'un idéalisme démesuré, le dégoût que l'héroïne de Brookner ressent pour la « vraie vie » est dû au fait banal qu'elle ne parvient pas à obtenir ce qu'elle veut. Alors que, chez le véritable « romantique », l'amour passion est lié à un rêve d'absolu qui ne peut jamais être satisfait sur terre, étant avant tout un culte de soi-même qui comporte un aspect tragique et destructeur — « Le romantisme est un voyage au bout de la nuit », nous

²¹² Voir *supra*, p. 50-51.

²¹³ Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 207-208.

²¹⁴ Lukàcs, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 114-115.

²¹⁵ Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, *op. cit.*, p. 17, 19, 91.

²¹⁶ Voir *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 163-164.

²¹⁷ Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 109.

dit Gusdorf²¹⁸ —, les rêves d'amour de l'héroïne sont dépourvus de cette quête de l'infini. Alors que pour le « romantique », le retour à l'enfance est le modèle du retour à soi afin de participer à la vie cosmique²¹⁹, pour l'héroïne de Brookner, il s'agit surtout d'un refus de grandir et de couper le cordon ombilical. Ainsi le rêve « romantique » d'une innocence première, d'un paradis perdu, d'un retour à l'unité originelle du cosmos, d'un Eden qui ignore la sexualité et où règne une androgynie primordiale, est-il transformé en une banale peur de grandir et de quitter le giron familial.

On peut se demander s'il est encore possible de parler d'« héroïne » dans ces conditions. Effectivement, dans la mesure où la protagoniste de Brookner est le produit type d'un conditionnement mythologique, où elle ne coïncide pas avec elle-même, où elle ne contrôle pas sa vie, où elle ne parvient jamais à changer (à évoluer pour s'adapter au monde), et où elle est toujours en décalage avec son époque, elle ne correspond pas vraiment à ce que Lawrence appelait le « old stable ego of the character », qui finit par être intégré à la société, dont il partage les valeurs, même s'il les conteste parfois de l'intérieur. Toutefois, le *désir* d'évolution, d'intégration, d'adaptation, de maîtrise persistent chez la protagoniste brooknerienne, même s'il est ironiquement révélé n'être qu'une illusion. La protagoniste ne rejoint jamais tout à fait le cynisme affiché par la voix extradiégétique, ne se défait jamais de son conditionnement mythologique désuet — en somme, des présupposés philosophiques de la « modernité ». Le paradigme du sujet kantien ne fonctionne plus, mais *reste néanmoins un idéal* pour elle.

L'idéal d'amour de la protagoniste brooknerienne est présenté comme foncièrement ironique, car il tente de réconcilier ce qui est présenté comme irréconciliable : amour et mariage, amant et mari, parents et sexualité, amour maternel et amour sexuel, amour profane et amour sacré. L'héroïne de Brookner rêve d'un amour parfait, d'un coup de foudre, d'un envoûtement irrésistible, mais qui, loin de la déranger, lui apporterait bonheur, stabilité, sécurité et statut social. Elle rêve d'un mariage qui réconcilierait passion et intégration sociale, comme dans le « texte réaliste classique » écrit sur le mode comique : « a well-regulated love, certainly not emotional anarchy »²²⁰. La protagoniste d'*Hotel du Lac* (ironiquement nommée Edith Hope) précise encore : « I am not a romantic. I am a domestic animal. What I crave is the simplicity of routine ». Elle fuit toute passion trop dévastatrice,

²¹⁸ Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, op. cit., p. 47.

²¹⁹ Voir Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 112-113.

²²⁰ Cité dans *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, p. 163.

comme le souligne la métaphore filée de la peur de l'eau, tout en rêvant de Mr Rochester, figure de l'amant instable, et rejetant St John Rivers, qui représente le mari fiable²²¹.

Dans *Romanticism and Its Discontents*, livre d'histoire de l'art, Brookner définit le « romantisme » comme un « mode existentiel », un « phénomène métaphysique » d'origine politique et spirituelle, caractérisé par une quête de l'absolu — « infinite longing »²²². Gusdorf aussi souligne que le « sens religieux du romantisme », qui est « indépendant de tout esprit confessionnel », est d'abord caractérisé par ce désir d'« absolu »²²³. Né de la Révolution française, et donc « contemporain de la ruine de l'espérance révolutionnaire »²²⁴, le « romantisme » tente de concilier la mort de Dieu avec un désir d'infini, de combler le vide spirituel, de trouver une nouvelle morale libérée de la morale chrétienne. Brookner expose en ces termes le dilemme du « romantique » : « trying to reconcile the death of God with his own longing for infinity, trying to reconcile the indifference of the natural world with his longing for proof of love, trying to reconcile his record of historical disappointment with his desire for a sign »²²⁵. Elle cite Mme du Deffand : « Mais, M. de Voltaire, vous combattez et détruisez toutes les erreurs, mais que mettez-vous à leur place ? »²²⁶. Le « moi avide du non-moi » de Baudelaire s'engouffre dans la brèche pour tenter de réparer le sentiment de vide, de nostalgie de ce qui a été perdu. Brookner cite aussi Racine et Shakespeare : « Il faut du courage pour être « romantique », car il faut hasarder »²²⁷. Sans le sens de l'héroïsme, du risque, d'un moi qui a la toute puissance de Dieu, de cette quête de l'infini, le « romantisme » n'est pas viable. Il ne reste à l'héroïne, fruit de son époque, que la composante « romanesque », le « wishful thinking » du roman « réaliste », qui a perdu son fondement.

3. Une mimésis dépourvue de muthos

Puisque ni Dieu ni la raison ne sont là pour valider nos actions, le sens (ou la main de Dieu) reste désespérément absent. Le moi ne peut plus remplacer le vide laissé par la mort de

²²¹ Voir « Révision de *Jane Eyre* comme métacommentaire philosophique dans les romans d'Anita Brookner », p. 12-13, Recueil d'articles 1, p. 177-178.

²²² Anita Brookner, *Romanticism and Its Discontents* (2000), Harmondsworth, Penguin, 2001, voir le premier chapitre.

²²³ Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, op. cit., p. 411.

²²⁴ *Ibid.*, p. 65.

²²⁵ Brookner, *Romanticism and Its Discontents*, op. cit., p. 4.

²²⁶ *Ibid.*, p. 1-2.

²²⁷ *Ibid.*, p. 5.

Dieu et de la raison. Sans Dieu, ni raison, ni moi exalté pour valider nos actions, le récit littéral est vidé de sens figuré : moi et monde demeurent irréconciliables. D'où l'impossible clôture de ces romans, dont les intrigues circulaires esquissent toujours un mouvement de retour à la case départ. L'héroïne, intelligente et raisonnable, est victime d'un récit « ouroboros » qui ressemble à un gigantesque jeu de l'oie. Désirs et réalité ne se rejoignent jamais, et le soi ne coïncide jamais avec lui-même.

Ce sens qui se dérobe explique le sentiment de vide et de tristesse, l'absence d'action, l'impression de mort dans la vie liée à celle d'un temps interminable, qui émanent de ces romans où abondent des images de solitude et de tristesse : les bancs publics, les dimanches, les jours fériés, les vacances, les fenêtres derrière lesquelles l'héroïne voit passer un monde dont elle est exclue, les bibliothèques, les soirées, et même la nourriture, qualifiée de « spinsterish fare ». De même, les tics nerveux, la bouteille débouchée le soir, les cauchemars, les peurs nocturnes, les migraines de l'héroïne indiquent son malaise et son sentiment d'aliénation et de déracinement. Le retour obsessionnel de la même héroïne, de la même thématique, de la même intrigue minimale, ou des mêmes images, fait partie d'une répétition compulsive qui sert à mieux oublier, comme l'affirme Deleuze : « Je ne répète pas parce que je refoule. Je refoule parce que je répète, j'oublie parce que je répète »²²⁸. Chez Brookner, on est obligé de répéter, car le désir n'est jamais assouvi, on n'atteint jamais la fin.

Puisque la *mimésis* est dépouillée de tout *muthos*, Brookner ne décrit que la réalité « brute », dans une vision pessimiste où abondent clichés et humour noir. Ainsi les romans présentent-ils une vision désillusionnée de l'amour et du mariage : on se marie pour des raisons pragmatiques — les femmes pour la sécurité et le statut social, les hommes pour avoir une mère qui s'occupe de leurs besoins matériels — ; l'amour s'étirole avec l'habitude ; infidélité, tromperies et absence de dialogue entre les sexes sont la règle et on ne guérit jamais de la première séparation d'avec la mère.

Il ne reste que le récit « littéral », qui se « situe dans le plan horizontal et laïc de l'enchaînement chronologique et de la causalité mécanique, les événements s'engendrant les uns les autres dans une progression continue purement naturelle dont les seuls agents sont le hasard et la nécessité »²²⁹. Comme le dirait Lyotard, la puissance légitimante des grands récits a disparu ; ne reste que la performativité pour guider nos actions. Ainsi s'explique la métaphore filée darwinienne, qui décrit les relations amoureuses comme une question de

²²⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 29.

²²⁹ Racault, « Récit littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoe* », *op. cit.*, p. 53.

« survival of the fittest », de guerre biologique dépourvue de sens moral, ou, pour citer Bertrand Russell, « a kind of biological economics in a world of free competition »²³⁰.

Dans ces *romances* ironiques, le rêve n'est plus permis. Les romans reprennent certains aspects thématiques et formels de la *romance*, comme la thématique amoureuse, la composante morale, la vertu récompensée, les archétypes de la putain et de la vierge, dans ce que Frye nomme « a powerful polarising tendency »²³¹, cette « simplicité thématique et formelle, recours au formulaire »²³², qui fait que les personnages sont divisés en deux grands types à travers lesquels se joue la lutte entre le bien et le mal. Mais, par leur absence de dénouement heureux et par leur recours à l'ironie, les romans de Brookner deviennent des parodies de la *romance*.

Toute l'œuvre de Brookner prouve que lorsque le « signifié transcendantal », l'idée d'une vérité unique, de l'immanence de la vie, disparaît, autrement dit lorsque le signifié perd sa primauté, le « réalisme » devient problématique. Les romans de Brookner restent néanmoins enfermés dans le paradigme des Lumières, à la frontière entre « réalisme » et « modernisme ». L'héroïne passive ne parvient pas à « évoluer » pour s'adapter à son époque — elle ne peut que constater son échec avec tristesse, et regretter que le monde ait changé, car, au fond, elle reste attachée aux valeurs traditionnelles. Le sujet « kantien », autonome et raisonnable, n'est plus viable dans le contexte de la deuxième moitié du vingtième siècle, pourtant il n'en demeure pas moins un idéal pour l'héroïne, qui ne peut pas faire autrement qu'obéir à une moralité désuète — d'où le sentiment de nostalgie qui se dégage de l'œuvre. Si, par leur intertextualité foisonnante, ces romans participent de cette conscience « postmoderne », qui conçoit le sujet comme le produit du langage, Brookner ne contresigne pas, ne se détache pas du paradigme de la « modernité ». Il semblerait qu'elle ne réécrive pas vraiment la *romance*, contrairement à ce que j'affirmais dans mon livre. Je pense aujourd'hui qu'elle se contente de la « décontextualiser », puis de la « recontextualiser », mais en vain. Car l'ingrédient essentiel qu'est le sens se dérobe. Le *muthos* traditionnel est révélé être inadapté au monde actuel. Les romans s'enferment alors dans la nostalgie d'un monde perdu. Ils ne font plus dès lors que flirter avec le « romantisme » et le « modernisme ». Coincés entre un « romantisme » et un « réalisme » impossibles, d'une part, et la lisière non franchie d'un

²³⁰ Bertrand Russell, *History of Western Philosophy*, *op. cit.*, p. 597.

²³¹ Frye, *The Secular Scripture*, *op. cit.*, p. 53.

²³² Ganteau, « Stabilité définitionnelle des genres : le cas de la *romance* en langue anglaise, mode forain », *op. cit.*

« modernisme », d'autre part, ils s'enferment dans un vide qui se comble lui-même. Brookner utilise alors l'écriture comme thérapie, ce qui la condamne à réécrire le même roman pour survivre. C'est pourquoi toute l'œuvre pourrait être considérée comme une fable amère sur un projet « moderne » qui n'est plus viable, l'aspect superficiel de « roman de gare » à l'eau de rose cachant une réflexion philosophique entamée à partir des relations amoureuses.

CHAPITRE II – « POSTMODERNITÉ », « POSTMODERNISME » ET « POSTRÉALISME »

A – La « postmodernité » : après la « modernité »

Afin de situer ce que je voudrais appeler le « postréalisme » dans l'histoire de la littérature anglaise, il convient de distinguer plus nettement philosophie et esthétique, « attitude postmoderne » et « postmodernisme », ainsi qu'« attitude moderne » et « modernisme ». La « postmodernité », comme « attitude » qui remet en cause l'« attitude moderne », est une crise épistémologique remontant aux années 1960, et surtout 1970, mais qui se préparait depuis le milieu du XIXe siècle. Il s'agit surtout de la remise en cause d'une métaphysique occidentale fondée sur la primauté du « signifié transcendantal ». À partir de Saussure, puis de Lacan, et surtout de Derrida, la « postmodernité » en vient à faire primer le signifiant (le langage) sur le signifié (la présence pleine), insistant sur le jeu inlassable des signifiants, « tuant l'auteur » et invalidant les présupposés philosophiques de l'esthétique « réaliste ».

Cette impasse du « réalisme », illustrée par les romans de Brookner, est à mettre en rapport avec une remise en cause « postmoderne » de l'« attitude moderne » telle que j'ai tenté de la définir dans le premier chapitre. Il convient de distinguer philosophie et esthétique — c'est-à-dire : (i) la « postmodernité » comme époque historique, associée à une « attitude », et succédant à l'époque « moderne », et (ii) le « postmodernisme » comme esthétique, située dans le prolongement de l'esthétique « moderniste », qui marque une rupture par rapport à l'esthétique « réaliste ». Il faut donc bien faire la différence entre « moderne » et « moderniste », tout comme entre « postmoderne » et « postmoderniste ». Le « moderne » (ou la « modernité ») est une « attitude », une « vision du monde » (dont les origines remontent à la Renaissance et qui a été conceptualisée à l'époque des Lumières) ; le « modernisme » (ou la littérature « moderniste ») est un mouvement esthétique, qui affecte une période de l'histoire littéraire britannique (le début du « modernisme » est généralement situé en 1908, le mouvement atteignant son apogée en 1922). De même, le « postmoderne » (ou la « postmodernité ») est une « attitude », qui remet en cause la vision « moderne » du monde ; le « postmodernisme » (ou la littérature « postmoderniste ») est une esthétique, qui vient après le « modernisme ». Toutefois il ne faut pas chercher à délimiter des périodes trop précises : les mouvements littéraires et esthétiques mettent l'accent sur une dimension qui existait déjà, mais qui n'était pas encore évidente, et ils ne se succèdent pas nettement dans un ordre linéaire. Comme l'écrit Ihab Hassan : « Modernism and postmodernism are not separated by

an Iron Curtain or a Chinese Wall ; for history is a palimpsest ; and culture is permeable to time past, time present, and time future »²³³.

Le terme « postmoderne » désigne d'abord une époque historique qui vient après la « modernité », le suffixe « post » désignant une rupture dans la continuité. Comme l'écrit Rancière, c'est « proprement le processus de ce retournement [contre la modernité] »²³⁴. Pour Lyotard aussi, le « postmoderne » est un « mode » de rejet de la « modernité », qui est elle-même un « mode » plutôt qu'une « époque »²³⁵. Il « fait assurément partie du moderne. Tout ce qui est reçu, serait-ce d'hier [...], doit être soupçonné »²³⁶. Lyotard constate « le sévère réexamen que la « postmodernité » impose à la pensée des Lumières »²³⁷, perçue comme totalitaire et tyrannique. Ce qui est remis en cause par la « postmodernité », c'est une métaphysique centrée sur le sujet dit autonome ; c'est le modèle cartésien ; c'est toute l'« attitude » de la « modernité ». Toute la manière « moderne » de percevoir le monde subit une crise, indissociable de celle du sujet fondée sur la notion de centre ou de « signifié transcendantal », et qui vient du basculement du signifiant en position de supériorité. Cette crise invalide alors la notion même de « réalisme ».

Dans cette perspective, tandis que les romans de Brookner, en décalage avec leur époque, restent enfermés dans une « attitude moderne » devenue désuète dans la deuxième moitié du vingtième siècle, esthétiques « moderniste » *et* « postmoderniste » d'avant-garde seraient toutes deux une réaction à la remise en cause « postmoderne » de l'« attitude moderne » des Lumières. Même si le « modernisme », en tant qu'esthétique, est situé chronologiquement avant l'époque « postmoderne », dont les débuts sont généralement associés aux années soixante, l'esthétique « moderniste » serait à mettre en rapport avec une crise épistémologique « postmoderne » qui avait déjà commencé à « travailler ».

1. Une nouvelle césure

L'esthétique (romanesque) « postmoderniste », qui occupe le devant de la scène en littérature anglaise dès les années 1960, et s'impose à partir des années 1980-1990, est née

²³³ Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Columbus : Ohio State University Press, 1987. Reproduit in Thomas Docherty (dir.), *Postmodernism. A Reader*, London : Harvester Wheatsheaf, 1999, p. 146-156, voir p. 149 pour la citation.

²³⁴ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 41.

²³⁵ Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 40.

²³⁶ *Ibid.*, p. 23.

²³⁷ *Ibid.*, p. 12.

d'une crise épistémologique remontant aux années 1960 et surtout 1970, mais qui se préparait déjà depuis le milieu du XIX^e siècle, et qui se situe dans le prolongement du processus de « désenchantement » du monde, commencé au XVII^e siècle. Le critique marxiste Fredric Jameson note « some radical break ou coupure, generally traced back to the end of the 1950s or the early 1960s. As the word itself suggests, this break is most often related to notions of the waning or extinction of the hundred-year-old modern movement (or to its ideological or aesthetic repudiation)»²³⁸. Les philosophes américains Susan Bordo et Richard Rorty parlent, dès le début des années 1980, d'une crise de la pensée comparable à celle qui s'est produite à la Renaissance : « There is a certain similarity here with the Renaissance, in the cultural reawakening to the multiplicity of possible human perspectives »²³⁹. Si cette crise s'est faite sentir à partir de 1960, Bordo précise qu'elle se préparait depuis longtemps. De même, Rorty parle d'une « culture post-kantienne » et cite, entre autres, la « Lettre sur l'humanisme » de Heidegger (1947) comme texte clé²⁴⁰. Pour Derrida aussi, un « événement » s'est « produit dans l'histoire du concept de structure »²⁴¹. Il s'interroge : « Où et comment se produit ce décentrement comme pensée de la structuralité de la structure ? [...] Cette production appartient sans doute à la totalité d'une époque, qui est la nôtre, mais elle a toujours déjà commencé à s'annoncer et à *travailler* »²⁴².

2. Vers la primauté du signifiant

Quelques « noms propres »²⁴³ ont contribué à ce changement d'« attitude ». Il ne s'agit pas ici de faire l'inventaire des écrits, philosophiques, sociologiques, psychanalytiques, qui ont contribué à forger un changement de mentalité. Je voudrais simplement essayer de dégager rapidement quelques-unes des idées qui ont contribué à la remise en cause de l'« attitude moderne » dans le monde occidental, car la littérature ne saurait être indépendante de la vision que l'on a de la réalité, du sujet et du langage.

Derrida cite comme influences déterminantes, Nietzsche, Freud et Heidegger :

Si l'on voulait [...] choisir quelques 'noms propres' et évoquer les auteurs des discours dans lesquels cette production s'est tenue au plus près de sa formation la plus

²³⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London : Verso, 1991, p. 1.

²³⁹ Bordo, « The Cartesian Masculinization of Thought », *op. cit.*, p. 115.

²⁴⁰ Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, *op. cit.*, p. 6.

²⁴¹ Derrida, « La Structure, le signe et le jeu », *op. cit.*, p. 409.

²⁴² *Ibid.*, p. 411.

²⁴³ Le terme est de Derrida, dans *ibid.*

radicale, il faudrait sans doute citer la critique nietzschéenne de la métaphysique, des concepts d'être et de vérité auxquels se sont substitués les concepts de jeu, d'interprétation et de signe (le signe sans vérité présente) ; la critique freudienne de la présence à soi, c'est-à-dire de la conscience, du sujet, de l'identité à soi, de la proximité ou de la propriété à soi ; et, plus radicalement, la destruction heideggerienne de la métaphysique, de l'onto-théologie, de la détermination de l'être comme présence. Or tous ces discours destructeurs et tous leurs analogues sont pris dans une sorte de cercle. Ce cercle est unique et il décrit la forme du rapport entre l'histoire de la métaphysique et la destruction de l'histoire de la métaphysique²⁴⁴.

Marx, Nietzsche et Freud s'intéressent de près à l'« inconscient », aux forces qui minent les fondements de l'humanisme « moderne ». Une première remise en cause de la « modernité », qui a débuté avec Marx et Nietzsche, a abouti au structuralisme des années 1960 et 1970. Dans *Le Manifeste communiste*, écrit en collaboration avec Engels en 1848, Karl Marx (1818-1883) présente sa conception dite « matérialiste » et « déterministe » de l'Histoire dans laquelle le sujet n'est qu'un simple élément, le produit d'une société. En insistant sur la nature historique de toute activité humaine, Marx remet en question les notions d'universalisme, de fondamentalisme et d'essentialisme. Nietzsche (1844-1900) est considéré comme le philosophe dont le point de vue sur la « modernité » est le plus radicalement sceptique et qui a le plus contribué à la destruction des idées de progrès et d'humanisme. Pour Habermas, Nietzsche est la « plaque tournante » de « l'entrée dans la post-modernité »²⁴⁵, dans la mesure où il refuse le principe même de la « modernité » : la raison centrée sur le sujet (comme source de conscience indépendante), lui-même fondé sur la présence d'un « signifié transcendantal ». Alors que les Lumières ont vu dans la raison « un équivalent de la puissance unificatrice de la religion » et que Hegel « conçoit la raison comme la connaissance de soi réconciliatrice d'un esprit absolu »²⁴⁶, Nietzsche abandonne « le programme dans son ensemble » par sa critique radicale de la raison, qui « fait éclater l'enveloppe rationnelle de la modernité »²⁴⁷. Pour la première fois, « la raison centrée sur le sujet est confrontée à l'autre absolu de la raison », et Nietzsche invoque les expériences vécues par « une subjectivité décentrée, libérée de toutes les contraintes de la cognition [...], de tous les impératifs utilitaires et moraux »²⁴⁸. Il démystifie les grands idéaux en montrant « comment les sentiments moraux essentiels [...] sont nés chez l'homme d'une fausse explication » et en

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 411-412.

²⁴⁵ Voir *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, chapitre 4.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.

montrant que les hommes ont l'illusion de sortir de soi, mais sont motivés par leurs instincts fondamentaux, surtout par le désir de puissance²⁴⁹. Pour Nietzsche, le moi n'est plus une essence, mais une fiction, un artifice, une fabrication. De plus, il critique la « mentalité d'esclave » du christianisme, religion perçue par la classe dominante comme un moyen de maintenir son pouvoir en condamnant les instincts naturels et nobles (fierté, action, passion, égoïsme, instinct de conquête, etc.) et en laissant croire que les vertus chrétiennes (passivité, soumission, obéissance, etc.) seront récompensées dans l'au-delà²⁵⁰. Il est le premier à prévoir la fin du christianisme comme fondement de la morale et de la raison dans un monde où « Dieu est mort ». Mais il est clair qu'en proposant l'inversion pure et simple des modèles de pensée des Lumières concernant la philosophie du sujet, Nietzsche reste dans le paradigme de la « modernité ». Derrida accorde une place privilégiée à Freud (1856-1939). Dans *L'Interprétation des rêves* (1900), le psychanalyste met en évidence le rôle de l'inconscient et de l'irrationnel chez le sujet humain et souligne la part de renoncement de soi impliquée dans toute socialisation. Dans *Au delà du principe du plaisir* (1920), il propose un nouveau modèle de l'appareil psychique : le moi, le ça et le surmoi. La critique nietzschéenne trouve ainsi un prolongement — le sujet n'est plus maître de lui-même et son unité est déstructurée, la part du subconscient échappant à sa volonté. S'il veut s'intégrer socialement, il doit se plier à des règles et ainsi sacrifier une part de lui-même.

À partir de Saussure, et surtout de l'application de ses théories Lacan, l'« attitude postmoderne » insiste sur des jeux de signifiants qui se mettent inlassablement en place. L'influence de la pensée de Ferdinand de Saussure (1857-1913) est radicale. Dans son *Cours de linguistique générale* (publié en 1916), il montre que le langage est « arbitraire », c'est-à-dire qu'il y a une différence essentielle entre les mots et les choses. Dans la partie intitulée « La langue comme système de signes », il récuse la « conception traditionnelle de la langue comme nomenclature » — c'est-à-dire comme « une liste de termes correspondant à autant de choses », comme « transparente » — « véhiculée par le sens commun » et « par la Bible », puisque cette conception « suppose des idées toutes faites préexistant aux mots ». La langue en tant que système de signes — chaque signe unit un signifié et un signifiant — est « arbitraire », puisque le signe « unit non une chose et un nom, mais un concept [le signifié, le

²⁴⁹ Bréhier, *Histoire de la philosophie III, XIX^e et XX^e siècles* (1964), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994, p. 882.

²⁵⁰ Voir Russell, *History of Western Philosophy, op. cit.*, p. 728 sq.

sens idéal] et une image acoustique [le signifiant, le phénomène matériel, physique] »²⁵¹. Le lien entre signifié et signifiant n'a ainsi « aucune attache naturelle dans la réalité »²⁵², mais est « imposé par une communauté linguistique »²⁵³ et dépend d'un « cadre social », c'est-à-dire d'une « vision du monde ». Le sens est construit socialement, donc lié à des questions d'idéologie, et la possibilité de représenter la réalité est remise en cause. La langue est autonome, et doit donc être étudiée en elle-même et pour elle-même. Comme l'explique Derrida, « le système des signes est constitué par des différences, non par le plein des termes »²⁵⁴.

Suivant les traces de Saussure, Jacques Lacan (1901-1981) relit Freud et ouvre le champ de la psychanalyse en se référant à la linguistique et à l'anthropologie structurale. L'inconscient s'interprète alors comme un langage, et le sujet est construit dans et par le langage, par l'entrée dans « l'ordre symbolique ». La langue est un fait social et produit des sujets. Son fameux, « je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas » (1957)²⁵⁵ s'oppose radicalement au « je pense donc je suis (*cogito ergo sum*) » de Descartes. Le sujet n'est donc plus perçu comme la source ultime d'autorité productrice de sens, il n'est lui-même qu'un produit du langage.

C'est ici que prennent toute leur pertinence historique l'anti-intentionnalisme des *New Critics* américains (1940 et 1950) et le structuralisme des années 1960 et 1970, qui mettent tous deux l'accent sur le texte comme système clos, « tuant » l'auteur avec le sujet. Les deux textes fondateurs de la « mort de l'auteur » — la fin du sujet kantien autonome, de l'*ego*, de l'individu — sont « The Intentional Fallacy » (1946) de Monroe C. Beardsley et « La Mort de l'auteur » (1968) de Roland Barthes : « L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »²⁵⁶. Ainsi l'auteur, ce « personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure

²⁵¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Hatier, 1975, p. 37-38.

²⁵² *Ibid.*, p. 43.

²⁵³ *Ibid.*, p. 45.

²⁵⁴ Jacques Derrida, « La Différance », in *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972, p. 3-29, voir p. 11 pour la citation.

²⁵⁵ Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » (9 mai 1957), publication électronique, <http://www.ecole-lacanienne.net/documents>, p. 13.

²⁵⁶ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61.

où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle dans la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu », est « enterré »²⁵⁷.

Mais c'est Jacques Derrida (1930-2004) qui entreprend, dès les années soixante, la « déconstruction » la plus radicale de la métaphysique occidentale depuis Platon. L'œuvre de Derrida, qui comprend plus de quatre-vingts ouvrages, traduits en plusieurs langues et mondialement étudiés, a connu une extraordinaire fortune critique en raison de sa remise en cause des fondements même de la *mimésis* du sens commun, fondée, nous l'avons vu, sur le logocentrisme²⁵⁸. Si Derrida est le penseur français qui a eu le plus d'impact sur le champ intellectuel américain, il n'a cependant pas trouvé la reconnaissance qu'il mériterait auprès de l'université française. Ce phénomène de rejet est sans doute dû davantage à sa remise en cause de l'ordre établi, qu'à son écriture réputée difficile:

the scandalous destiny accorded to Derrida by the French academic machine was to be expected. [...] Derrida made a major politico-ideological faux pas which to the French establishment was much more unforgivable than all the [...] linguistic quirks to which he cunningly claimed a right. How do you appoint to an eminent position someone who identifies himself as a perpetual alter ego, not to say a counterfeit signature ?²⁵⁹.

Comme l'écrit Antoine Compagnon : « Toute l'œuvre de Derrida peut se comprendre [...] comme une déconstruction du concept idéaliste de la *mimésis*, ou comme critique du mythe du langage comme présence »²⁶⁰. Dès 1967, Derrida affirme que la déconstruction de la pensée occidentale passe par la remise en cause du concept de signe fondé sur une présence pleine: « C'est à l'aide du concept de signe qu'on ébranle la métaphysique de la présence. [...] à partir du moment où l'on veut montrer, [...] qu'il n'y avait pas de « signifié transcendantal » ou privilégié et que le champ ou le jeu de la signification n'avait, dès lors, plus de limites, on devait — mais c'est ce qu'on ne peut pas faire — refuser jusqu'au concept et au mot de signe »²⁶¹. La remise en cause de la notion de « signifié transcendantal » ébranle tout l'édifice philosophique qui fonde le sens commun :

A partir du moment, [...], où l'on met en question la possibilité d'un tel signifié transcendantal et où l'on reconnaît que tout signifié est aussi en position de signifiant,

²⁵⁷ *Ibid.*, voir p. 61-62, 64.

²⁵⁸ Voir *supra*, p. 26 sq.

²⁵⁹ Frédéric Regard, « Autobiography as Linguistic Incompetence : Notes on Derrida's Readings of Joyce and Cixous », *Textual Practice*, n° 19/2 (June 2005), p. 295.

²⁶⁰ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 123.

²⁶¹ Derrida, « La Structure, le signe et le jeu », *op. cit.*, p. 412.

la distinction entre signifié et signifiant — le signe — devient problématique à sa racine. Bien entendu, c'est là une opération qu'il faut pratiquer avec prudence car : a) elle doit passer par la déconstruction difficile de toute l'histoire de la métaphysique qui a imposé et ne cessera jamais d'imposer à toute la science sémiologique cette requête fondamentale d'un « signifié transcendantal » [...] ²⁶².

Renversant la subordination de la lettre et de la trace à la voix et à la parole vive, Derrida refuse la subordination de la représentation à la présence, et remet ainsi en question la notion de centre, d'origine, de fondement, de conscience, d'essence, de présence pleine. Il libère l'écriture de sa soumission à la parole, de la primauté attribuée à la présence prétendument originaire, de la manifestation immédiate de soi à soi, qui hantent la notion d'*ego* transcendantal. Il montre que, puisque toute écriture est itérable, elle doit pouvoir « fonctionner en l'absence radicale de tout destinataire », comme de tout « émetteur » ou « producteur », ce qui signifie une « rupture de présence » ²⁶³. L'écriture « serait la possibilité pour le signifiant de se répéter tout seul » ²⁶⁴. Il repense l'écriture comme « différance », surabondance du signifiant et distance à soi, comme jeu de signifiants, conduisant à la nécessité essentielle d'une répétition qui entame toujours, et depuis toujours, la notion d'origine. Il explique que la « sorte de grosse faute d'orthographe », que comprend le mot « différance » écrit avec un « a », permet de lier « différance comme temporisation » (différant, le participe présent du verbe différer, remettre à plus tard) et comme « espacement » (différent, non identique). Ce « a » n'est perceptible que dans l'écriture, qui « remet en question [...] la requête [...] d'un point de départ absolu », autrement dit la présence pleine qu'implique la voix dans une métaphysique occidentale fondée sur le *logos* ²⁶⁵. Puisque tout signe se définit par différence par rapport à d'autres signes dans des contextes spécifiques, il se rapporte « à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » ²⁶⁶. Si l'écriture désigne un glissement constant du signifiant, un jeu de substitutions infini, s'il n'y a pas de secret caché derrière elle, elle détruit l'idéal de la présence pure de la parole, et les signifiants transcendants qu'on associe à la littérature (l'auteur, le message, etc.)

²⁶² Derrida, *Positions*, *op. cit.*, p. 30.

²⁶³ Derrida, « Signature événement contexte », in *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972, p. 365-393, voir p. 375-376 pour la citation.

²⁶⁴ Derrida, « La Pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 315.

²⁶⁵ Derrida, « La Différance », *op. cit.*, voir p. 2-9.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

s'effondrent : « ce qui est mis en question, c'est la requête d'un commencement de droit, d'un point de départ absolu, d'une responsabilité principielle »²⁶⁷. Derrida propose ainsi une autre interprétation du signe que celle qui « rêve de déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu » — cette nouvelle interprétation, « qui n'est plus tournée vers l'origine, affirme le jeu et tente de passer au-delà de l'homme et de l'humanisme » fondé sur la « présence pleine »²⁶⁸. La présence — comme la conscience — est ainsi posée comme « effet » : « Cela implique que le sujet (identité à soi ou éventuellement conscience de l'identité de soi) est inscrit dans la langue, est 'fonction' de la langue, ne devient sujet parlant qu'en conformant sa parole, même dans ladite 'création' »²⁶⁹.

3. L'« attitude postmoderne »

Pour comprendre l'« attitude postmoderne », il faut remonter à l'« attitude moderne », dont la contradiction inhérente contenait déjà les germes de sa propre remise en cause ultérieure, à savoir même si, par le processus de « désenchantement » le monde avait perdu son unité et si une dissonance s'était introduit entre l'individu et le monde, l'unité restait une visée, la primauté du « signifié transcendantal » étant maintenue²⁷⁰. La remise en cause d'une vérité absolue ou d'un signifié majeur ou « signifié transcendantal » (de toute une métaphysique héritée des Grecs), qui a commencé avec l'époque « moderne », se poursuit et le schéma est complètement inversé lorsque le signifiant affirme sa primauté. Il se développe alors une conscience aiguë du fait que nous accédons au monde par le biais du langage, que l'auteur et le monde ne sont qu'une sédimentation de textes. Lorsque le signifiant vient à primer sur le signifié, la possibilité même d'un signifié absolu s'effondre. Le concept de « signifié transcendantal » est ébranlé à sa base si l'on conçoit qu'il ne vient pas du ciel, mais est produit par le langage, le discours, le texte. Toute la métaphysique occidentale fondée sur la notion de sujet transcendantal est ainsi remise en cause. L'importance cruciale de Joyce dans l'histoire de la littérature anglo-saxonne ne dit pas autre chose.

Dépourvu de son fondement transcendantal, le sujet devient purement un effet textuel, un produit du langage, d'un discours, d'une idéologie ; il n'est alors qu'une fiction, qu'un artifice, sans intention, sans autorité : « Ce qui [est] ainsi contesté [est] l'idée d'une identité,

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

²⁶⁸ Derrida, « La Structure, le signe et le jeu », *op. cit.*, p. 427.

²⁶⁹ Derrida, « La Différance », *op. cit.*, p. 16-17.

²⁷⁰ Voir *supra*, p. 30 sq.

naturelle ou spirituelle de l'Homme »²⁷¹. Au sujet traditionnel unique, centre et origine du sens, maître de lui-même et du monde, est opposé un sujet qui est le produit du discours. Ce sujet aux contours flous et mouvants n'est plus stable, n'a ni centre ni maître. Dans le même temps, la dimension expressive et référentielle de la *mimésis* est remise en cause. Ainsi, Antoine Compagnon explique-t-il que la crise de la *mimésis* et celle du sujet (de l'auteur) relèvent de la même logique : « La crise de la *mimésis*, comme celle de l'auteur, est une crise de l'humanisme littéraire, et, à la fin du XX^e siècle, l'innocence ne nous est plus permise »²⁷². Il y a un « ébranlement » du rapport entre réalité et représentation: « Ce qui se produit dans l'ébranlement actuel [ceci est écrit en 1972], c'est une réévaluation du rapport entre le texte général et ce qu'on croyait être, sous la forme de la réalité (historique, politique, économique, sexuelle, etc.) le simple dehors référentiel du langage ou de l'écriture »²⁷³. La remise en question est encore plus radicale que celle du XVII^e siècle, puisqu'elle porte sur l'ordre des choses : n'étant plus investi de son ancienne valeur de Vérité, celui-ci est contraint d'exhiber sa « fictionnalité », se lit à son tour comme ayant été depuis toujours une histoire, une fiction, un mythe. Émerge alors une conscience claire de la discursivité de toute présence.

Pour résumer, la primauté du signifiant sur le signifié a deux conséquences majeures, qui semblent remettre en cause la possibilité même du « réalisme ». Les notions de sujet autonome et de réalité stable s'effondrent ensemble : (1) Si c'est le signifiant qui produit le sujet, ce dernier n'est plus origine du sens — il perd son autorité (son « *auctoritas* », c'est-à-dire ce qui fait de lui un auteur) et n'est plus maître, ni de lui-même ni du monde. S'il n'existe pas de nature humaine universelle, qui donne de l'autorité à l'individu, si le sujet est seulement un artifice ou un produit de l'histoire et du langage, si sa position varie en fonction du discours, son autorité, son intention et sa maîtrise s'effondrent et il vient en effet à « mourir ». (2) Si c'est le signifiant qui prime, s'il n'y a pas de correspondance naturelle entre le langage et le monde qu'il reflète, si c'est le signifiant qui dicte le signifié, si c'est le langage qui construit la réalité, ce langage ne peut plus refléter un monde qui existerait indépendamment de lui. Et ce monde extérieur n'est pas forcément cohérent, car il n'a plus un sens immanent unique. Le langage reflète donc seulement des interprétations du monde, forcément liées à un point de vue précis et aux structures du pouvoir. Le fondement même du « réalisme », cette utopie d'une transparence immédiate entre signifiant et signifié, est remis

²⁷¹ Badiou, *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993, p. 9.

²⁷² Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 126.

²⁷³ Derrida, *Positions*, op. cit., p. 126.

en cause. Si tout est médiatisé par le langage, qui parle à notre place, la notion même de « réalisme » est invalidée.

B – « Modernisme » et « postmodernisme » : l'avant-garde

La crise de la mimésis et du sujet, liée au basculement du signifiant en position de supériorité (qui a rendu impossible le « réalisme » traditionnel), est à mettre en relation avec le formalisme de l'esthétique « moderniste » (1910-1930), qui a déplacé la réalité du monde vers le subjectif et l'imaginaire. Une esthétique « postmoderniste » d'avant-garde (à partir de 1960), essentiellement ludique, serait le prolongement et l'exacerbation des jeux formels du « modernisme », tout en s'en démarquant. Mais les esthétiques « réaliste » et « moderniste »/ « postmoderniste », tout comme les positions critiques représentées par le traditionnalisme de Lukàcs (qui voudrait que la littérature conserve son rôle politique) et par la position « postmoderne » de Lyotard (pour qui la littérature doit être coupée du monde), semblent se situer à l'intérieur d'un système fondé sur des oppositions binaires. Or, si l'évolution vers la primauté du signifiant semble irréversible, le fait que le muthos soit coupé du monde ne signifie pas forcément que la littérature ne puisse plus commenter le monde. Il faut simplement qu'elle trouve d'autres moyens de le faire que ceux du « réalisme » traditionnel.

La théorie que Rancière expose dans *La Parole muette* peut aider à comprendre ce qui se passe dans le domaine de la littérature. Nous avons vu que le basculement d'une littérature de la représentation vers une littérature de l'expressivité, ou vers un art qui se concentre sur l'écriture, a ses origines au début du XVIII^e siècle et coïncide ainsi avec le début de l'époque « moderne. » Ce « régime d'expressivité » ou « régime de l'écriture », qui s'est concentré sur l'écriture, peut, soit dire le monde, soit se retirer du monde. Signifiant et signifié sont séparés, mais le signifié prime encore. Tout se passe comme si le signifiant ne parvenait pas à se détacher complètement de son « signifié transcendantal ». Le monde se « désenchante », mais l'« enchantement » du monde reste du domaine du possible.

Dans le type dominant du roman « moderne », le « texte réaliste classique », le *muthos* cherche à imiter l'ordre existant du monde. On se concentre sur le langage mais sur le langage du monde, le langage existant déjà dans le monde, le langage qui donne un sens au monde. Dans l'autre tendance de ce « régime d'expressivité », le roman se concentre sur le *muthos* comme sens subjectif ou créatif ou spirituel. Cette tendance, dont *Don Quichotte* portait déjà les germes, s'est affirmée à l'époque « romantique », où primait un mode individualiste « déterminé par l'intériorité absolue »²⁷⁴. Elle a pris le dessus dans la littérature « moderniste », puis dans la littérature « postmoderniste », dites « d'avant-garde », où le signifiant vient à primer sur le signifié, rendant le « réalisme » impossible.

²⁷⁴ Hegel cité par Habermas, in *Discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 21.

1. L'esthétique « moderniste »

L'esthétique « moderniste » dite « autonome » serait une première réponse à la crise de la *mimésis* et du sujet, à un monde qui ne fait plus sens. Elle est aussi liée à des conditions économiques, politiques et sociales, qui font que la réalité n'est plus qu'un cauchemar : la première guerre mondiale, le nazisme, le stalinisme, ont remis en cause les valeurs et les idées établies, la foi dans le progrès et dans la raison. Le « modernisme » serait une réaction à la perte de tous les repères, à la mort de Dieu, à l'échec de la raison et du moi des Romantiques, à la remise en cause du signifié et du sujet, à un monde chaotique. La désillusion qui mène au refus du monde, propre au « romantisme », va croissant et le roman se retire du monde, se réfugiant dans un *muthos* libéré de ses fondements sociaux. Plutôt que de se lamenter sur la mort d'un monde dont on reste prisonnier, comme le font les textes de Brookner, le roman se réfugie dans l'art, comme réalité alternative. Le monde n'est pas remis en question : puisqu'il s'avère trop décevant, on s'en retire tout simplement pour se concentrer sur la forme (alors que chez Brookner il ne reste qu'une réalité discordante, la vision ironique ne s'offrant même pas la consolation de la forme). C'est ce que suggère l'expression « l'art pour l'art ».

Mais, comme l'explique Lukàcs, en n'admettant « pour distinguer les écoles, que des critères d'ordre formel », on « obscurcit [...] les questions les plus essentielles concernant la véritable forme », qui découle toujours d'une « vision du monde », d'une idée que l'on se fait de l'homme : « Le centre, le cœur de cette structure qui détermine la forme, c'est toujours en dernière analyse l'homme lui-même ». Alors que pour les écrivains « réalistes », l'homme est un animal social, « les chefs de file de l'avant-garde littéraire [...] ne considèrent que l'homme, l'individu existant de toute éternité, essentiellement solitaire, délié de tout rapport humain et, a fortiori, social, ontologiquement indépendant ». Lukàcs distingue entre ce qu'il nomme « possibilité abstraite » et « possibilité concrète » : « Alors que la possibilité abstraite n'a de vie que dans le sujet, la possibilité concrète présuppose l'interaction entre ce sujet et les réalités de fait et les puissances objectives de la vie. Or ces dernières ont toujours un caractère objectivement historico-social ». La littérature d'avant-garde ne tiendrait compte que des « possibilités abstraites », supprimant ainsi la « réalité effective ». En somme, l'esthétisme de l'avant-garde littéraire « moderniste » serait un subjectivisme, qui rend la réalité arbitraire, qui « réduit le monde intérieur de l'homme à une subjectivité abstraite », refusant toute interaction entre l'homme et le monde : l'individu se réfère à lui-même, à cet être « privé de toute unité objective, simple suite incohérente de fragments instantanés, extraits d'expériences vécues qui restent, par définition, aussi impénétrables au sujet qui les vit qu'aux autres hommes ». Cette « coupure radicale entre la littérature et le monde », donne

une « dissolution de la personnalité » — que T. S. Eliot décrit en ces termes : « Shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion » —, ainsi qu'une « dissolution du réel » que l'on « retrouve [...] à la base de l'association d'idées chez Joyce », et qui « s'accroît fortement lorsque les sujets qui monologuent deviennent les uniques supports de la « 'réalité' représentée », comme chez Beckett²⁷⁵. C'est ce monde artificiel, « entièrement régi par le verbal », cet « oubli d'un questionnement sur la vérité », qu'Orwell associe à une « déshumanisation », observant un « état de vide moral et politique » dans la littérature d'avant les années trente, lorsqu'« il était [...] encore possible d'écrire dans une sorte de bulle aseptisée, dans un état d'apesanteur éthique et morale où ne comptait que la poursuite de la Beauté »²⁷⁶.

Ainsi l'expression « l'art pour l'art » signifierait-elle que le texte ne se veut plus « représentationnel », ne doit plus refléter le monde extérieur. L'art n'a plus de mission politique, sociale ou religieuse. La littérature n'est plus le témoignage d'un savoir, le prolongement d'une autorité, l'outil d'une conscience morale. Mais si le « désenchantement » du monde se poursuit, l'« enchantement » reste une visée, visée devenue purement abstraite et subjective. Une vision subjective prime sur celle d'un monde en déroute. On reste donc dans un régime de représentation, le mode dominant reste le « réalisme », mais la réalité est déplacée vers l'imaginaire. La littérature ne reflète plus l'ordre existant, mais représente un ordre abstrait et subjectif. On croit encore au sujet, en une conscience origine de sens. Rancière, toujours dans *La Parole muette*, explique que la littérature du « régime d'écriture », devenue « la parole orpheline de tout corps qui la conduit et l'atteste »²⁷⁷, suit le « principe d'indifférence », selon lequel « aucun sujet ne commande une forme ou un style qui lui soit propres ». Elle est donc « menacée de se réduire à la seule virtuosité d'une manière de faire individuelle » et « le propre de l'art » devient « de réaliser, à travers tout sujet, sa propre intention »²⁷⁸. Si cette écriture est « autonome » ce n'est pas parce qu'elle n'a rien à voir avec le monde des hommes, mais parce qu'elle refuse l'ordre du monde. De même, elle n'est « intransitive » que dans le sens où elle est au service d'un individu qui communique avec son moi idéalisé. Rancière reprend cette définition de l'esthétique « moderniste » dans *Le Partage*

²⁷⁵ Lukàcs, *La Signification présente du réalisme critique*, op. cit., voir p. 26-44.

²⁷⁶ Voir Frédéric Regard, *Frédéric Regard commente 1984 de George Orwell*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », p. 18, 20, 30, 35.

²⁷⁷ Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 14.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 55-56.

du sensible : « La modernité poétique ou littéraire serait l'exploration des pouvoirs d'un langage détourné de ses usages communicationnels »²⁷⁹.

Dans la littérature anglaise, on constate une fracture sociale liée à une nouvelle façon d'écrire. D. H. Lawrence, par exemple, situe le début de la révolution « moderniste » en 1915 — « It was in 1915 that the old world ended » (*Kangaroo*, 1923) — et Woolf en 1910 — « In or about December 1910, human character changed »²⁸⁰. C'est la période allant de 1910 à 1930 qui est généralement considérée comme celle du « modernisme » en littérature anglaise²⁸¹. Plus précisément :

la naissance du mouvement peut être fixée à l'année 1908, tandis que son apogée sera associée à l'année 1922 : 1908 parce que Ezra Pound arrive à Londres, que Ford Madox Ford édite l'*English Review* [...]; 1922, parce que T.S. Eliot édite *The Criterion* (jusqu'en 1929), et que paraissent coup sur coup, *The Waste Land* d'Eliot, *Ulysses* de James Joyce, *Later Poems* de William Butler Yeats et *Jacob's Room* de Virginia Woolf²⁸².

Les écrivains les plus souvent cités comme représentatifs de ce mouvement sont : Henry James (1843-1916), Joseph Conrad (1857-1924), James Joyce (1882-1941), Thomas Sterne Eliot (1888-1965), Edward Morgan Forster (1879-1970), David Herbert Lawrence (1885-1930), Virginia Woolf (1882-1941), Ford Madox Ford (1873-1939), Ezra Pound (1885-1972), William Butler Yeats (1865-1939)²⁸³.

Le « réalisme » formel, si attaché à une description historique de la vie, n'est plus viable et doit être remplacé par d'autres conventions formelles. Le roman « réaliste » qui « cherchait à reproduire le plus fidèlement possible une tranche de vie, calquant l'Histoire et imitant les préoccupations morales et sociales de l'homme en tant qu'individu, dans des romans avec des personnages bien définis dans des décors parfaitement plantés selon une intrigue clairement construite menant à un dénouement attendu et souvent rassurant »²⁸⁴ n'est plus possible. Le « texte lisible » cède la place à ce que Barthes nomme le « texte de jouissance », celui « qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les

²⁷⁹ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 38.

²⁸⁰ Voir Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, *op. cit.*, p. 568-569. Il s'agit de la célèbre déclaration de Virginia Woolf dans son essai « Mr Bennett and Mrs Brown », in *The Common Reader*, London : Hogarth Press, 1925.

²⁸¹ Gallix, *Le Roman britannique du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 8.

²⁸² Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, *op. cit.*, p. 569.

²⁸³ Voir, par exemple, *ibid.*, p. 567 sq., et Gallix, *Le Roman britannique du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 7 sq.

²⁸⁴ François Gallix, *Le Roman britannique du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 10.

assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »²⁸⁵.

Si les écrivains expérimentent avec la langue, se concentrent sur la forme, c'est pour tenter de refléter une autre réalité, celle de la vie psychique (consciente et inconsciente) des personnages, la vie intérieure de la conscience, le flux des associations d'idées, la vision privée. Si le « monologue intérieur » tente de reproduire le langage silencieux, le « courant de conscience » (qui ne cherche pas à respecter les règles de grammaire et de ponctuation) vise à reproduire le flux chaotique de la conscience avant son articulation dans le langage. Des techniques impressionnistes tentent de refléter la libre association d'idées. On rejette les notions d'intrigue et de personnage. Le texte n'étant plus représentationnel devient abstrait, géométrique, la structure narrative rigoureuse laisse la place au « rythme » — répétition, images, symboles — comme principe ordonnateur. Le langage n'est plus référentiel mais fragmentaire, disloqué et allusif. On joue avec le temps, qui n'est plus linéaire, et la notion de temps cyclique remplace la linéarité classique. Il n'y a plus de clôture, plus de solution. L'ironie prédomine. Les points de vue se multiplient. « L'écriture se réorganise non plus autour du 'réel' victorien (un sujet pensant, un environnement clairement reconnaissable, un langage transparent), mais autour d'un autre réel, [...]. Plus évanescent, plus violent et plus énergique, on le nomme 'image', 'vortex' (Pound), 'epiphany' (Joyce), 'wonder' (Lawrence) ou encore 'moment' (Woolf) »²⁸⁶. Ainsi, par exemple, « Woolf récuse la représentation de la vie proposée par les 'édouardiens' (Wells, Bennett et Galsworthy) [...] : il n'y a de vie réelle que de la conscience ». Sa démarche est donc « impressionniste »²⁸⁷ :

The mind receives a myriad impressions — [...]. Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. [...]. Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness²⁸⁸.

Chez Woolf, le personnage « perd ses contours, se transformant en une figure qui provoque l'afflux de sensations » :

le récit est définitivement libéré de la triple tyrannie de la référentialité réaliste, de l'identité du personnage et de la mise en intrigue chronologique, pour se fragmenter en

²⁸⁵ Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 25-26.

²⁸⁶ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, *op. cit.*, p. 571.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 599.

²⁸⁸ Virginia Woolf, *The Common Reader I (First Series)*, *op. cit.*, p. 189. Voir Jean Guiget, *Virginia Woolf et son œuvre. L'Art et la quête du réel*, Paris, Didier, 1962, « Études anglaises », p. 38.

une série de moments signifiants. [...]. Les anciennes notions de *story* et de *plot* [...] sont [...] abandonnées, et le système d'écriture se recentre autour de ces 'moments of being' qui deviennent la véritable 'structure' du texte, une structure qui ne peut plus se concevoir en termes d'espace, mais en termes de durée²⁸⁹.

Pour Forster, l'art de l'écrivain consiste à dépasser la réalité, à chercher à « faire percevoir l'invisible selon des procédés [...] comparables à ceux de la musique avec ses motifs, ses thèmes récurrents qui se recourent, ses leitmotifs, ses rythmes, ses images et ses symboles »²⁹⁰ : « When the symphony is over we feel that the notes and tunes composing it have been liberated, they have found in the rhythm of the whole their individual freedom. Cannot the novel be like that ? »²⁹¹. Chez Joyce, la « méthode mythique » de *Ulysses*, comme il la nomme, signifie bien la mort du roman classique, dès lors qu'au code narratif traditionnel, essentiellement chronologique, se substitue un mode synchronique. *Ulysses* pose aussi la question de l'identité, les personnages adoptant diverses identités de personnages historiques : « L'auteur classique se dépersonnalise radicalement [...] et se transforme en ventriloque ou en bernard-l'hermite, habitant les coquilles vides de l'histoire »²⁹². Mais, pour tous ces écrivains, la conscience individuelle (quelle que soit la forme qu'elle prenne) permet de structurer le monde pour qu'il fasse sens.

2. L'esthétique « postmoderniste »

François Gallix note que « les années soixante furent celles de nombreuses expérimentations » dans les romans français, anglais et américains et que « selon le critique américain, Larry McCaffrey, la date de naissance très symbolique du « postmodernisme » pourrait être fixée au 22 novembre 1963, jour de l'assassinat du président John Kennedy ». Il ajoute que le terme « postmoderniste » fut « appliqué à la littérature par le romancier américain Leslie Fielder pour la première fois en 1965 »²⁹³.

On associe souvent au « postmodernisme » les caractéristiques formelles suivantes : procédés ludiques, expérimentations multiples, retour aux textes du passé pour les subvertir, remise en cause de la fonction mimétique, mélange de genres, intertextualité, sens exacerbé de l'artifice, autoréflexivité, discontinuité, fractionnement, mise à nu des procédés fictionnels. François Gallix cite Ricardou dans *Nouveau roman : hier et aujourd'hui* (1972) : « Les grands

²⁸⁹ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., p. 600.

²⁹⁰ François Gallix, *Genres et catégories du roman britannique contemporain*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 20.

²⁹¹ Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* (1927), Harmondsworth : Penguin, 1990, p. 149.

²⁹² Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., voir Regard, p. 605.

²⁹³ Gallix, *Genres et catégories du roman britannique contemporain*, op. cit., p. 170.

récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils nous proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement ». Le terme « métafiction », fiction sur la fiction, employé pour la première fois par le romancier américain William Gass en 1970 au sujet de l'autoréflexivité, est désormais associé au « postmodernisme » et consiste à « mettre à jour les mécanismes même de l'élaboration de la fiction, y compris l'artificialité de ses conventions et de ses codes narratifs. Essentiellement ludiques, ses formes extrêmes confinent au narcissisme et à l'autotélie »²⁹⁴. La littérature « postmoderniste » d'avant-garde ne ferait que prolonger l'esthétique « moderniste » en hypertrophiant les jeux linguistiques. Comme l'écrit Rancière : « Le postmodernisme, en un sens, a été simplement le nom sous lequel certains artistes et penseurs ont pris conscience de ce qu'avait été le « modernisme » : une tentative désespérée pour fonder un 'propre de l'art'[...]' »²⁹⁵. Ihab Hassan note néanmoins une rupture entre esthétiques « moderniste » et « postmoderniste » : « But if much of modernism appears hieratic, hypotactical, and formalist, postmodernism strikes us as playful, paratactical, and deconstructionist ». Hassan définit le « postmodernisme » par deux termes :

By indeterminacy, or better still, *indeterminacies*, I mean a complex referent that these diverse concepts help to delineate : ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. [...] I call the second major tendency of postmodernism *immanences*, a term that I employ without religious echo to designate the capacity of the mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, immediacy, its own environment ²⁹⁶.

Le *muthos* est donc enlevé non seulement au monde ; il est aussi enlevé au sujet. David Lodge voit en Beckett (1906-1989) l'un des premiers romanciers britanniques postmodernes : alors que chez les modernistes, la forme offrait un semblant d'ordre, une réalité alternative dans un monde incohérent, chez Beckett il n'y a plus d'ordre : « the 'mythical method' [...] 'of ordering, of giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy that is contemporary history' (as T.S. Eliot said of Joyce) disappears, is displaced by a growing insistence that there is no order, no shape or significance to be found anywhere »²⁹⁷. Comme l'écrit Frédéric Regard : Beckett « ne maintient jamais la possibilité d'un ancrage ultime du sens. [...] il voit dans l'homme un morceau de viande que n'anime plus [un] savoir inaliénable. Il n'y a rien à voir, rien à comprendre : une pièce de Beckett est une expérience

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 176.

²⁹⁵ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 42.

²⁹⁶ Hassan, *The Postmodern Turn*, *op. cit.*, p. 151-153.

²⁹⁷ Lodge, *The Modes of Modern Writing*, *op. cit.*, p. 223.

du non-sens», elle tente de « provoquer la rencontre du langage avec lui-même »²⁹⁸. Pour Lyotard, l'esthétique « postmoderniste » est, tout comme l'esthétique « moderniste », une esthétique « du sublime » qui laisse de côté « l'imprésentable » comme « contenu absent » pour se concentrer sur « la forme ». Alors que, dans l'esthétique « moderniste », « la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir », l'esthétique « postmoderniste » va plus loin en se refusant à « la consolation des bonnes formes », se contentant de « faire sentir qu'il y a de l'imprésentable »²⁹⁹.

Pour Jean Baudrillard, le signe ayant définitivement perdu son signifié, tout n'est que « simulacre », virtuel, « hyperréel »³⁰⁰. Toute référence au monde disparaît et le texte ne fait que renvoyer de façon vertigineuse à un autre texte, à l'infini, ce que Brian McHale compare à des « poupées russes »³⁰¹. Le texte est coupé du monde, dématérialisé, arraché à l'histoire et à l'humain. Le langage fonctionne comme un écran entre soi et le monde, le lecteur se perdant dans une écriture qui récuse toute référence, toute Histoire et toute émotion profonde, une écriture qui se cantonne dans un présent purement spatial, fluide et changeant. Le système de représentation se trouve ainsi invalidé : le sujet a disparu, la réalité a perdu tout sens, et le texte, devenu véritablement autoréflexif, ne reflète ni l'ordre du monde, ni une réalité subjective. On se trouve alors, pour employer les termes de Derrida, « sur l'autre côté, sur l'autre face, [...] de la répétition. Et de la signification. Ce qui se répète, c'est le répétant, l'imitant, le signifiant, le représentant, à l'occasion en l'absence de la chose même [...] ». Ce n'est plus le vrai qui est répété, qui est « le répété de la répétition », comme dans le régime de la représentation ; c'est le signifiant qui se répète tout seul, « machinalement, sans âme »³⁰². Regard explique que le dernier livre de Joyce, *Finnegan's Wake* (publié en 1939), atteint ce « point extrême de non-retour » :

Ce dernier livre, [...], se veut le livre éternel, sans début, ni fin, à la fois fermé sur lui-même et ouvert au sens, se mordant la queue et se proposant à l'embouchure de tous les courants. Si *Ulysses* est la mort du roman, *Finnegan's Wake* est la mort du livre, [...] Les effets de polysémie et d'homophonie font du texte un dédale dans lequel le sujet ne peut plus se dire autrement qu'au travers du désir qui l'assujettit à l'univers des signifiants : il n'est plus l'auteur, mais le produit de son énonciation, l'effet de

²⁹⁸ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., p. 770.

²⁹⁹ Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 26-27.

³⁰⁰ Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

³⁰¹ Voir Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.

³⁰² Derrida, « La Pharmacie de Platon », op. cit., p. 315.

sens de ce qui aura été dans le langage. Avec *Finnegan's Wake* le double mythe de la langue et de la transcendance du sujet vole donc en éclats[...] ³⁰³.

Joyce serait donc à la fois « moderniste » et « postmoderniste », comme le précise Ihab Hassan : « an author may, in his or her own lifetime, easily write both a modernist and postmodernist work. (Contrast Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* with his *Finnegan's Wake*) » ³⁰⁴.

À ses débuts, l'« attitude postmoderne » semblerait ainsi avoir exacerbé le formalisme de l'« attitude moderne », jusqu'à lui enlever tout fondement en termes de subjectivité. Puisque le sujet n'est plus unitaire ni maître de lui-même ni du monde, puisqu'il est seulement le produit du langage, du pouvoir, de structures sociales, etc., il disparaît : il n'y a plus de libre-arbitre, plus de subjectivité, plus d'intention, plus d'auteur. Puisque le monde est texte, langage, discours, il n'y a plus de réalité extérieure stable. Puisqu'il n'y a plus d'universalité et de valeur unique, tout est relatif et anarchique. Un déterminisme aveugle a remplacé le libre-arbitre du sujet autonome des Lumières, et un relativisme désordonné s'est substitué au grand projet universaliste fondé sur la raison : « le postmodernisme est la mort de l'humanisme et de l'existentialisme, mais plus radical encore que le « modernisme », il est également la mort de l'historicisme et de la métaphysique » ³⁰⁵. Dans une telle situation, l'art ne peut effectivement que se retirer du monde. C'est ce que ne font jamais les romans de Brookner. Comme nous l'avons déjà dit, ils ne participent d'une esthétique « moderniste » que par leur vision ironique, et ne sont « postmodernistes » que par leur conscience aiguë que le sujet est le produit d'un conditionnement textuel. Loin d'évacuer la réalité discordante pour ne se concentrer que sur la forme, ils s'attachent à mettre à nu cette réalité, montrant à quel point elle est insupportable sans le voile du sens.

3. Alternatives piégées

La critique n'a pas manqué de noter que cette littérature d'avant-garde est « anti-mimétique » et que les termes « autonomie », « intransivité » et « autotélie » se multiplient dans les discours critiques pour qualifier à la fois l'esthétique « moderniste » et « postmoderniste » d'avant-garde. Constatant la mort des grands récits et la concentration de la littérature sur la forme, Lyotard déclare, dans le contexte « postmoderne » des années 1980, que la littérature doit alors se détourner du « réalisme » tyrannique avec son « rappel à

³⁰³ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., p. 606-607.

³⁰⁴ Hassan, *The Postmodern Turn*, op. cit., p. 149.

³⁰⁵ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., p. 704-705.

l'ordre » et son « désir d'unité, d'identité, de sécurité ». Il traite les idées d'Habermas de « néo-conservatisme » parce que celui-ci cherche à « jeter un pont au-dessus de l'abîme qui sépare le discours de la connaissance, celui de l'éthique et celui de la politique »³⁰⁶. Il se moque de ceux qui veulent « faire rentrer les artistes et les écrivains dans le giron de la communauté, ou du moins, si l'on juge celle-ci malade, leur donner la responsabilité de la guérir »³⁰⁷. Il ajoute : « Et il n'y a pas à attendre de cette tâche la moindre réconciliation entre les 'jeux de langage', dont Kant, sous le nom de facultés, savait qu'un abîme les sépare et que seule l'illusion transcendante (celle de Hegel) peut espérer les totaliser dans une unité réelle »³⁰⁸. Lyotard constate alors une coupure totale entre esthétique et éthique, et il en conclut que la seule finalité est celle « de la meilleure performance possible »³⁰⁹.

Inversement, c'est bien cette fameuse « autonomie » de la littérature d'avant-garde qui était perçue comme « décadente » par Lukàcs, pour lequel le « subjectivisme moderne » niait toute historicité. Selon le critique marxiste, cette littérature qui mène à la dissolution du « réel » et de la personnalité, aboutit à « une véritable coupure schizophrénique », qui tire vers le « pathologique » et le « cauchemar » ; elle est statique et « inapte à tout changement », réduisant toute action à un « non-sens », évoquant « la ruine du monde humain ». Lukàcs cite Walter Benjamin pour qui « la subjectivisation du temps signifie chute et déchéance », mais aussi Kafka, chez qui « l'expérience vécue la plus profonde est celle d'un monde qui n'a rigoureusement aucun sens, qui exclut tout espoir, et qui est notre monde [...] ». Lukàcs plaide alors pour un retour à une littérature « réaliste », seule à même de rendre compte de la nature politique de l'homme, de trouver une signification au « réel », de considérer le « mouvement et l'évolution » comme thèmes majeurs, et en somme de servir de « médiation entre le singulier et l'universel »³¹⁰. On retrouve, à peu près à la même époque, le même souci chez Sartre. Dans *Qu'est-ce que la littérature* (1948) — tout comme plus tard Barbéris dans *Lectures du réel* (1973), Vernier dans *L'Écriture et les textes* (1974) et Duchet dans *Sociocritique* (1979) —, Sartre s'insurgeait contre l'autonomie de la littérature. Rancière résume ainsi cette tendance « traditionaliste » : « Sartre reprend [...] le procès que les

³⁰⁶ Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

³¹⁰ Lukàcs, *La Signification présente du réalisme critique* (1957), *op. cit.*, voir le premier chapitre.

traditionalistes, littéraires ou politiques, du XIX^e siècle n'avaient cessé d'instruire contre chaque génération de novateurs littéraires »³¹¹.

Ces deux théories à priori incompatibles semblent ne pas tenir compte de deux choses : (1) cette évolution vers la primauté du *muthos* et du signifiant est irréversible (une fois perdue, l'innocence ne peut pas être retrouvée) ; (2) le fait que le *muthos* soit coupé de la *mimésis* ne signifie pas forcément que la littérature ne puisse plus commenter le monde. Il ne faut pas confondre, d'une part, le primat du langage et l'impossibilité du « réalisme » traditionnel lié à la mort du sujet, avec, d'autre part, l'impossibilité totale d'un lien entre la littérature et le monde. Il s'agit seulement de voir que, si la littérature veut commenter le monde à nouveau, elle doit trouver d'autres moyens de le faire que ceux du « réalisme ».

Si l'analyse lyotardienne du « postmoderne » me semble justifiée sur de nombreux points — échec du projet des Lumières, fin des métarécits, impossibilité du « réalisme », concentration de la littérature sur la forme, esthétique « postmoderniste » comme prolongation de l'esthétique « moderniste » — la seule constatation de ces caractéristiques ne saurait justifier sa plaidoirie contre tout rôle politique pour la littérature, et donc pour une coupure radicale entre éthique et esthétique. Comme l'écrit Ronald Shusterman : « Il est [...] indéniable que toute œuvre d'art (comme, d'ailleurs, tout artefact humain) porte en elle un [...] effet socio-politique. *L'art pour l'art* existe pour l'art, mais pas pour l'homme »³¹². Effectivement, il serait « regrettable » de faire « de l'expérience littéraire un jeu, [...], même si l'on prend ce jeu au sérieux »³¹³.

Les tentatives du « réalisme » tout autant que celles du « modernisme » et du « postmodernisme » me paraissent en réalité se situer à l'intérieur d'un système de pensée fondé sur des oppositions binaires. Soit on met l'accent sur la *mimésis*, soit on est anti-mimétique. Soit individu et société ne forment qu'un, soit ils sont opposés. Le basculement du signifiant en position de supériorité remet en cause la notion même de sujet, qui finit par « mourir ». Soit il y a une vérité fondée sur une métaphysique de la présence pleine, soit tout n'est que relativisme anarchique. Un tel binarisme nous force à choisir entre deux positions aussi intenables l'une que l'autre. Pourtant, comme le précise Terry Eagleton, la remise en cause du « signifié transcendantal » ne saurait purement et simplement l'éliminer :

³¹¹ Rancière, *La Parole muette*, op. cit., p. 18.

³¹² Lecercle et Shusterman, *L'Emprise des signes*, op. cit., p. 208.

³¹³ *Ibid.*, Lecercle p. 234.

Postmodernism is radical in so far as it challenges a system which still needs absolute values, metaphysical foundations and self-identical subjects ; against these it mobilises multiplicity, non-identity, transgression, anti-foundationalism, cultural relativism. This result, at its best, is a resourceful subversion of the dominant value-system, at least at the level of theory. [...] It is as though it is urging the system, like its great mentor, Friedrich Nietzsche, to forget about its metaphysical foundations, acknowledge that God is dead and simply go relativist. [...] Postmodernism belongs [...] to a transitional era, one in which the metaphysical, like some unquiet ghost, can neither resuscitate itself nor decently die³¹⁴.

Une littérature « postmoderniste » qui se retire du monde signerait tout simplement la fin de l'humain. C'est ce que ne voient pas les frères ennemis du « réalisme » et du « postmodernisme » et qui pourtant fonde la pratique de romancières comme Brookner : il incombe au roman de réconcilier esthétique et éthique, de réinventer un lien entre *mimésis* et *muthos*. Puisque sa fonction est de dire les relations entre le monde et l'homme, le roman est tout simplement forcé de s'adapter. Le roman ne peut pas effectuer un simple retour au « réalisme » formel, car il ne peut pas faire abstraction des remises en cause « postmodernes » du sujet, de la nature de la réalité, du concept de *mimésis*, d'une vérité unique, de l'universalisme, en somme de toutes les notions liées au projet des Lumières. Il lui faut donc trouver de *nouvelles façons* de réintroduire le sujet humain et de commenter le monde.

J'en arrive ainsi à l'essentiel de mon propos, à savoir que le terme « postmoderne » devrait servir à désigner une « attitude » liée à une certaine époque historique. L'esthétique « postmoderniste » d'avant-garde se situerait dans le prolongement d'une esthétique « moderniste » d'avant-garde coupée du monde. La littérature des années 1960 et 1970 serait donc plus « néo-moderniste » que « postmoderniste ». Elle serait surtout la littérature de la fin de la « modernité », alors que la littérature des années 1980 serait plutôt fondée sur une nouvelle « vision du monde », véritablement « postmoderne ». Comme le signale Rancière : « Très vite, la joyeuse licence postmoderne, son exaltation du carnaval des simulacres, métissages et hybridations en tous genres, s'est transformée en remise en cause de cette liberté ou autonomie que le principe modernitaire donnait — ou aurait donné — à l'art la mission d'accomplir »³¹⁵.

³¹⁴ Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 132-134.

³¹⁵ Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 43.

C. Vers un « postréalisme »

Le roman n'est pas parvenu à abandonner complètement un rapport « réaliste » au monde. Dans les années 1930 à 1950, il alterne entre mimétisme et anti-mimétisme, avant de prendre (surtout dans les années 1980) une forme foncièrement paradoxale, qui allie les jeux formels de l'esthétique « moderniste » et l'historicité du roman « réaliste ». C'est ce type de roman que je propose d'appeler « postréaliste ». Il correspondrait à une évolution interne de l'« attitude postmoderne », qui tente de se libérer d'un mode de pensée binaire, pour réconcilier même et autre, moi et monde. Le sujet est ressuscité, mais sous une nouvelle forme : ni le cogito de Descartes, ni l'anti-cogito de Nietzsche, le sujet advient dans la mutualité, son émergence étant inextricablement liée à l'altérité. La révision de la notion de sujet entraîne celle de la notion de réalité, en somme celle de toute l'« attitude moderne ». Il s'agit là d'une forme de répétition dynamique, le préfixe « post » indiquant à la fois cassure et continuité. Il n'y a ni rejet ni coupure, dans ce qui est plutôt une prolongation révisionniste des fondements de l'« humanisme libéral occidental », qui implique une réconciliation des oppositions binaires classiques, découlant de la notion de sujet autonome.

Je proposerais volontiers d'appliquer aux auteurs dont je traite le terme « postréalisme », lancé par Frédéric Regard dans *Histoire de la littérature anglaise* en 1997. Il s'agit d'une littérature qui cherche à commenter le monde et à avoir une fonction morale après les innovations d'une avant-garde « moderniste »/ « postmoderniste » autonome, mais d'une *autre façon*. Une telle esthétique se situerait dans le prolongement à la fois du « réalisme » et d'un certain « modernisme ». L'emploi de ce nouveau terme peut se justifier pour au moins quatre raisons : (1) un pan entier de la littérature échappe aux catégories que je viens de définir ; (2) le travail du critique est d'organiser un savoir et de rendre justice à la réalité d'un marché ; (3) il ne s'agit que de nuancer des notions qui existent déjà — le « postmodernisme », le « poststructuralisme » — et donc de parler la même langue, le même idiome critique ; (4) le terme « postréalisme » comprendrait à la fois ce que Linda Hutcheon nomme « historiographic metafiction » et « modern parody ».

1. Tenacité et mutation du roman « réaliste »

À l'évidence, le roman du XX^e siècle n'est pas parvenu à abandonner complètement un rapport « réaliste » au monde. Dans *The Modes of Modern Fiction*, David Lodge note une alternance dans le roman de la première moitié du vingtième siècle entre ce qu'il appelle le roman « moderniste », qui est anti-mimétique, et le roman « anti-moderniste », qui effectue un retour vers la représentation et le monde. Ainsi l'écriture engagée des années 1930 fait-elle suite au courant « moderniste » des années 1920, et un certain retrait du monde des années 1940 caractérise-t-il les « jeunes gens en colère » des années 1950.

Pour Lodge, « 1930s writing was, characteristically, antimodernist, realistic, readerly and metonymic ». Il cite Stephen Spender dans un pamphlet de 1939 intitulé *The New Realism* : « there is a tendency for artists today to turn outwards to reality, because the phase of experimenting in form has proved sterile ». Lodge mentionne Graham Greene, George

Orwell et Christopher Isherwood comme représentant ce courant des années trente qui se rebelle contre les expérimentations formelles coupées du monde et se tourne vers une littérature engagée, ce qui implique une reprise de certaines techniques « réalistes »³¹⁶. De même, Frédéric Regard montre que le « modernisme » anglais est suivi par un « après-modernisme » (1928-1949), qui semble ouvrir la voie au « postréalisme »³¹⁷. Les écrivains, se rebellant contre « une esthétique qui se conçoit explicitement comme un anti-intellectualisme et comme un anti-humanisme », veulent « replonger la littérature dans le monde des hommes, lui rappeler ses responsabilités, bref la politiser », ils veulent « réintroduire la personne humaine ». Des artistes comme Aldous Huxley (1894-1963), Christopher Isherwood (1904-1986), Henry Green (1905-1973), Joyce Cary (1888-1957), Jean Rhys (1894-1979), Lawrence Durrell (1912-1993), Malcolm Lowry (1909-1957), puis George Orwell (1903-1950), Evelyn Waugh (1903-1966), Graham Greene (1904-1991), ou Ivy Compton-Burnett (1892-1969), tentent de concilier art et humanisme, « exigence morale et exigence formelle ».

François Gallix perçoit lui aussi ces oscillations³¹⁸. Dans les années quarante, après avoir été déçu de « leur engagement politique et de leur espoir dans les idées de la Russie soviétique après la fin de la guerre d'Espagne », de nombreux écrivains « se tournèrent vers le libéralisme de E. M. Forster » et « il y eut un nouveau regain d'intérêt pour l'œuvre de Henry James et pour le théâtre en vers comme celui de T. S. Eliot ». En poésie, « le néoromantisme de Dylan Thomas [1914-1953] connut un succès considérable ». De même, Lodge écrit : « In the 1940s the pendulum swing of literary fashion swung back again—not fully, but to a perceptible degree—towards the pole we have designated as modernist, symbolist, writerly and metaphoric ». Il note que, déçus par la politique, de nombreux écrivains, comme Greene, Waugh et Eliot, se tournent vers la religion.

Dès les années 1950, il y a, à nouveau, un rejet de l'esthétique « moderniste » et des expérimentations formelles, ainsi que du « romantisme » de Dylan Thomas³¹⁹. On peut effectivement constater entre 1954 et 1962 chez les « néo-réalistes » — comme Charles Percy Snow (1905-1980), Anthony Powell (1905-), William Cooper (1910-) ou Angus Wilson (1913-1991) — un retour au « réalisme ». Ces auteurs réinventent l'homme au lieu de le nier et tentent de redonner un sens à l'Histoire : « Le personnage existe de nouveau, pris à

³¹⁶ Lodge, *The Modes of Modern Writing*, *op. cit.*, voir p. 188-212.

³¹⁷ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, *op. cit.*, voir p. 608-630.

³¹⁸ Gallix, *Le Roman britannique du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 77-78.

³¹⁹ Lodge, *The Modes of Modern Writing*, *op. cit.*, p. 212 sq.

l'intérieur d'une intrigue qui le situe dans le temps »³²⁰. Le dramaturge John Osborne (1929-1994) donne le ton aux « Angry Young Men » — à savoir Alan Sillitoe (1928-), Kingsley Amis (1922-), John Braine (1922-1986) ou John Wain (1925-) — des anti-intellectualistes qui « veulent faire entendre une voix pétrie de sentiments, de sensations, d'intuitions »³²¹. Par contre, des romanciers comme Iris Murdoch (1919-), William Golding (1911-1993) ou Muriel Spark (1918-) ne sont pas des « néo-réalistes » car, « s'ils souhaitent revenir à une conception dite 'classique' de la littérature pour aborder des questions morales et éthiques, ils n'en n'écartent pas pour autant les avancées décisives du modernisme »³²².

Le critique américain John Barth, qui avait déclaré la mort du « réalisme » en 1967 — dans un article intitulé « The Literature of Exhaustion » —, explique en 1980 que dans cet essai écrit en 1967, il s'agissait davantage de la mort de l'esthétique « moderniste » d'avant-garde que de la mort du « réalisme » : « What my essay 'The Literature of Exhaustion' was really about, so it seems to me now, was the effective 'exhaustion' not of language or of literature but of the aesthetic of high modernism ». C'est pourquoi il renomme cette littérature, qui reprend et transforme les formes anciennes, the « Literature of Replenishment » : « artistic conventions are liable to be retired, subverted, transcended, transformed, or even deployed against themselves to generate new and lively work »³²³.

Aux alentours des années 1960 et 1970 et surtout à partir de 1980, cette tendance se confirme en effet, et l'on s'aperçoit que le roman (et la critique littéraire) effectuent un retour au monde. On veut rendre à la littérature sa fonction éthique, politique et sociale, réintroduire l'auteur dans l'écriture, sans toutefois nier les avancées formelles du « modernisme ». Voilà bien ce dont il s'agit de parler au travers de cette catégorie du « postréalisme », catégorie éminemment paradoxale. Comme le souligne Regard en 1997 dans *Histoire de la littérature anglaise*, « Il n'est plus possible pour un écrivain de la deuxième moitié du XX^e siècle de concevoir l'art comme une simple imitation du réel, émanant d'un auteur qui serait un observateur et un moralisateur dont la légitimité ne serait jamais contestée. En ce sens l'auteur lui aussi est mort, enseveli, [...]. Mais il n'est guère possible non plus d'enfermer l'art dans la

³²⁰ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., p. 685.

³²¹ *Ibid.*, p. 689.

³²² *Ibid.*, p. 695.

³²³ John Barth, « The Literature of Exhaustion » (1967), in M. Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester, Fontana Press, 1990, p. 71-85, et « The Literature of Replenishment », *The Atlantic*, 245/1 (January 1980), p. 65-71, voir p. 71 pour la citation.

tour d'ivoire des jeux linguistiques et de ne pas témoigner du désastre »³²⁴. Le « postréalisme » se définit dès lors comme « le savoureux paradoxe d'un système d'écriture qui se veut une satire sociale tout en s'interdisant la personnalisation d'une voix morale. On est loin de l'ironie naturaliste [...], mais on est tout aussi loin du réalisme victorien ou de l'impersonnalité moderniste ». Ces écrivains s'efforcent « de conserver à la littérature sa fonction sociale et morale tout en procédant à une récupération des outils du modernisme »³²⁵. Ainsi, Murdoch tente-t-elle de « réconcilier le 'cristallin' et le 'journalistique', c'est-à-dire les traditions du « modernisme » et du réalisme, de la métaphore et de la métonymie, de Bloomsbury et de Sartre »³²⁶.

L'idée avancée par Frédéric Regard en 1997 n'est pas neuve. Dans un ouvrage sur Orwell, publié en 1994, Regard lui-même parlait d'une « troisième modernité », oscillant « entre les abîmes jumeaux de l'art pour l'art et de l'orthodoxie ». Elle « permettrait à l'écrivain d'agir politiquement sans sacrifier pour autant son intégrité esthétique et intellectuelle », elle « se veut paradoxalement archaïque, c'est-à-dire, étymologiquement, attachée à une fondation transcendante »³²⁷. En 1967 déjà, Robert Scholes décrivait un nouveau style de roman qu'il nommait « fabulation », et où il voyait la synthèse de l'« empirique » (tourné vers la réalité) et du « fictionnel » (tourné vers l'idéal) : « Fabulation, then, means a return to a more verbal kind of fiction, [...] It also means a return to a more fictional kind. By this I mean a less realistic and more artistic kind of narrative: more shapely, more evocative; more concerned with ideas and ideals, less concerned with things »³²⁸. En 1987, Malcolm Bradbury, romancier et critique, notait aussi la présence d'un type de roman qui cherche à allier réalisme et « modernisme » : « That double haunting does seem a familiar feature of quite a lot of our writing, seeking its new relation both with the fracturing spirit of modernism and the ways of nineteenth-century vraisemblance »³²⁹. En 1993, Amy Elias évoquait elle aussi « a new form of Realism » ou « this new postmodern Realism », qu'elle décrit comme une forme se situant entre le réalisme et le « modernisme » : « these works

³²⁴ Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., p. 682-683.

³²⁵ *Ibid.*, p. 621-622.

³²⁶ *Ibid.*, p. 695-696.

³²⁷ Regard, *Frédéric Regard commente 1984 de George Orwell*, op. cit., p. 21.

³²⁸ Robert Scholes, *The Fabulators*, cité dans Malcolm Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, op. cit., p. 369.

³²⁹ Malcolm Bradbury, « An Age of Parody. Style in the Modern Arts », in *No, Not Bloomsbury*, London, 1987, p. 54.

seem different from ‘straight’ Realism—harder, more metafictional, *postmodern*. But these works also seem different from—i.e., more realistic than—that of the ‘experimentalists’. Indeed, they actually seem to blur the boundaries between postmodern ‘experiment’ and ‘realism’»³³⁰.

Il faut noter enfin que, dans les ouvrages critiques sur le « postmodernisme », on trouve sans cesse des allusions à un type de roman ne correspondant pas à la définition de l’esthétique « postmoderniste » d’avant-garde faite de jeux formels coupés du monde. Par exemple, dès 1988, Linda Hutcheon, dans *A Poetics of Postmodernism*, définit comme « historiographic metafiction », le curieux mélange d’autoréflexivité et de retour à l’Histoire, qu’elle perçoit comme forme dominante du roman « postmoderniste » : « By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages »³³¹. En 1994, Robert Holton, dans *Jarring Witnesses*, parle d’un « postmodernism of resistance » qui tenterait de comprendre l’expérience humaine et le fonctionnement du pouvoir, et qu’il oppose à un « ludic postmodernism » qui se contente de jeux linguistiques coupés du monde³³². En 1996, paraît un ouvrage collectif intitulé *Ethics and Aesthetics : The Moral Turn of Postmodernism*³³³. En 1997, Daniel Schwartz suggère à son tour l’existence d’une veine d’écrivains qui seraient des « neo-humanists »³³⁴. En juillet 2005, on lance un appel à contribution pour un recueil intitulé *Moralizing after Postmodernism*, qui doit porter sur « the growing dominance of a type of neo-realism and the rejection of postmodern anti-foundationalism in favor of certain renewed humanist and/or religious assumptions ».

Susana Onega dans un article intitulé « The British Novel in the 80s: Historiographic Metafiction, The Way Ahead ? » (1990), revient sur cette forme. Suite à *The French Lieutenant’s Woman* (1968) de Fowles, elle note une véritable explosion de ces « métafictions historiographiques » dans la littérature britannique des années 1980, et elle donne en vrac une liste non exhaustive de romans :

³³⁰ Amy Elias, « Meta-mimesis ? The Problem of British Postmodern Realism », in T. D’Haen and H. J. Bertens (dirs.), *British Postmodern Fiction*, Amsterdam and Atlanta, Rodopi, 1993, p. 9-31, voir p. 9 pour la citation.

³³¹ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, voir p. 5 pour la citation.

³³² Holton, *Jarring Witnesses*, *op. cit.*, p. 249.

³³³ Gerhard Hoffmann and Alfred Hornung (dirs.), *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1996.

³³⁴ Voir Andrew Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, London, Routledge, 1999, p. 5.

John Fowles' *A Maggot* (1986), William Golding's trilogy: *Rites of Passage* (1980), *Close Quarters* (1987) and *Fire Down Below* (1989), Lawrence Durrell's *Avignon Quintet* [1974-1985], Graham Swift's *Shuttlecock* (1981) and *Waterland* (1983), Julian Barnes's *Flaubert's Parrot* (1984), *Staring at the Sun* (1986) and a *History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), Peter Ackroyd's *The Great Fire of London* (1982), *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), *Hawksmoor* (1985), *Chatterton* (1987) and *First Light* (1989), Rose Tremain's *Restoration* (1989), A.S. Byatt's *Possession: A Romance* (1990), and Charles Palliser's *The Quincunx: The Inheritance of John Huffam* (1989), besides Jeanette Winterson's *The Passion* (1987), Jim Crace's *A Gift of Stones* (1988) and Bruce Chatwin's *The Song Lines* (1987) mentioned by Duffy and the 'science' tetralogy by the Irish John Banville: *Dr. Copernicus* (19676), *Kepler* (1981), *The Newton Letter* (1983) and *Mefisto* (1986)³³⁵.

En 1995, elle ajoute à cette liste: *Boating for Beginners* (1985) et *Sexing the Cherry* (1989) de Jeanette Winterson, *Midnight's Children* (1981) et *Shame* (1983) de Salman Rushdie, *Moon Tiger* (1989) de Penelope Lively, *Time's Arrow* (1992) de Martin Amis, *Indigo* (1993) de Marina Warner, ainsi que *Nights at the Circus* (1984) et *Wise Children* (1992) d'Angela Carter³³⁶. Onega situe ce type de roman dans une tendance mondiale: « We can, then, visualise the eclosion of historiographic metafiction in Britain in the nineteen-eighties as part of a world-wide development related to Spanish-American 'magic realism' and North-American 'fabulation' that includes writers from all over the world like Milan Kundera, Heinrich Böll, Christa Wolf, Italo Calvino, Umberto Eco, E.L. Dotorov, Ian Watson, William Kennedy, Susan Daitch, Chris Scott, Rudy Wiebe, Timothy Findley, Margaret Atwood, J. Michael Coetzee and Salman Rushdie »³³⁷.

On constate donc l'existence d'une réalité esthétique qui brouille les oppositions binaires, qui allie le « réalisme » et l'avant-garde dans un même texte, et qui inquiète les discours critiques (comme ceux de Regard, Scholes, Bradbury, Hutcheon, Holton, Onega). Ce que Linda Hutcheon a nommé « métafiction historiographique » ressemble beaucoup à que j'appelle ici le roman « postréaliste ». Hutcheon souligne trois aspects de cette littérature: (1) un aspect foncièrement paradoxal, qui mêle retour à l'Histoire et métafictionnalité: le retour de l'intrigue, de la référence et du personnage n'est pas incompatible avec la réflexivité et les jeux linguistiques. (2) La remise en question, de l'intérieur, de tout un système de pensée: « it

³³⁵ Onega, « The British Novel in the 80s: Historiographic Metafiction. The Way Ahead? », *op. cit.*, voir p. 84-85.

³³⁶ Susana Onega (dir.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, « Costerus New Series, 96 », 1995, p. 7-18 (cet article est plus ou moins une reprise du précédent article), voir p. 7-8.

³³⁷ Onega, « The British Novel in the 80s », *Historiographic Metafiction. The Way Ahead? », op. cit.*, p. 95.

always works within conventions in order to subvert them »³³⁸. Cette littérature s'appuie sur les conventions de la littérature « réaliste » et du sens commun, pour mieux les subvertir. Ce qui est remis en question, c'est l'« humanisme libéral », dont les notions de sujet et de référence (avec les notions de centre et de vérité universelle qui en découlent), ainsi que la vision binaire, sont révisées. (3) Une conscience aiguë que le monde nous atteint par le filtre du langage, que tout est effet linguistique. Mais : (1) le terme « historiographic metafiction » met l'accent sur la réécriture de l'Histoire, au détriment d'une « attitude » révisionnelle plus générale ; (2) il définit un type de texte qui incorpore des événements et des personnages historiques, sans mentionner ceux qui intègrent des éléments de la vie contemporaine ; (3) cette catégorie est très proche de ce que Hutcheon nomme ailleurs « modern parody »³³⁹, ou (comme nous le verrons dans le chapitre suivant) la reprise d'un texte antérieur dans le but de commenter le monde contemporain au texte ; (4) pour Hutcheon, « historiographic metafiction » et « parody » sont tous deux des sous-catégories du roman « postmoderne ». Je propose d'utiliser un vocable plus simple : le terme « postréalisme » a l'avantage de bien signifier à la fois l'époque visée (celle de la « postmodernité ») tout en marquant une différence avec le roman « postmoderniste », et le paradoxe dont se nourrit cette esthétique. L'appellation « postréaliste » situe clairement ce type de roman dans le droit-fil du roman « réaliste », alors même que ses fondements ont été détruits par la remise en cause des notions « modernes » du sujet et de la réalité. S'il y a retour à un certain « réalisme », ceci se fait de manière consciente, dans une époque où l'innocence ne nous est plus permise, où toute forme se doit par conséquent d'être auto-réflexive. De plus, le « postréalisme », nous le verrons, ne se limite pas à une catégorie de roman qui incorpore des éléments du passé, concernant un type de roman qui intègre aussi des aspects du monde contemporain, et il utilise ce que Hutcheon nomme « parody » comme principe structurel pour commenter le monde actuel.

C'est ce type de roman « postréaliste » qui retient essentiellement mon attention et j'y reviendrai dans le chapitre trois. Mais, je voudrais d'abord examiner la nouvelle rupture dans la pensée, le tournant de l'« attitude postmoderne », qui sous-tend ce type de roman.

³³⁸ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 5.

³³⁹ Voir Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Routledge, 1985.

2. Évolution de l'« attitude postmoderne »

Le roman « postréaliste » correspondrait à une évolution interne de cette « attitude postmoderne » définie plus haut. Il s'agit de définir un nouvel humanisme, un humanisme paradoxal, débarrassé de son « signifié transcendantal ».

Je tenterai à présent d'isoler quelques notions clés caractéristiques de cette « attitude » nouvelle. Encore une fois, il ne s'agit pas de faire œuvre de philosophe, ni de prétendre à une étude exhaustive des philosophies sous-jacentes à l'époque contemporaine (fin du XX^e siècle, début du XXI^e siècle), mais seulement de rappeler l'influence des penseurs qui orientent la nouvelle « vision du monde » dont est issu le roman « postréaliste ».

Je mentionnerai Martin Heidegger, Jürgen Habermas, Richard Rorty, Emmanuel Levinas et Paul Ricœur. Dans *Positions* (1972), Jacques Derrida note le rôle crucial joué par Martin Heidegger (1889-1976)³⁴⁰, parlant dès 1967 de « la destruction heideggerienne de la métaphysique, de l'onto-théologie, de la détermination de l'être comme présence »³⁴¹. Richard Rorty, philosophe américain né en 1931, cite aussi, dans *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979), Heidegger comme un des trois philosophes (les deux autres étant Wittgenstein et Dewey) dont « l'attitude envers la problématique traditionnelle peut être comparée à celle des philosophes du XVII^e siècle envers la problématique scolastique ». Pour lui, Heidegger joue un rôle-clé dans ce qu'il appelle la « révolution anti-kantienne et anti-cartésienne »³⁴². Selon Rorty, la notion « d'être-là » de Heidegger réconcilie en effet le sujet idéal — le sujet cartésien et le sujet « romantique » sont issus d'une même tradition culturelle, le sujet étant soit pure pensée, soit sentiment épuré — et le sujet matérialiste : le « moi » n'est pas autonome, n'a pas d'existence préalable à sa venue au monde, mais se construit à travers un dialogue avec le monde et les autres. Antoine Compagnon, dans *Le Démon de la théorie* (1998), cite également Heidegger parmi les influences les plus notables, car « cette intentionnalité phénoménologique est [...] conçue comme historique : notre précompréhension, inséparable de notre existence ou de notre « être-là » (*Dasein*), nous interdit d'échapper à notre propre situation historique pour comprendre l'autre »³⁴³. C'est surtout la *Lettre sur l'humanisme* (1946) qui est citée par la critique littéraire, notamment l'idée d'« être-au-monde ». Sa notion d'existence [« ek-sistence »] n'est ni « la réalité de

³⁴⁰ Derrida, *Positions*, *op. cit.*, p. 73.

³⁴¹ Derrida, « La Structure, le signe et le jeu », *op. cit.*, p. 412.

³⁴² Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, *op. cit.*, p. 6, 7.

³⁴³ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 70.

l'*ego cogito* de Descartes »³⁴⁴ ni la notion kantienne de réalité au sens de l'objectivité de l'expérience : « l'ek-sistence n'est pas plus la réalisation d'une essence, qu'elle ne produit et ne pose elle-même la catégorie de l'essence »³⁴⁵. Pour Heidegger, « l'essence de l'homme repose dans l'ek-sistence »³⁴⁶ et l'être n'advient que dans le « là » : « l'être de l'homme consiste dans l'être-au-monde »³⁴⁷ et « jamais l'homme n'est d'abord homme en deçà du monde comme 'sujet' »³⁴⁸.

Jürgen Habermas, autre philosophe allemand contemporain, né en 1929, va encore plus loin dans sa conférence intitulée « La raison communicationnelle : une autre voie pour sortir de la philosophie du sujet », publiée dans *Discours philosophique de la modernité* en 1985. Dans ce qu'il appelle ce « changement de paradigme » ou cette « critique radicale de la raison »³⁴⁹, Habermas va plus loin que Heidegger, Derrida et Foucault qui, « quoiqu'ils aient tenté de distancer la métaphysique de la subjectivité, [...] n'en sont pas moins restés en même temps attachés à l'intention de la philosophie d'origine ». Parlant de Foucault, Habermas écrit : « En déclarant sèchement que l'« homme » n'existe pas, il s'est engagé, à l'instar de Heidegger et de Derrida, dans une voie par laquelle il niait abstraitement le sujet autoréférentiel »³⁵⁰. J'essaierai de montrer plus loin que ces philosophes ont évolué et ont cherché à réintroduire le sujet. Pour le moment il suffit de noter que lorsque Habermas écrit qu'il cherche à « éviter à la fois le Scylla de l'absolutisme et le Charybde du relativisme »³⁵¹, il semble exprimer le désir véritablement « postmoderne » de réconcilier déterminisme et subjectivité — le sujet est irrémédiablement assujéti à l'autre, au langage, au discours saturé d'idéologie dont il est le produit, *mais* la réalité d'une intention est néanmoins possible. Cette intention n'est plus perçue comme pure, puisque la subjectivité se produit à partir du langage et du contexte dont elle est issue. Habermas propose « un modèle de l'activité orientée vers l'intercompréhension », qui brise l'alternative binaire, cette « incessante oscillation entre deux aspects aussi inéluctables qu'inconciliables », qui consiste en une « séparation ontologique »

³⁴⁴ Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* (1947), trad. de l'allemand par R. Munier, Paris, Aubier-Montaigne, 1983, p. 111.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 133.

³⁴⁹ Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.*, p. 356.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 350.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 356.

entre « la position extramondaine du moi transcendantal et la position intramondaine du moi empirique » ou entre « le transcendantal et l'empirique »³⁵². Dans son « modèle de l'activité orientée vers l'intercompréhension », le sujet advient non seulement en étant dans le monde, mais aussi par le biais d'une interaction avec l'autre, qui passe par le langage et qui est située en contexte :

Dans le paradigme de l'intercompréhension, ce qui est fondamental, c'est l'attitude performative adoptée par ceux qui participent à une interaction, qui coordonnent leurs projets en s'entendant les uns les autres sur quelque chose qui existe dans le monde. Ego — en accomplissant un acte de parole — et Alter — en prenant position par rapport à cet acte de parole — contractent l'un avec l'autre une relation interpersonnelle. [...]. La première personne qui, dans une attitude performative, se soumet à son propre regard en se mettant à la place de la seconde personne, peut, ce faisant, *reconstituer sous un autre angle* la manière dont ses actes ont été directement accomplis. On obtient ainsi, en lieu et place d'un savoir objectivé par la réflexion — en lieu et place de soi, autrement dit —, une reconstruction permettant de reconstituer sous d'autres angles le savoir toujours déjà en usage³⁵³.

Le sujet est ressuscité, mais il n'est plus transcendantal, puisque son être provient de la relation avec autrui, médiatisée par le langage qui parle « toujours déjà » à sa place. La relation, ou la communication, est remise à l'ordre du jour, si bien que la notion de contexte devient primordiale et remplace celle d'universalité — on ne voit le monde qu'à partir de l'endroit où l'on se situe. La notion de perspective devient donc également centrale, et c'est ainsi que l'on s'éloigne de l'opposition moi/autre, ou moi/monde. Alors que « la raison centrée sur le sujet est *le produit d'une fission et d'une usurpation* », la « raison communicationnelle » qui perçoit « le savoir comme médiatisé par la communication » se mesure « à la faculté qu'ont des personnes, responsables et participant à une interaction, de s'orienter en fonction d'exigences de validité qui reposent sur une reconnaissance intersubjective ». La « raison communicationnelle » est donc « concrétisée dans l'histoire, la société, le corps, le langage »³⁵⁴. Cette redéfinition du sujet est indissociable de celle de la raison : « Une raison pure, qui pourrait ne se vêtir qu'après coup des atours du langage, cela n'existe pas. C'est d'emblée une raison qui s'incarne à la fois dans les réseaux de l'activité communicationnelle et dans les structures du monde vécu »³⁵⁵.

Cette importance donnée à l'autre et à la communication ne peut manquer d'évoquer la pensée d'Emmanuel Levinas (1906-1996) dans *Totalité et infini* (1961). Levinas s'oppose à

³⁵² *Ibid.*, p. 351.

³⁵³ *Ibid.*, p. 351-352.

³⁵⁴ *Ibid.*, voir p. 372-375.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 381.

une philosophie dont le noyau serait les concepts d'être et de totalité. Il substitue à la notion d'autonomie, celle d'« hétéronomie » : ce n'est qu'en répondant à l'appel de l'autre, qui est absolument autre — autrui n'est pas un autre moi, il est l' « étranger qui trouble le chez soi » —, que l'éveil de la subjectivité se fait, sans que cela repose pour autant sur une décision du sujet. Le moi naît lorsqu'il se reconnaît en reconnaissant autrui ou à travers autrui. Cette philosophie, avec sa notion de responsabilité, comme on le verra au chapitre suivant, est d'une importance capitale pour saisir la nouvelle conception du roman comme lieu de l'éthique.

Richard Rorty est connu pour sa critique radicale de la philosophie traditionnelle. Sa critique de la poursuite d'un savoir ultime ou transcendantal peut s'illustrer à partir de l'essai intitulé, « Solidity, or Objectivity ? » (1985)³⁵⁶. Il conteste la notion de Vérité absolue qui vient des Grecs et qui, malgré sa remise en question, ne meurt pas pendant toute l'époque « moderne ». D'un point de vue pragmatique, la vérité varie en fonction de notre ancrage dans le temps et dans l'espace. L'abandon du point de vue « omniscient » et objectif — « God's-eye point of view » — ne mène pas forcément à une absence de point de vue. Du moment que nous comprenons que nous nous plaçons forcément d'un point de vue interne à notre propre tradition, que tout point de vue est subjectif et qu'aucun point de vue n'est forcément supérieur à un autre, nous pouvons choisir de maintenir notre point de vue tout en sachant qu'il n'est qu'*un* point de vue, en contexte, celui que nous avons choisi. Ainsi, le sentiment d'appartenance à une communauté parmi d'autres remplace-t-il l'idée d'une vérité universelle. Ce que Rorty appelle dans *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) une « edifying philosophy » cherche à montrer que l'absence d'une vérité universelle ne mène pas forcément à l'absence de toute vérité : « If there is no such common ground, all we can do is to show how the other side looks from our own point of view »³⁵⁷. L'idée que nous pouvons connaître l'autre seulement de notre point de vue semble s'opposer à la théorie de Levinas pour qui le sujet ne peut pas connaître l'autre — l'étranger absolu — à partir de soi-même. Elle semble par contre se rapprocher de la position de Habermas pour qui le sujet se voit à travers les yeux de l'autre. Mais dans tous les cas, nous sommes loin de la notion du sujet cartésien et kantien autonome.

³⁵⁶ Richard Rorty, « Solidity, or Objectivity ? » (1985), in *Objectivity, Relativism and Truth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 21-34. Cet essai est reproduit dans L. Cahoon (dir.), *From Modernism to Postmodernism. An Anthology* (1996), Oxford, Blackwell, 2000, p. 573-588.

³⁵⁷ Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, *op. cit.*, p. 365.

L'idée que le refus de la totalité ne mène pas forcément à son contraire — c'est-à-dire à un relativisme absolu — exprimée par Rorty et Habermas, trouve un écho chez Paul Ricœur (né en 1913). Dans *Temps et récit III* (1985), il propose une troisième voie entre la visée universaliste de Hegel et le « hiatus entre horizons changeants où il faudrait chaque fois se replacer » de Nietzsche. Évoquant la nécessité de faire le « deuil du savoir absolu »³⁵⁸, il préconise qu'« entre le savoir absolu qui abolit les horizons et l'idée d'une multitude d'horizons incommensurables, il faut faire place à l'idée d'une *fusion entre horizons* »³⁵⁹. Il s'agit d'emprunter « une autre voie, celle de la médiation ouverte, inachevée, imparfaite, à savoir un réseau de perspectives croisées entre l'attente du futur, la réception du passé, le vécu du présent [...] »³⁶⁰. Dans *Soi-même comme un autre* (1990), Ricœur propose une troisième voie à la philosophie du sujet, une position qui réconcilierait le *cogito* de Descartes et l'*anti-cogito* de Nietzsche : « Sujet exalté, sujet humilié : c'est toujours, semble-t-il, par un tel renversement du pour au contre qu'on s'approche du sujet ; [...] l'herméneutique du soi ici mise en œuvre [...] occupe un lieu épistémique [...] situé au-delà de cette alternative du *cogito* et de l'*anti-cogito* »³⁶¹. Ricœur cherche ainsi à réconcilier, d'une part, le sujet cartésien, « le fondement qui se fonde lui-même » (car fondé sur l'idée de Dieu), le « je transcendantal, le « je » qui est « posé absolument, c'est-à-dire sans vis-à-vis autre, ou relativement »³⁶², et d'autre part, une tradition qui « culmine avec Nietzsche », et qui s'attache à briser le *cogito*, le réduisant à un simple effet linguistique³⁶³. Son « herméneutique du soi » ne nie pas le sujet, mais, en interdisant au « soi d'occuper la place du fondement »³⁶⁴, montre que l'autorité du sujet passe forcément par les autres, que ses conditions de possibilité sont réglées par le langage, par le contexte d'énonciation, et par la situation d'interlocution : « L'initiative [...] est une intervention de l'agent de l'action dans le cours du monde »³⁶⁵. L'idée de réciprocité, ou de mutualité, remplace ainsi celles d'une « genèse à partir du Même » (comme dans la tradition du *cogito*) ou d'une « genèse à partir de l'Autre » (comme chez Levinas)³⁶⁶ :

³⁵⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 461.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 399.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 374.

³⁶¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1990, p. 27.

³⁶² *Ibid.*, p. 14-22.

³⁶³ Voir *Ibid.*, p. 22-27.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 368.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 215.

« l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens »³⁶⁷. Ricœur renouvelle ainsi l'antique dialectique du Même et de l'Autre. Dire « soi » n'est pas dire « je », car le pronom réfléchi « soi » implique une prise en compte des autres personnes grammaticales. Identité comme *idem* (« sameness ») — qui implique un noyau identique de la personnalité à travers le temps, et qui s'oppose à l'autre — et identité comme *ipse* (« selfhood ») — qui implique une fidélité à soi dans la différence, à la manière d'une promesse tenue — se rejoignent dans « la notion d'identité narrative »³⁶⁸, qui est fondée sur « la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité »³⁶⁹ : « L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi »³⁷⁰. Or, l'identité narrative se construit à travers un « vivre-ensemble », à travers la prise en compte des autres, à travers une dialectique du « soi » et de « l'autre que soi » : « Deviennent ainsi fondamentalement équivalentes l'estime de l'autre comme un soi-même et l'estime de soi-même comme un autre »³⁷¹. Ipséité et altérité sont ainsi indissociables : « l'altérité ne s'ajoute pas du dehors à l'ipséité [...] elle appartient à la teneur du sens et à la constitution ontologique de l'ipséité »³⁷².

L'important est de noter que l'on cherche à sortir d'une philosophie du sujet centrée sur le « signifié transcendantal », sans pour autant nier la notion de sujet, en se tournant vers un sujet et une vérité pragmatiques, déterminés en contexte. Alors que certains penseurs semblent rester piégés dans un mode de pensée binaire qui veut que l'on accorde la primauté soit au sujet, soit au monde (comme les partisans de la « mort de l'auteur », qui renversent le schéma classique ; Heidegger, qui met le monde avant le sujet ; Levinas, qui met l'autre en premier), Habermas, Ricœur et Rorty tentent de se libérer de cette opposition entre même et autre. Le sujet humain ne se définit pas de façon autonome — il est déterminé par tout un réseau de relations, temporelles et spatiales, horizontales et verticales. Il ne se forge pas par séparation, mais par relation. On ne peut accéder à l'autonomie qu'en étant solidement ancré dans les autres. Le sujet humain est toujours en train de se faire, ancré dans le passé et tendant vers le futur. S'il n'existe pas de manière spontanée et autonome, il n'est pas non plus purement déterminé par le langage et par les autres : il a la possibilité d'agir, mais à partir de

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 380.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 150 sq.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 167.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 196.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 226.

³⁷² *Ibid.*, p. 367.

structures préconçues, et en tenant compte de l'autre. Ces penseurs posent les fondements de la révision des notions de réalité et de sujet, entreprise par la critique littéraire à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, et qui fera l'objet du chapitre suivant.

3. L'époque des « post », des révisions et des réconciliations

La « révision » de la notion fondamentale de sujet implique la révision en cascade de toute la « vision du monde » qui en découle. Les notions d'intention, de réalité objective, d'universalité, de contextualité, etc., sont automatiquement revues lorsque celle du sujet est remise en cause.

L'époque « postmoderne » est à l'évidence celle de la prolifération du préfixe « post » : « postmodernisme », « postmodernité », « poststructuralisme », « postféminisme », « postcolonialisme », « post-impérialisme », et « postréalisme ». C'est pourquoi une réflexion sur le sens du préfixe « post » semble s'imposer. Il ne s'agit en fait que de comprendre les enjeux d'une pratique, celle de la répétition.

Dans un court chapitre consacré au sens de « post » dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*³⁷³, Lyotard distingue en effet plusieurs sens du préfixe : (1) « Post » indique ce qui vient chronologiquement après et indique une nouvelle direction. Lyotard craint que ce paradigme ne reste enfermé dans l'esprit « moderne » et qu'il s'agisse de répéter pour oublier le passé. (2) « Post » signifie aussi la fin d'une époque, la liquidation du projet « moderne » qui a échoué : plutôt que de mener à un progrès général de l'humanité, le projet de la « modernité » a donné deux siècles sanglants. (3) « Post » peut vouloir dire non pas (a) répétition stérile — comme dans (1) —, mais (b) *anamnèse* (*ana*, en remontant et *mnêsis*, mémoire), « au sens de la thérapie psychanalytique », c'est-à-dire un « procès d'analyse, qui élabore un 'oubli initial' ».

Si l'on ne tient pas compte de la deuxième définition, celle qui évoque la liquidation du projet de la « modernité », deux sens du terme « répétition » semblent se profiler, que l'on pourrait mettre en rapport avec les deux types de répétition identifiés par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*. Le premier type de répétition est décrit par l'expression quelque peu énigmatique, « seul ce qui se ressemble diffère ». Cette définition de la répétition est fondée sur la conception traditionnelle de la différence comme effet, dérivé d'une identité première. Une telle forme de répétition nous invite à « penser la différence à partir d'une similitude » et

³⁷³ Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 107-113.

définit « le monde des copies ou des représentations »³⁷⁴. Il s'agit de la répétition platonique, qui est « statique », « renvoie à un même concept », et est orientée vers le passé³⁷⁵. C'est ce type de répétition que Kirkegaard nomme « souvenir » (« *recollection* ») et ce qu'on se rappelle est « répété en arrière »³⁷⁶. Pour Vico, la mémoire a trois aspects : (1) la mémoire qui se souvient des choses ; (2) l'imagination qui soit les imite, soit les modifie ; et (3) l'invention, qui les réarrange. La répétition platonicienne fait appel aux deux premiers aspects, à la mémoire comme souvenir, à l'imagination pour imiter. Ce type de répétition peut être illustré par l'histoire de Pénélope, nous dit W. Benjamin — il s'agit d'une mémoire voulue d'où a disparu toute vie et qui se résume à une énumération de faits historiques³⁷⁷. Si on se rappelle, c'est pour essayer de reproduire. Ce type de répétition est lié à l'habitude et à l'oubli. On répète pour mieux oublier, comme l'explique Deleuze : « Je ne répète pas parce que je refoule. Je refoule parce que je répète, j'oublie parce que je répète »³⁷⁸. La répétition, devenue habitude, ne mène à aucun changement. On répète parce que l'on n'a pas digéré le passé, parce qu'on ne veut pas, ou qu'on ne peut pas, apprendre du passé. Plus on oublie, moins on veut analyser le passé, plus on est obligé de le répéter à l'infini. Mais cette répétition est dangereuse, comme le signale Lyotard, car les erreurs du passé sont répétées.

Par contre, dans le deuxième type de répétition, nous dit Deleuze, « seules les différences se ressemblent ». Deleuze renverse ici la conception traditionnelle de la différence comme dérivé d'une ressemblance préalable : la différence résiderait plutôt dans l'esprit qui contemple les répétitions — la répétition ne modifie rien à la chose répétée, mais elle transforme l'esprit qui contemple la répétition du semblable. Ce type de répétition nous invite à « penser la similitude et même l'identité à partir d'une disparité de fond ». Elle définit « le monde des simulacres » et « pose le monde lui-même comme phantasme »³⁷⁹. C'est le type de répétition nietzschéen. Elle est « dynamique », car elle est répétition « d'une différence interne » — il n'y a plus « ni concept représentatif, ni figure représentée dans un espace préexistant. Il y a une Idée, et un pur dynamisme créateur d'espace correspondant »³⁸⁰. C'est ce que Kirkegaard nomme véritablement « répétition » — « ce dont on se rappelle est répété

³⁷⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 302.

³⁷⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, 1968, p. 32.

³⁷⁶ Peter Brooks, *Reading for the Plot*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 124.

³⁷⁷ J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982, voir p. 7.

³⁷⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 29.

³⁷⁹ Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 302.

³⁸⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 32.

en avant »³⁸¹. Cette répétition fait aussi appel au troisième aspect de la mémoire dans le schéma de Vico : la mémoire se souvient des choses, et l'imagination les modifie ; de plus, l'invention les réarrange. D'après W. Benjamin, la mémoire involontaire de Proust est une bonne illustration de ce type de répétition³⁸² — elle est marquée par le sceau de l'imagination et de la fiction, qui falsifient le réalisme brute. Ce type de répétition est « la pensée de l'avenir : elle s'oppose à la catégorie antique de réminiscence », nous dit Deleuze³⁸³. Lyotard assimile ce type de répétition à l'*anamnèse*, à un véritable travail sur le passé visant un meilleur avenir. Le premier type de répétition renforce le consensus, alors que le deuxième met « la subversion dans le monde [...] ». Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction »³⁸⁴. Mais les deux types de répétition sont inséparables : le deuxième type a besoin du premier, il s'installe à l'intérieur de lui, et dans l'écart entre les deux s'insinue une troisième possibilité, qui appelle au changement.

Il semblerait que ce soit de ce deuxième type de répétition qu'il s'agisse dans la pratique « postmoderne ». La répétition de la « vision du monde moderne », notamment des notions de sujet et de réalité, n'en est ni la copie ni le rejet. Il s'agit en fait d'une « révision ». Le préfixe « post » dit tout, à la fois la cassure et la continuité. Il signifie ce qui vient après, mais qui ne saurait exister sans l'ancien. Il s'agit à la fois d'une fin et d'un nouveau départ, d'une nouvelle direction qui s'appuie sur l'ancienne, qui la re-visite afin de s'en affranchir. Alors que le préfixe « néo » signifie le retour de l'ancien comme même et que le préfixe « anti » signifie le rejet complet de l'ancien, le préfixe « post » traduit un questionnement qui prend appui sur la forme ancienne, mais cherche à la dépasser. Véritable emblème de l'« attitude » paradoxale et réconciliatrice « postmoderne », « post » soulignerait le fait qu'il n'y a ni coupure ni rejet ni négation, mais plutôt prolongation révisionniste. Comme le signale Linda Hutcheon à propos de la « historiographic metafiction », le roman « postmoderne » « re-pense » les fondements de l'humanisme libéral occidental — il effectue « a rethinking and putting into question of the bases of our western modes of thinking that we usually label , [...] »

³⁸¹ Brooks, *Reading for the Plot*, op. cit., p. 124.

³⁸² Miller, *Fiction and Repetition*, op. cit., p. 7.

³⁸³ Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 15.

³⁸⁴ Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 302.

liberal humanism »³⁸⁵. Ces notions sont révisées de l'intérieur : « it always works *within* conventions in order to subvert them »³⁸⁶.

Comme nous avons déjà vu, une définition classique du sujet est à l'origine même d'une pensée binaire propre à la « modernité ». Puisque le moi est essentiel et autonome, l'autre est forcément « autre ». D'où l'idée d'une réalité objective qui existe indépendamment du sujet, et qui peut être reflétée par l'esprit et par le langage miroir. D'où les oppositions innombrables qui articulent la pensée « moderne » — intelligible/sensible, culture/nature, parole/écriture, temps/espace, activité/passivité, raison/émotion, moi/autre, corps/esprit, centre/marge, etc. Le premier terme est en position de supériorité, puisqu'il est associé au premier terme de l'opposition de base, signifié/signifiant ou moi/monde³⁸⁷. Or, si la notion de « signifié transcendantal » est remise en question, celle de sujet autonome centrée sur la raison est invalidée et, avec elle, le mode de pensée binaire. C'est pourquoi l'époque « postmoderne » est celle de la réconciliation des contraires. Plutôt que d'opposer signifié et signifiant, dans une dualité forcément hiérarchique, privilégiant tantôt l'un tantôt l'autre, on tente de les conjuguer. L'autorité du sujet n'est pas nécessairement incompatible avec son « artificialité », avec le fait qu'elle soit déterminée par un langage, un contexte, un discours, une idéologie. De même, l'existence de la réalité n'est pas incompatible avec l'idée d'un filtrage linguistique. Ce n'est pas parce que l'on reconnaît que la vie n'est accessible que par la littérature qu'il faut dire que la vie n'est *que* littérature. Ce n'est pas parce que la *mimésis* est devenue problématique qu'il faut refuser au texte toute dimension sociale et morale. Il ne s'agit plus de dissocier le texte de son contexte historique et social ou de son auteur, mais, au contraire, de réinscrire le texte dans le temps et dans l'espace. Il ne s'agit pas de remplacer le primat de la raison par celui des émotions, mais d'entamer une vraie « *re-association of sensibility* ». Il s'agit de remplacer un point de vue totalitaire par un point de vue « en situation ».

³⁸⁵ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p.8.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁸⁷ Voir *supra*, p. 26-29.

CHAPITRE III – LE RETOUR À L'ÉTHIQUE DES ANNÉES 1990

Ces romans contemporains, dont nous venons de voir le caractère paradoxal et réconciliateur, sont donc caractérisés par un double ancrage qui peut paraître contradictoire : (1) Ils sont ancrés dans le temps et dans l'espace par des procédés « réalistes ». (2) Ils sont enracinés dans des textes antérieurs par divers procédés intertextuels. Ils se réfèrent donc à la fois à des éléments « extratextuels » et à des éléments « intratextuels », à la fois au monde et à d'autres textes. L'intertextualité ne se substitue pas complètement au monde, puisque ces métafictionnels « postréalistes » sont doublement ancrées dans le monde par des procédés « réalistes » : (1) par des références à un passé empirique, à des éléments historiques qui sont contemporains au texte antérieur repris ; (2) par des références à un présent empirique, à des éléments de la vie actuelle, celle du monde contemporain à l'hypertexte. Mais, bien que les caractéristiques formelles du réalisme — intrigue clairement construite menant à un dénouement attendu et souvent rassurant, décors bien plantés, personnages vraisemblables, avec leurs préoccupations morales et sociales, situés clairement dans le temps et dans l'espace — soient respectées par ces textes, qui ne nient pas le sujet et la réalité et font appel aux émotions pour commenter à nouveau le monde et réfléchir sur ce qu'est l'être humain, les procédés réalistes sont subvertis de l'intérieur. La fonction mimétique et ses fondements philosophiques sont remis en cause par divers procédés ludiques — mélange de genres, mise à nu des procédés fictionnels, réalisme magique, jeux avec le temps et l'espace. Intertextualité et procédés réalistes font ainsi bon ménage dans une littérature qui mélange les genres et réécrit des textes antérieurs, les détachant de leur contexte d'origine pour les réinsérer dans un contexte actuel.

Les textes antérieurs ne sont pas répétés ou plagiés, mais véritablement réitérés, réécrits. Cette réécriture coïncide avec une « révision » des mises en intrigue saturées d'idéologies héritées d'une « vision du monde » appartenant au passé. Les romans « postréalistes » ne travailleront donc pas directement sur la réalité représentée, mais sur des « visions du monde ». Ces romans sont « subversifs », dans la mesure où ils remettent en question une manière de penser traditionnelle, fondée sur le primat d'un sujet autonome, la présence d'une réalité objective et stable, la primauté de la raison, une série d'oppositions binaires, etc. Le mot « subversion » vient du latin *subvertere*, qui signifie renverser, mettre sens dessus dessous, mais aussi bouleverser, détruire, anéantir. Mais il ne s'agit ni d'une simple inversion ni d'une simple destruction de quelque chose de préexistant : la subversion renverse en vue de

déboucher sur quelque chose de nouveau. C'est la différence que fait Roland Barthes entre la stérilité de la simple contestation, et la richesse de la véritable subversion :

La destruction du discours n'est pas un terme dialectique, *mais un terme sémantique* : elle se range docilement sous le grand mythe sémiologique du 'versus' (*blanc versus noir*) ; dès lors la destruction de l'art est condamnée aux seules formes *paradoxaes* (celle qui vont, littéralement contre la *doxa*) ; les deux côtés du paradigme sont collés l'un à l'autre d'une façon finalement complice : il y a accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées.

J'entends à l'inverse par subversion subtile celle qui ne s'intéresse pas directement à la destruction, esquive le paradigme et cherche un *autre* terme : un troisième terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï³⁸⁸.

Cet « autre » recherché n'est vraiment fécond que s'il entretient une relation avec le modèle subverti : « Certains veulent un texte sans ombre, coupé de l'« idéologie dominante » ; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile [...]. Le texte a besoin de son ombre [...] »³⁸⁹. S'appuyant sur l'ancien, la subversion aspire à la création d'un ordre nouveau. On parlera donc de « ré-vision », au sens que la critique féministe Adrienne Rich donne à ce terme : « Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction »³⁹⁰. Ces textes « postréalistes » appellent au changement par la réécriture, en partant du principe que, si le monde est « mis en intrigue » par le langage, il peut être réécrit.

Le « postréalisme » me paraît travailler sur un *muthos* libéré de sa *mimésis* pour le renvoyer, transformé, au monde. Alors que le roman traditionnel privilégiait une approche mimétique, tentant de reproduire l'ordre sous-jacent au monde existant, et que le roman d'avant-garde enlevait au *muthos* son ancrage dans le monde, le roman « postréaliste » semble extraire le *muthos* du monde pour le travailler et ensuite le renvoyer, modifié, au monde. C'est ce que Frédéric Regard appelle la « réitération », la littérature comme répétition et rature à la fois³⁹¹.

Il me faut donc réexaminer ces notions de *mimésis* et de *muthos* à la lumière de la théorie contemporaine, pour tenter de répondre à toute une série de questions : (1) Qui re-

³⁸⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 87.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 53

³⁹⁰ Adrienne Rich, *On Secrets, Lies and Silence*, London and New York, Norton, 1979, p. 35.

³⁹¹ Voir Frédéric Regard, « 'Réitération' ou l'écriture enchantée : sur le rituel du surlignement chez Hélène Cixous », colloque « Haunting Presences: Ghosts in French and Francophone Literature, Film and Art », organisé par Kate Griffith et Cathy Wardle, Londres, University of London, 28 janvier 2006, à paraître dans les actes du colloque chez Peter Lang.

travaille la réalité, puisqu'il n'y a plus de sujet qui décide ? (2) Sur quelle réalité travaille-t-on, puisqu'elle n'a plus d'existence autonome et objective ? (3) Comment est-il possible de réviser, de réécrire le monde ? (4) Dans quel but travaille-t-on cette réalité ? Est-ce pour consolider l'ordre dominant ou, au contraire, ne serait-ce pas plutôt pour le remettre en question ?

Je vais d'abord me tourner vers la critique actuelle, qui s'intéresse aux notions de langage, de culture, d'idéologie et de discours, et tente de concilier deux interprétations contradictoires concernant les deux notions fondamentales au réalisme, à savoir le sujet et la réalité. Les notions d'auteur et de *mimésis* étant indissociables de celles de sujet et de réalité, philosophes et critiques littéraires se rejoignent dans les années 1980 pour ressusciter l'auteur et redéfinir la réalité. Comment rendre au sujet son intention, sans pour autant retomber dans le pré-structuralisme ? Comment retrouver une réalité, sans revenir à la réalité stable et objective de la *mimésis* traditionnelle ? Ensuite, j'examinerai les notions de « décontextualisation » et de « recontextualisation », qui sont essentielles à la notion de réécriture. Puis, j'essaierai de définir l'« éthique », en l'opposant à la « morale ». Enfin, en m'appuyant surtout sur mon corpus de romans, je mettrai en lumière certains procédés caractéristiques de cette littérature « postréaliste ».

A - Révisions des notions de « sujet » et de « réalité »

Si le texte « postréaliste » souhaite commenter le monde à nouveau, après la « mort de l'auteur » et la remise en cause de la mimésis traditionnelle, il lui faut redéfinir les notions de sujet et de réalité. Il s'agit de concilier (1) le sujet biographique humaniste et le sujet structuraliste, pur effet de langage ; (2) la notion d'une réalité autonome et celle d'une réalité purement textuelle. Le modèle althusserien (présenté dans « Idéologie et appareils idéologiques d'état ») servira de point de départ pour réexaminer les notions traditionnelles de sujet et de réalité. Je m'inspirerai d'abord de la notion althusserienne d'« assujettissement » — « l'idéologie interpelle les individus en sujets » — en la modulant afin d'y réintroduire la notion d'agent ou d'intentionnalité. Ensuite, j'examinerai la notion de réalité à partir de la formule d'Althusser, « l'idéologie est une 'représentation' du rapport imaginaire des individus à leurs « conditions réelles d'existence ».

L'essai d'Althusser, intitulé : « Idéologie et appareils idéologiques d'État » (1970)³⁹², qui tente de « comprendre les mécanismes de l'État en son fonctionnement », peut servir de point de départ pour tenter de comprendre les mécanismes du texte « postréaliste » comme médiation entre individu et monde. Je ne vais pas tenter de résumer ici cet essai, mais

³⁹² Voir Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », (1969), *La Pensée*, 151 (juin 1970), p. 3-38.

seulement d'en isoler des notions clés, pour essayer de comprendre comment le texte « postréaliste » peut continuer à dire le monde alors que le fondement même du réalisme a été mis à mal.

Pour Althusser, toute société est constituée de deux « niveaux » : l'infrastructure et la superstructure :

(1) L'infrastructure — les « conditions réelles d'existence » — est composée de la base économique.

(2) Dans la superstructure, Althusser distingue : (a) les Appareils répressifs d'État ou AE (le Gouvernement, l'Armée, la Police, les Tribunaux, les Prisons, etc.), qui appartiennent au domaine public et « fonctionnent à la répression ». (b) Les Appareils Idéologiques d'État ou AIE (appareil religieux, scolaire, familial, juridique, politique, syndical, de l'information, culturel — Lettres, Beaux-Arts, sports, etc.), qui appartiennent au domaine privé et « fonctionnent à l'idéologie ».

(3) Le lien entre l'infrastructure (la base économique) et la superstructure (les AE et les AIE) est triple: (a) L'infrastructure est la base, qui détermine la superstructure mais (b) il y a une autonomie relative de la superstructure par rapport à la base, et (c) il y a une action en retour de la superstructure sur la base.

(4) La notion clé est celle d'idéologie, qui assure le fonctionnement des AIE, qui, à leur tour, assurent la reproduction des rapports de production en diffusant des « savoir faire ». Althusser propose la définition suivante : « L'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence ». Il y a des idéologies religieuses, morales, politiques, juridiques, etc., qu'Althusser appelle aussi « conceptions du monde » ou « représentations du monde » : « ce n'est pas leurs conditions d'existence réelles, leur monde réel, que les hommes se représentent dans l'idéologie, mais c'est avant tout leur rapport à ces conditions d'existence qui leur y est représenté. C'est le rapport qui est au centre de toute représentation idéologique, donc imaginaire, du monde réel ». Althusser insiste sur cet aspect « imaginaire » de l'idéologie : « Dans l'idéologie est donc représenté non pas le système des rapports réels qui gouvernent l'existence des individus, mais le rapport imaginaire de ces individus aux rapports réels sous lesquels ils vivent ». Ces « conceptions du monde » font « allusion » à la « réalité même de ce monde », mais font aussi « illusion »³⁹³. L'idéologie est donc « pensée comme une construction imaginaire », mais elle a une « existence matérielle », car elle « existe toujours dans un appareil, et sa pratique, ou ses pratiques ». Les idées sont

³⁹³ *Ibid.*, voir p. 24 sq.

inscrites dans des actes qui les perpétuent : « Nous dirons donc, à ne considérer qu'un sujet (tel individu), que l'existence des idées de sa croyance est matérielle, en ce que *ses idées sont des actes matériels insérés dans des pratiques matérielles, réglées par des rituels matériels eux-mêmes définis par l'appareil idéologique matériel dont relèvent les idées de ce sujet* »³⁹⁴.

(5) L'idéologie interpelle les individus en sujets: « toute idéologie a pour fonction (qui la définit) de 'constituer' des individus concrets en sujets ». L'idéologie « impose (sans en avoir l'air, puisque ce sont des 'évidences') les évidences comme des évidences ». Un individu est « toujours-déjà sujet, avant même de naître ». L'individu est assujéti par son interpellation même. Althusser illustre cet « assujétissement » par l'interpellation policière : « hé vous, là-bas »³⁹⁵. La structure de toute idéologie est doublement spéculaire. (a) Les individus sont interpellés en sujets. (b) Ils sont assujétis à un Sujet Unique et Absolu : « l'interpellation des individus en sujets suppose l'existence' d'un Autre Sujet, Unique et central » au nom duquel tous les individus sont interpellés en sujets. Althusser donne l'exemple de l'idéologie religieuse chrétienne, dans laquelle Moïse est assujéti à Dieu — en reconnaissant que c'est bien lui que Dieu a appelé, Moïse reconnaît qu'il est « *sujet par le Sujet et assujéti au Sujet* », il reconnaît être le « miroir » de Dieu, aux ordres duquel il obéit. (c) Le Sujet devient lui-même sujet : Dieu devient homme en envoyant son fils sur terre. Il y a donc une « reconnaissance mutuelle entre les sujets et le Sujet, et entre les sujets eux-mêmes, et finalement la reconnaissance du sujet par lui-même »³⁹⁶.

Cette notion d'idéologie laisse entendre comment la littérature peut encore espérer dire quelque chose sur le monde, alors que la notion même de « réalisme », fondée sur une réalité objective et sur un sujet autonome, semble invalidée. (1) Ce qui est menacé par la révélation du caractère artificiel des « évidences » (la « réalité » est en fait une « représentation imaginaire ») c'est le fondement même du réalisme, c'est-à-dire l'utopie d'une parfaite adéquation entre signifiant et signifié. La notion d'une réalité objective et unique est remplacée par celle d'une « réalité » constituée par de multiples représentations du monde, la notion d'universalité cédant ainsi la place à un relativisme absolu. (2) La théorie althusserienne de subjectivité comme interpellation laisse toutefois peu de place à l'autonomie, enlevant ainsi au sujet tout pouvoir d'agir. Je propose donc de réexaminer ces notions de réalité et de sujet, ainsi que leurs relations, en mettant la théorie d'Althusser en

³⁹⁴ *Ibid.*, voir p. 26 sq.

³⁹⁵ *Ibid.*, voir p. 29 sq.

³⁹⁶ *Ibid.*, voir p. 33 sq.

parallèle avec d'autres théories postmodernes du sujet et de la réalité. D'Althusser je retiendrai deux affirmations : (1) « L'idéologie interpelle les individus en sujets ». (2) « L'idéologie est une 'représentation' du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence ».

1. Le sujet : « assujettissement », « subjectification » et « subjonctification »

Au départ, nous avons une opposition entre deux conceptions opposées du sujet « moderne », celle du réalisme (et du sens commun) et celle du structuralisme. Sur ces deux conceptions se fondent deux positions polémiques extrêmes en critique littéraire : partisans de l'auteur et partisans de la mort de l'auteur, intentionnalisme (le texte est un énoncé univoque produit par un auteur souverain se servant du signifiant comme véhicule d'un message intentionnel, déterminé une fois pour toutes) et anti-intentionnalisme (le texte a autant de significations que de lecteurs)³⁹⁷. Il paraît utile de reprendre brièvement ces notions en faisant référence à la critique actuelle, avant de tenter de les concilier, car « il semble en effet y avoir une incompatibilité à vouloir oblitérer l'intrusion de l'auteur et à vouloir en même temps faire de l'écriture un engagement »³⁹⁸ — le sujet, ou l'auteur, existe toujours, il suffit de le définir autrement, pour redonner voix à l'auteur, lui restituer son vécu, son humanité.

Dans *Interpretation as Pragmatics*, Jean-Jacques Lecercle donne aux deux conceptions opposées de la notion de sujet les noms de (1) « scheme of the point or centre » et de (2) « receptacle or container scheme »³⁹⁹. Le premier terme correspond au sujet autonome et transcendantal de la « modernité », dit sujet kantien. Ce sujet unifié, stable et unique est un point fixe de savoir et de vérité d'où émane toute connaissance du monde extérieur, que le sujet peut refléter tel un miroir ; il est le centre, par rapport auquel l'autre est défini, en tant que différent de soi. Ce centre d'autorité unifiant est l'origine et le fondement du savoir. Ce sujet raisonnable se croit foncièrement libre, et pense pouvoir contrôler sa vie et le monde. En critique littéraire, cette conception du sujet sous tend l'idée de l'intention de l'auteur comme fondement de tout texte, idée que Hirsch a essayé de raviver en 1967 — dans *Validity and Interpretation* — pour contrecarrer la vision structuraliste du sujet⁴⁰⁰. Le deuxième terme correspond au sujet artificiel ou fabriqué de Nietzsche, ou de Marx. C'est le sujet du

³⁹⁷ Voir *supra*, p. 33 et p. 73.

³⁹⁸ Regard, Frédéric Regard commente 1984 de George Orwell, *op. cit.*, p. 38.

³⁹⁹ Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, London, Macmillan Press, 1999, voir p. 169-171.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, voir p. 43-45.

structuralisme, lieu vide et neutre où les signifiants viendraient jouer pour constituer le sens. L'idée d'une identité naturelle ou spirituelle de l'homme est contestée et sa liberté disparaît pour faire place à un déterminisme sans bornes. Ce sujet n'est pas libre, mais « assujetti », ce qui, en critique littéraire, implique la « mort de l'auteur ».

Dans *Le Démon de la théorie* (1998), Antoine Compagnon résume ainsi le débat : « L'ancienne idée reçue identifiait le sens de l'œuvre à l'intention de l'auteur ; elle avait cours communément au temps de la philologie, du positivisme, de l'historicisme. L'idée reçue moderne (et plus très nouvelle) dénonce la pertinence de l'intention de l'auteur pour déterminer ou décrire la signification de l'œuvre. Les *New Critics* parlaient d'*intentional fallacy*, ou d'« illusion intentionnelle », [...] »⁴⁰¹. Compagnon cite le texte de Stanley Fish, « *Is there a Text in This Class?* » (1980), comme exemple extrême de ce « relativisme dogmatique » ; Fish soutient en effet « qu'un texte a autant de sens que de lecteurs, et qu'il n'y a pas de moyen d'établir la validité (ni l'invalidité) d'une interprétation. Le lecteur s'est substitué à l'auteur comme critère d'interprétation »⁴⁰².

Dans une série d'études sur la biographie et l'autobiographie, effectuées en 1999 et en 2000, Frédéric Regard poursuit cette réflexion sur le statut du sujet et de l'auteur, et constate cette même opposition⁴⁰³. Il montre que les approches critiques se partagent entre « littéralisme » (Philippe Lejeune) et « métaphorisme » (James Olney ou Georges Gusdorf), ou entre tenants du « pacte de sincérité » et tenants du « désir de cohérence ». Les uns mettent l'accent sur la « dimension historique du soi », sur « la permanence d'une origine » et « la vérité d'un nom », sur l'autobiographie « comme une simple excroissance, quasi organique, de la vie ». Pour les autres, « le sujet autobiographique ne se donne que dans l'écriture ». Or, ces deux positions restent toutes deux emblématiques de l'« attitude moderne ». Comme le précise Regard, ces deux versions de l'identité ou du sujet (ou de l'auteur) « restent attachées

⁴⁰¹ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 76-77.

⁴⁰³ Voir Frédéric Regard, « Les Mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », in F. Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre. Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1999, p. 11-30 ; Frédéric Regard, « The Ethics of Biographical Reading: A Pragmatic Approach », *The Cambridge Quarterly*, vol. 29, n° 4 (2000), p. 394-408 ; Frédéric Regard, « Pragmatics and Ethics: The Case of Biographical Reading », *Études britanniques contemporaines*, 22 (juin 2002), p. 5-13 ; Frédéric Regard, « Géotobiographies. Introduction aux géographies du soi » in F. Regard (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre. Géographies du soi*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2000, p. 11-33.

à un seul et même paradigme : celui d'un sujet individuel coupé du monde »⁴⁰⁴. Regard s'attache alors à concilier ces deux paradigmes apparemment contradictoires : « si l'auteur est un être biologique dont le passé est inscrit dans une réalité fondatrice, il n'en demeure pas moins dans le même temps une fonction du texte, une fiction du texte [...] »⁴⁰⁵. Compagnon, Lecercle ou Regard me semblent ainsi illustrer cette « attitude » véritablement « postmoderne » de la critique littéraire contemporaine, qui tente de sortir d'une alternative jugée inacceptable, et de concilier deux positions extrêmes, toutes deux fondées sur le paradigme du sujet autonome. En d'autres termes, ces critiques s'efforcent de se « dégager de cette alternative absurde entre l'objectivisme et le subjectivisme, ou entre le déterminisme et le relativisme, » ou encore entre « intentionnalisme et anti-intentionnalisme »⁴⁰⁶.

C'est bien dans cette même voie que je compte m'engager à mon tour, m'inspirant de la notion d'« assujettissement » d'Althusser, mais y réintroduisant la notion d'agent ou d'intention, sans laquelle selon moi la littérature ne peut pas offrir de possibilité de réécriture. Reprenons l'affirmation selon laquelle « l'idéologie interpelle les individus en sujets ». Pour Althusser, on *devient sujet* en étant interpellé par l'idéologie. Le sujet n'est donc jamais l'agent, mais bien l'objet de l'interpellation. En prenant Dieu comme exemple de la voix qui assujettit, Althusser postule que l'idéologie fonctionne sur le modèle de la voix divine, comme le précise Judith Butler dans *Excitable Speech* : « In claiming that social ideology operates in a way analogous to the divine voice, Althusser inadvertently assimilates social interpellation to the divine performative »⁴⁰⁷. En d'autres termes, le schéma d'Althusser, inversion pure et simple du schéma kantien du sujet autonome et tout-puissant, reste attaché à la prédominance de la voix, de la parole pleine qui fonde le centre et qui dépend de « l'invariant d'une présence », c'est-à-dire de la notion de « signifié transcendantal ». L'« assujettissement » d'Althusser, qui ne laisse pas de place à l'interpellation défailante — il reconnaît qu'il y a de « mauvais sujets », mais, puisque ces derniers sont en minorité, il les laisse de côté —, est nettement un schéma déterministe, dans lequel le sujet est dépourvu de toute autonomie, de tout pouvoir d'agir. Comme le dit Denis Guénoun dans « Althusser autographe » (1999), la théorie d'Althusser ne laisse pas de place au sujet comme agent, à la « subjectification » :

⁴⁰⁴ Regard, « Géotobiographies », *op. cit.*, p. 19.

⁴⁰⁵ Regard, « Les Mots de la vie », *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰⁶ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁰⁷ Judith Butler, *Excitable Speech*, New York, Routledge, 1997, p. 31.

le sujet n'est tel qu'en tant qu'interpellé, l'interpellation le (re)constitue sans cesse comme sujet — à chaque occurrence, chaque geste, chaque instant de cette imputation multiforme. [...]. En effet, à aucun titre Althusser ne pense que la subjectification procède du sujet, que le sujet peut produire (ou restaurer) sa subjectification. Bien au contraire, c'est la subjectification qui forme le sujet, lequel en est le résultat, l'effet, et non l'agent. La subjectification n'est pas l'affaire du sujet. Le sujet est le produit de l'interpellation par l'idéologie⁴⁰⁸.

Or, si le sujet peut réécrire le monde, comme je le maintiens, c'est qu'il peut aussi être agent, devenir lui-même sujet agissant. Il s'agit donc de rendre au sujet sa « subjectification », sans pour autant nier son caractère de produit idéologique. Il faut trouver un moyen de rendre au sujet son pouvoir d'agir, sans pour autant retomber dans l'intentionnalisme du sens commun. Comme le dit Butler, il faut trouver un moyen de concilier le sujet d'Austin — le sujet qui parle, qui accomplit un « acte de langage » — et celui d'Althusser — qui est assujéti par une voix qui parle :

To bridge the Austinian [Austin assumes a subject who speaks] and Althusserian [Althusser postulates a voice that brings the subject into being] views, one would need to offer an account of how the subject constituted through the address of the Other becomes then a subject capable of addressing others. In such a case, the subject is neither a sovereign agent with a purely instrumental relation to language, nor a mere effect whose agency is pure complicity with prior operations of power⁴⁰⁹.

Si le sujet est toujours « là où il ne pense pas » (Lacan), s'il est toujours assujéti à l'autre par le langage, son « intention » doit s'exprimer aussi par le langage, ce qui disqualifie l'hypothèse de sa pureté originelle. L'« assujéttissement » lui-même contient la possibilité de la subjectivité, de la « contre-interpellation ». Selon Lecercle : « The thesis allows Butler to define agency as beginning where sovereignty wanes: the subject as agent is no longer sovereign, but constituted as an actor by a linguistic field of *enabling constraints* »⁴¹⁰. Butler propose en effet de percevoir l'« assujéttissement » comme une opération pragmatique sémiotique, linguistique, comme un « discursive process », dans lequel le sujet est à la fois assujéti par le langage et sujet agissant par le langage : « If the subject who speaks is constituted by the language that he or she speaks, then language is the condition of possibility for the speaking subject, and not merely its instrument of expression. This means that the subject has its own 'existence' implicated in a language that precedes and exceeds the subject

⁴⁰⁸ Denis Guénoun, « Althusser autographe » in M.-L. Mallet (dir.), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999, p. 239-240.

⁴⁰⁹ Butler, *Excitable Speech*, op. cit., p. 26.

⁴¹⁰ Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, op. cit., p. 164.

[...] And yet it is this ‘excess’ that makes possible the speech of the subject »⁴¹¹. Et Butler d’ajouter : « Positioned as both addressed and addressee [...] the subject is not only founded by the other, requiring an address in order to be, but its power is derived from the structure of address as both linguistic vulnerability and exercise »⁴¹².

Effectivement, un moyen de concilier le sujet comme agent et le sujet comme effet du discours consiste à replacer le sujet dans un contexte social de dialogue linguistique avec l’autre. C’est ainsi que Lecercle propose un modèle dit « ALTER-EGO », selon lequel le sujet advient dans sa relation avec l’autre, dans un contexte pragmatique. Lecercle part de la théorie d’Althusser, telle qu’elle est reprise par Butler, pour démontrer que les AIE fonctionnent par le langage pour donner naissance au sujet. Au centre du schéma ALTER⁴¹³, nous avons le texte (T), qui dépend du langage ou dictionnaire (L) et de l’« encyclopédie » (E) — Lecercle emprunte le terme « encyclopédie » à Umberto Eco : il s’agit en gros de la culture qui se manifeste dans des contextes spécifiques et qui comprend, entre autres, des clichés, des mythes, des intertextes et des codes de conduite⁴¹⁴. Lecteur (L) et auteur (A) sont tous deux « interpellés » par la structure, au centre de laquelle se trouve le texte, qui ne leur est accessible que filtré (ou médiatisé) par le langage et l’encyclopédie. Le sujet advient ainsi dans un jeu de langage, qui est une « construction sociale et historique »⁴¹⁵. Or, cette structure les interpelle, mais elle leur permet aussi une « contre-interpellation »⁴¹⁶ : les individus sont « capturés comme sujets », mais ils « exercent leur pouvoir d’imposture »⁴¹⁷. Lecercle insiste sur cette possibilité de « contre-interpellation », ou d’actes de langage insurrectionnels, dans une structure dialogique d’échange jamais figée où l’individu interpellé a la possibilité de réagir :

Because the construction of self is ongoing, composite, never ended, always threatened with disruption, there is every possibility for the interpellated subject to play an active part in the process, not to be a mere bearer of a quantum force imposed from the outside. [...] For interpellation is not a one-way transaction between an apparatus and an individual: it requires a pragmatic textual structure, the ALTER structure, where relations of domination are the object of negotiation and contest⁴¹⁸.

⁴¹¹ Butler, *Excitable Speech*, *op. cit.*, p. 28.

⁴¹² *Ibid.*, p. 30.

⁴¹³ Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, *op. cit.*, voir p. 75.

⁴¹⁴ *Ibid.*, voir p. 201-222.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 224.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 185.

Sur les traces de Lecercle, Regard se sert de l'essai de Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), pour aller à l'encontre de l'idée de la mort de l'auteur — telle qu'elle est formulée par Barthes et Beardsley — et tenter de concilier à son tour le sujet comme produit du discours et comme agent. Reprenant la déclaration faite dans *Les Mots et les choses*, selon laquelle le sujet est composé de « masses verbales » ou de « nappes discursives »⁴¹⁹, Foucault déclare qu'« il s'agit d'ôter au sujet [...] son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable du discours ». Il propose alors la notion de « fonction-auteur »⁴²⁰, qui peut « donner lieu simultanément à plusieurs ego »⁴²¹, pour remplacer celle du sujet comme origine et fondement de tout savoir. Regard fait remarquer que, lors du débat qui suivit la conférence de Foucault, Lacan vint au secours d'un Foucault malmené par son auditoire, en précisant que, dans le structuralisme, « il n'est nulle part question [...] de la négation du sujet. Il s'agit de la dépendance du sujet, ce qui est extrêmement différent »⁴²².

Partant de cette « dépendance du sujet », Regard présente une structure « ALTER-EGO » — qu'il emprunte à Lecercle — dans laquelle les deux auteurs (le narrateur et le narré), alter et ego, ou le moi et l'autre, adviennent simultanément, se constituant mutuellement. Mais Regard n'hésite pas à réintroduire la notion d'éthique — « biographical writing engages the *ethical stance* of the biographer »⁴²³ —, notion que Lecercle semble exclure de son système. Contestant certaines formulations de Lecercle, qui suggèrent que cette structure de formation du sujet n'est qu'un jeu de langage⁴²⁴, il réintroduit la notion de « fidélité à une vérité »⁴²⁵ d'Alain Badiou, idée que Lecercle rejette pour sa part. Pour Badiou, la vérité est un « événement » qui « contraint [le sujet] à inventer une nouvelle manière d'être et d'agir dans la situation ». Le travail de l'éthique est d'être « fidèle à un événement ». La « vérité » est « le processus réel d'une fidélité à un événement », et le sujet est « le support d'une fidélité »⁴²⁶. Lecercle trouve Badiou trop « paulinien », sa théorie de la vérité

⁴¹⁹ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1994, p. 791.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 811.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 804.

⁴²² *Ibid.*, p. 820. Cité par Regard, « The Ethics of Biographical Reading », *op. cit.*, p. 401.

⁴²³ Regard, « The Ethics of Biographical Reading », *op. cit.*, p. 396.

⁴²⁴ Voir *ibid.*, p. 396, 406.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 396, 404.

⁴²⁶ Alain Badiou, *L'Éthique*, *op. cit.*, p. 38-39.

ressemblant trop au coup de foudre ou à une révélation divine⁴²⁷. Regard quant à lui réinjecte dans le schéma linguistique de la formation du sujet la notion de vérité.

La notion de vérité est liée à celle d'intention. Compagnon et Lecerle n'abandonnent pas le concept d'intention, mais le redéfinissent, le premier en distinguant entre « sens » — sens singulier, c'est-à-dire ce que veut dire un texte — et « signification » — la valeur du texte, qui est variable —⁴²⁸, le deuxième en distinguant entre « intention » — pure intention qui précède l'acte textuel — et « intentionnalité » — les conséquences pas forcément prévisibles du texte⁴²⁹. Le sens est ainsi partiellement enlevé à l'auteur. L'intention reste bien « le seul critère concevable de la validité de l'interprétation », mais elle ne s'identifie pas à la préméditation « claire et lucide »⁴³⁰. Compagnon aboutit à la conclusion que « le texte a un sens originel (il veut dire : pour un interprète contemporain), mais aussi des sens ultérieurs et anachroniques (il veut dire : pour des interprètes successifs) »⁴³¹. Et il précise que le propre du texte littéraire est « justement d'échapper à son contexte d'origine »⁴³². Ceci rejoint la différence que fait Lecerle entre interprétation « juste » et interprétation « vraie » : « A just interpretation is one that conforms to the constraints of the pragmatic structure that governs the interpretation of the text, and that does not seek to close the interminable process of reinterpretation. [...] no interpretation can be said to be true, which would involve the recovery of the author's intention as the unique source of meaning of the text »⁴³³. La notion de contexte (sur laquelle je reviendrai) est ici cruciale. Un texte signifie en contexte, tout comme un mot signifie dans le contexte de la phrase.

Ce qui m'intéresse plus particulièrement dans l'immédiat, c'est de voir de quelle manière les notions de sujet comme produit du discours et comme être biologique et social se trouvent réconciliées par le biais d'une structure langagière ancrée dans un contexte pragmatique d'échange, par lequel le sujet et son interlocuteur s'autorisent mutuellement. Nous sommes certes loin du sujet autonome du rationalisme classique, mais le sujet a retrouvé un certain pouvoir d'agir, et le déterminisme structuraliste s'est estompé. L'auteur est

⁴²⁷ Lecerle, *Interpretation as Pragmatics*, op. cit., p. 179.

⁴²⁸ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 99.

⁴²⁹ Lecerle, *Interpretation as Pragmatics*, op. cit., p. 126-132.

⁴³⁰ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 91.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴³² *Ibid.*, p. 94.

⁴³³ Lecerle, *Interpretation as Pragmatics*, op. cit., p. 35.

rescussité, mais comme « fonction du texte », ainsi que Regard le fait observer à propos de Rushdie :

La personnalité complexe de l' 'auteur' [...] surgit dans des masses verbales, dans ce que Foucault nomme des 'nappes discursives', qui le submergent en tant qu'unité première du discours, mais qui sont aussi sa condition d'existence [...]. Car l' 'intentionnalité' est bien ce qui finit de construire l'auteur : Rushdie *se veut, s' imagine, s' invente* lui aussi comme une personnalité instable et incohérente. [...] Rushdie n'est donc pas un auteur, une source d'écriture biologique ; comme l'Inde elle-même ; il est *celui qu'il s' imagine être*, ce produit imaginaire, cet agencement contradictoire, cet espace composite, ce texte qui s' informe de cette dialectique toujours renouée de l' union et de la désunion⁴³⁴.

Comme l' affirme Dominique Maingueneau, « un texte a beau être écrit, il est supporté par une voix spécifique », et le « refus, parfaitement fondé, de ne plus rapporter l' énoncé à la plénitude d' une parole première perdue ne doit nullement impliquer l' exclusion de la voix qui habite l' énonciation du texte, une voix désormais conçue comme *une des dimensions de la formation discursive* »⁴³⁵. La notion d' *éthos*, qui provient de la rhétorique antique, peut nous aider à mieux comprendre la nature de cette présence de l' auteur dans son texte : la rhétorique antique « entendait par *ethè* les propriétés que se conféraient implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas donc ce qu' ils disaient sur eux-mêmes, *mais ce qu' ils montraient par leur manière même de s' exprimer* »⁴³⁶. Selon Aristote, en effet, on persuade par l' *éthos* (le caractère) en rendant son discours digne de foi : « Puisque la rhétorique a pour objet un jugement [...] il est nécessaire non seulement de considérer l' argumentation et les moyens de la rendre démonstrative et convaincante, mais encore de se montrer soi-même sous certaines couleurs et de mettre le juge en certaine disposition »⁴³⁷. Toutefois, précise Maingueneau, il faut « récuser toute conception psychologisante et volontariste, selon laquelle, pareil à un acteur, l' énonciateur jouerait le rôle de son choix en fonction des effets qu' il entend produire sur son auditoire. En réalité, du point de vue de l' AD [analyse du discours] ces effets sont contraints non par le sujet mais par la formation discursive. [...] *Ce qui est dit et le ton avec lequel il est dit* sont aussi importants l' un que l' autre et inséparables »⁴³⁸. Le ton correspondrait davantage à une corporalité qu' à un « faisceau de

⁴³⁴ Frédéric Regard, « Faut-il tuer cet auteur ? Les *Satanic Verses* de Salman Rushdie et la condition de l' auteur postmoderne », *Études britanniques contemporaines*, no 16 (juin 1999), p. 1-14, voir p. 4 pour la citation.

⁴³⁵ Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 32.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁴³⁷ Aristote, *Rhétorique* II, trad. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991, voir I, 1377b.

⁴³⁸ Maingueneau, *Nouvelles tendances de l' analyse du discours*, *op. cit.*, p. 31-32.

traits ‘psychologiques’ » ; ce corps « n’est pas une présence pleine mais une sorte de fantasma induit par le destinataire comme corrélat de sa lecture »⁴³⁹. La distinction que fait Maingueneau entre « Locuteur-L » et « locuteur-λ » aide à clarifier cette distinction entre auteur comme « source d’écriture biologique » et auteur comme « fonction du texte »⁴⁴⁰. Le « Locuteur-L » désigne « le locuteur considéré du seul point de vue de son activité énonciative, en tant qu’être de discours » ; le « locuteur-λ » désigne « un être au monde ». L’*ethos* est attaché au « Locuteur-L », qui n’est pas considéré « indépendamment de son discours » — c’est « un personnage adapté à la cause que défend l’orateur », puisqu’il adopte en parlant « le ton, les manières, l’opinion » de ce dont il parle, mettant ainsi en jeu des affects :

En disant ‘je suis soulagé’ on implique le locuteur-λ, l’être du monde désigné par le locuteur, on lui attribue une certaine propriété indépendante de l’énonciation. En revanche, dire « ouf ! », c’est *proférer une énonciation soulagée*, présenter son énonciation comme un effet immédiat du sentiment de soulagement ; dans ce cas, c’est le locuteur-L qui est concerné : en tant que tel le locuteur d’‘ouf’ ne peut qu’être soulagé (on peut dire « je suis soulagé » sans avoir l’air soulagé).

On peut aller plus loin dans ce sens, en faisant appel à la notion de « subjonctification », élaborée par Derrida, pour qui le sujet a non seulement la possibilité de se subjectiver, mais aussi de se « subjonctiver », c’est-à-dire d’inventer *d’autres* manières d’être. Dans « HC pour la vie c’est à dire » (1998), Derrida dit avoir « beaucoup rôdé autour des rapports entre subjonctivité et subjectivité, ces deux modes d’assujettissement, de sujétion et de subordination »⁴⁴¹. Commentant la forme subjonctive d’un verbe utilisé par Cixous (« puisse », compris comme le « may » anglais de « may it happen ! »), il précise sa propre « ligne de conduite » dans le travail de lecture critique : « il n’y a pas d’autre règle qu’inventer la règle à chaque lettre pour contresigner, s’accorder la verve inspirée de ce « puisse » (la magnitude de ce ‘might of the may’), s’accorder à elle [Cixous] en se subjonctivant tout ce qu’elle dit ou en s’y subjonctivant, en s’y alliant selon l’alliance ou l’alliage, c’est-à-dire à la fois faire et interpréter en contresignant »⁴⁴². C’est ainsi que Derrida entrevoit la possibilité de se « subjonctiver » dans un « comme si » — comme si c’était vrai,

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 32-33.

⁴⁴⁰ Voir Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (1986), Paris, Dunod, 1993, p. 80-81.

⁴⁴¹ Jacques Derrida, « HC pour la vie c’est à dire... », in M. Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous, Croisées d’une œuvre*, Paris, Galilée, 2000, p. 13-140, voir p. 96.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 95.

comme si ça pouvait arriver, puisse cela arriver. Toute l'œuvre de Derrida offre des exemples de la manière dont lui-même se démarque de ses prédécesseurs, ou plus exactement de la manière dont il utilise la langue (par exemple, en faisant des fautes de langue délibérées) pour « contresigner »⁴⁴³. Frédéric Regard a montré de quelle manière les « contresignatures » de Derrida s'articulaient sur le jeu particulier de la « gramphonie » — figure qui précipite la confusion de l'effet écrit et de l'effet oral — et comment également cette expérience linguistique faisait advenir de l'inouï dans le même temps qu'elle produisait un sujet autobiographique, sujet non plus assujéti à la parole de l'autre, mais subjonctivisé par les potentialités de la « contresignature ». C'est ce travail de « resignification », opération que Regard nomme ailleurs « réitération »⁴⁴⁴, qui donne au texte lu ses lignes de vie, comme il donne au sujet lisant l'occasion inespérée de se démarquer, de s'autoriser dans la pratique même de la remarque : « Derrida's constant play on, what he calls gramphonies, together with his intricate interweaving of autobiographical detail with free linguistic association, makes self-production a matter of linguistic 'incompetence'. Life is produced through writing, i.e. through a resignifying practice »⁴⁴⁵. On saisit de quelle manière le texte d'Althusser annonçait en creux la « subjonctivation » derridienne. Comme le dit Guénoun, « L'intervention, ou la stratégie, de l'(auto) écriture consisterait précisément à produire ces traces au lieu où l'interpellation, et la reconnaissance, font défaut »⁴⁴⁶. Ainsi « subjectification » et « assujettissement » se font simultanément, dans un contexte pragmatique d'échange, qui laisse la place à une « subjonctification », tournée vers l'avenir.

Geoffrey Galt Harpham relève un discours éthique même chez les critiques les plus « antihumanistes », comme Marx, Jameson, Lacan, Kristeva, Irigaray ou Foucault. Il montre ensuite que, si certains critiques déconstructivistes, comme Paul de Man, ont contribué à tuer le sujet et l'auteur, Derrida (dans un essai écrit en 1988 et une interview donnée en 1989) a plaidé pour une éthique de la déconstruction et un retour au sujet, mais à un sujet transformé et modernisé, un sujet qui ne serait plus le sujet autonome traditionnel, mais un sujet éthique :

⁴⁴³ D'après Rorty, c'est sa manière de se démarquer de ses prédécesseurs : « to create a style so different as to make one's books incommensurable with those of one's precursors ». Richard Rorty, « From Ironist Theory to Private Allusions : Derrida », *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 122-137, voir p. 126 pour la citation.

⁴⁴⁴ Voir *supra*, p. 108.

⁴⁴⁵ Frédéric Regard, « Autobiography as Linguistic Incompetence : Jacques Derrida's Readings of Joyce and Cixous », *op. cit.*, voir p. 288 pour la citation.

⁴⁴⁶ Guénoun, « Althusser autographe », *op. cit.*, p. 245.

« The subject can ‘return’ on the condition that it be transformed and modernized — no longer the self-identical, self-regulating subject of humanism, but rather a subject inmixed with otherness »⁴⁴⁷. La caractéristique principale du sujet transformé est ici résumée : le sujet est forgé et se forge à travers un dialogue constant avec les autres, dans des situations pragmatiques d’échange. Il advient dans les manifestations narratives induites par la conception qu’il a de lui-même, en prenant corps dans son texte. L’individu est non seulement interpellé en sujet, mais, en même temps, il se constitue lui-même comme sujet, par sa « contre-interpellation ». Si nous sommes des sujets éthiques, c’est parce que nous faisons partie d’une communauté langagière. La subjectivité se produit dans la répétition.

2. La *mimésis/muthos* comme « rapport imaginaire » idéologique à des « conditions réelles d’existence »

Ainsi le sujet est ressuscité, mais c’est un sujet transformé qui revient, un compromis entre le sujet autonome et le sujet assujéti. Il nous faut maintenant examiner la notion de réalité, ou de lien entre le texte et le monde, et trouver un compromis « postmoderne » entre la réalité stable du sens commun, qui existe en dehors de nous, et la réalité purement textuelle du structuralisme — car, si on veut rendre à la littérature son rôle politique, il faut qu’il existe une réalité sur laquelle travailler. Compagnon résume ainsi les positions extrêmes de la « modernité » concernant les rapports entre littérature et réalité : « selon la tradition aristotélicienne, humaniste, classique, réaliste, naturaliste et même marxiste, la littérature a pour fin de représenter la réalité, et elle le fait à peu près convenablement ; selon la tradition moderne et la théorie littéraire, la référence est une illusion, et la littérature ne parle pas d’autre chose que de la littérature »⁴⁴⁸. Je voudrais essayer d’échapper à un tel binarisme, de redéfinir par conséquent le concept de *mimésis*, et suivant le conseil de Compagnon de « repenser les rapports de la littérature et du monde de manière plus souple, ni mimétique ni antimimétique »⁴⁴⁹, de montrer que « le fait que la littérature parle de la littérature ne l’empêche pas de parler aussi du monde »⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Geoffrey Galt Harpham, « Ethics » (1990), in F. Lentricchia and T. McLaughlin (dirs.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, Chicago University Press, 1995, p. 392.

⁴⁴⁸ Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 132.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 146.

Pour faire le lien entre *mimésis* comme copie du vraisemblable au sens naturel, et *mimésis* comme vraisemblance au sens culturel, Compagnon montre que « l'effet de réel » de Barthes⁴⁵¹ n'est pas, en fait, une négation de la réalité — « Qui dit illusion dit réalité au nom de laquelle dénoncer cette illusion »⁴⁵² — et que « l'arbitraire du signe n'implique pas en toute logique la non-référentialité irrémédiable de la langue »⁴⁵³. Compagnon cite les définitions que Northrop Frye et Paul Ricœur donnent de la *mimésis* comme *muthos* — comme activité qui donne un sens au monde⁴⁵⁴ — pour faire le lien entre une réalité qui existe et une réalité « fictionnée »⁴⁵⁵.

Althusser peut, à nouveau, servir de point de départ pour examiner les deux sens du terme réalité qui se profilent ici, et pour rendre la littérature au monde sans pour autant nier les avancées du structuralisme. Son affirmation, « L'idéologie est une 'représentation' du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence », fait clairement la différence entre « conditions réelles d'existence », et « rapport imaginaire » idéologique, ou « conception/représentation du monde ». Si on lit bien Althusser, on s'aperçoit qu'il envisage effectivement deux types de réalité : « en admettant qu'elles [ces 'conceptions du monde' ou idéologies] ne correspondent pas à la réalité, donc qu'elles constituent une illusion, on admet qu'elles font allusion à la réalité, et qu'il suffit de les 'interpréter' pour retrouver, sous leur représentation imaginaire du monde, la réalité même de ce monde (idéologie = *illusion/allusion*) »⁴⁵⁶. Le concept de réalité semble bien se dédoubler : d'un côté, « la réalité même de ce monde », et, de l'autre, la « représentation imaginaire » que l'on s'en fait.

Dans *L'Emprise des signes*⁴⁵⁷, Lecerle explique que le concept de réalité du sens commun est « un peu simplet » et doit être « révisé », car « l'opposition entre les deux niveaux ontologiques, la réalité et la fiction, n'est pas si tranchée que cela ». Il approfondit

⁴⁵¹ Dans un essai intitulé « L'Effet de réel » (1968), R. Barthes attaquait les fondements du « réalisme » et parlait de « l'illusion référentielle » — les détails réalistes ne dénotent pas le réel, mais ne font que le signifier. Le « réalisme » devient alors un code de signification. Voir Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 133-141. L'essai de Barthes est publié dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 81-90.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 137.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵⁴ Voir *supra*, p. 37 sq.

⁴⁵⁵ C'est le terme employé par Jacques Rancière : « Le réel doit être fictionné pour être pensé », *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁵⁶ Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*, p. 24.

⁴⁵⁷ Lecerle et Shusterman, *L'Emprise des signes*, *op. cit.*, voir p. 189-193.

alors la distinction que Clément Rosset fait entre « réel » et « réalité », dans *Le Réel et son double* (1976), en la mettant en parallèle avec celle de Roger Caillois entre « merveilleux » et « fantastique », dans un article intitulé « De la licorne au narval » (1976). Rosset distingue entre « le réel immédiat » et « un autre réel, qui seul lui confère son sens et sa réalité » : « Ce monde-ci, qui n'a par lui-même aucun sens, reçoit sa signification et son être d'un autre monde qui le double »⁴⁵⁸. Pour Caillois, nous dit Lecercle, le « merveilleux » nous présente ce qui n'existe pas, mais il conforte l'ordre du monde, tandis que le « fantastique » nous présente ce qui existe, mais inquiète l'ordre du monde. Lecercle en vient alors à cette conclusion :

le merveilleux est au fantastique ce que la réalité est au Réel. [...] Le *Réel* est comme la chose en soi kantienne : il est là, mais il est inconnaissable. [...] Contrairement à la chose kantienne, il fait retour dans le monde des hommes sous la forme de l'événement (révolution, crise psychotique ou mort). Et ce dans quoi il fait retour, c'est la *réalité*, que je construis autour de moi pour y trouver ma place, pour y vivre⁴⁵⁹.

Cette théorie est fortement inspirée de celle de Jacques Lacan. Dans *La Violence du langage*, Lecercle note que « [l]e concept de 'réel', par opposition à l'imaginaire et au symbolique, appartient à Lacan »⁴⁶⁰. Effectivement, le pivot de la théorie lacanienne est le fameux R.S.I. (Réel, Symbolique, Imaginaire)⁴⁶¹. L'imaginaire est ce qui est lié aux images personnelles et uniques. En revanche, le symbolique c'est tout ce que la culture a inscrit en nous comme tiers ; c'est le monde des signes et des lois qui structurent les groupes humains ; c'est l'organisation sociale fondée sur la fonction paternelle ; c'est le signifiant et le langage. Le « réel » et la « réalité » sont tous deux produits par le symbolique. Le réel, c'est ce qui est rejeté, refoulé, expulsé par le symbolique ; c'est l'innommable, l'impossible, l'irreprésentable, l'insoutenable ; c'est ce qui ne peut être mis ni en images ni en symboles, ni en mots ; c'est un « reste ». La réalité, c'est ce qui est dicté par le fantasme. Comme l'explique Lecercle :

'le réel, c'est l'impossible', est une des maximes les plus connues, et les plus obscures, du maître. Son premier caractère est son indépendance au regard de l'homme, auquel il se révèle dans une épiphanie qui peut être expérience d'horreur. En retour, celui-ci construit une réalité à l'intérieur de laquelle il se situe, afin de l'oblitérer ou de

⁴⁵⁸ Clément Rosset, *Le Réel et son double* (1976), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1984, p. 55.

⁴⁵⁹ Lecercle et Shusterman, *L'Emprise des signes*, op. cit., p. 191.

⁴⁶⁰ Jean-Jacques Lecercle, *La Violence du langage* (1990), trad. de l'anglais par Michèle Garlati, Paris : PUF, 1996, p. 41.

⁴⁶¹ Voir Jacques Lacan, « Le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel » (8 juillet 1953), publication en ligne, <http://www.effet-freudien.com/effetfreudien/LACAN/theorie.htm>.

l'oublier. La mort, épiphanie suprême, est aussi l'instant où le réel devient inéluctable⁴⁶².

La notion lacanienne de « réel » (qui se réfère en fait à la sexualité du couple parental) est ainsi élargie pour comprendre ce qu'on pourrait appeler le « réel brut », un réel qui dérange et qui est insupportable en soi (maladie, vieillesse, mort, hasard, solitude, etc.). La « réalité » serait alors ce que nous construisons à partir de ce « réel brut » pour le rendre plus supportable, pour lui donner un sens, pour le maîtriser.

Cette distinction entre « réel brut » et « réalité » n'est pas sans rappeler la distinction entre nature et culture. Le critique marxiste Terry Eagleton parle de la nature comme d'un « réel minimum », sur lequel se greffent les systèmes signifiants de la culture.

Nature is not just clay in culture's hands [...] A culture would be ill-advised to try to suppress the kind of needs we have by virtue of what the young Marx calls our 'species being' — needs such as food, sleep, shelter, warmth, physical integrity, companionship, sexual fulfilment, freedom from pain, suffering and oppression, a modest amount of self-determination and the like. If nature is moulded by culture it is also resistant to it [...] ⁴⁶³.

L'anthropologue Clifford Geertz distingue aussi « la simple appréhension prosaïque de la réalité », et « une interprétation des caractères immédiats de l'expérience, un vernis posé sur elle », autrement dit, « le système culturel »⁴⁶⁴. À son tour, ce « réel minimum », qui comprend nos besoins en matière de survie, pourrait être mis en rapport avec des données visibles, stables, fixes, comme le sexe biologique.

Cette démarche peut aussi s'appliquer dans le domaine de la différence sexuelle. Dans *Gender Trouble* (1999), Judith Butler fait clairement la distinction entre « sex » et « gender »⁴⁶⁵. Sur le « réel minimum » biologique se greffe toute une façon d'être, qui est produite par les structures discursives du pouvoir. C'est pourquoi Butler dit que l'identité — qui comprend la différence sexuelle — est une « construction performative » — « a performative construct ». Il faut distinguer entre la différence sexuelle, biologique, le « réel minimum », qui donne lieu à un ensemble de discours qui déterminent la différence sexuelle comme comportement induit. Même s'il est exact que « le cru est déjà cuit » — « the raw proves to be always already cooked »⁴⁶⁶ —, il y a un « réel de base », sur lequel se greffe la

⁴⁶² Lecercle, *La Violence du langage*, op. cit., p. 41.

⁴⁶³ Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 99-100.

⁴⁶⁴ Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global* (1983), trad. de l'anglais par Denise Paulme, Paris, PUF, 2002, p. 96-97.

⁴⁶⁵ Judith Butler, *Gender Trouble*, New York and London, Routledge, 1999, p. 6.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

culture. Comme le dit Clifford Geertz, « sûrement s'il y a une chose que chacun tient pour faire partie de la façon dont le monde est aménagé, c'est que les êtres humains sont divisés sans reste entre deux sexes biologiques »⁴⁶⁷. Effectivement, sans la biologie, la notion même de « gender » comme produit culturel ne pourrait pas exister : « Dieu peut avoir fait les sexes, mais l'homme fait le reste »⁴⁶⁸. L'idée que la différence sexuelle est une construction culturelle et fait partie intégrante de la construction de l'identité n'est certes pas nouvelle ; elle date au moins des années 1950 avec le début du féminisme non-essentialiste — dit « constructiviste » —, dont *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1949) est un des textes fondateurs⁴⁶⁹. Frédéric Regard montre que ce « dispositif de sexuation est le véritable inconscient de notre Histoire », puisque « la féminité est une connaissance produite par le pouvoir, c'est-à-dire, la culture, les relations sociales, les institutions, les structures familiales, les rituels quotidiens », ce qu'il illustre en montrant comment la religion, le droit, la médecine et l'esthétique fonctionnent tous comme dispositifs « d'assignation à résidence »⁴⁷⁰. Et Regard ajoute : « être féministe, c'est voir que l'idéologie fabrique des sujets et, dirait Althusser, les 'interpelle' à une fonction définie, [...] »⁴⁷¹. De même, Teresa de Lauretis, dans *Technologies of Gender* (1987), reprend la notion althussérienne d'interpellation idéologique, pour montrer comment les AIE produisent de l'identité sexuelle. Elle prolonge l'analyse où Foucault, dans son *Histoire de la sexualité* (1976), montre comment ce qu'il appelle la « mise en discours » du sexe et les « techniques du pouvoir qui s'exercent sur les sexes » depuis la fin du XVI^e siècle — qu'il s'agisse d'une position de censure ou d'affranchissement —, ont donné lieu à une foule de discours sur la sexualité dans divers domaines de la vie (littérature, politique, famille, médecine, etc.), au point que le sexe commande l'ensemble de l'existence sociale⁴⁷².

Il conviendrait à présent de revenir sur la notion althusserienne du « rapport imaginaire », qui transforme les « conditions réelles d'existence » (que j'ai appelé plus haut le « réel brut » : l'innommable, l'insupportable, le réel minimum, les données stables, etc.), et de la mettre en parallèle avec celle de « culture ». Car la littérature, comme « rapport imaginaire » aux « conditions réelles d'existence », participe d'une culture, véhicule des

⁴⁶⁷ Geertz, *Savoir local, savoir global, op. cit.*, p. 102.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁶⁹ Voir Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, Paris, PUF, 2002, p. 52 ; Toril Moi, *Sexual Textual Politics*, London, Routledge, 1985, p. 92.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, voir p. 13-36.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 21.

éléments culturels ; la forme que prend le *muthos* n'est pas indépendante de cette culture, qui est un système sémiotique. C'est le point de vue des *New Historicists* et du « matérialisme culturel » des années 1980. Comme l'écrit Clifford Geertz, l'art « matérialise un mode d'expérience », et « étudier une forme d'art est explorer une sensibilité », qui est « essentiellement une formation collective »⁴⁷³. L'art est un système culturel : « C'est par la participation au système général de formes symboliques que nous appelons la culture que la participation au système particulier que nous appelons l'art, qui n'en est en fait qu'un secteur, est possible. Une théorie de l'art est donc en même temps une théorie de la culture, ce n'est pas une entreprise autonome »⁴⁷⁴. Geertz définit la culture comme un ensemble de « systèmes significatifs [*sic*] »⁴⁷⁵. Dans *The Interpretation of Cultures* (1973), il donne une définition sémiotique de la culture, qui constituerait des réseaux de sens dans lesquels nous sommes pris : « The concept of culture I espouse [...] is essentially a semiotic one. Believing with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs [...] »⁴⁷⁶. Il s'agit de règles de conduite transmises par la littérature, la religion, la science, etc. : « extrinsic sources of information in terms of which human life can be patterned—extrapersonal mechanisms for the perception, understanding, judgement, and manipulation of the world. Culture patterns—religious, philosophical, aesthetic, scientific, ideological—are 'programs'; they provide a template or blueprint for the organization of social and psychological processes »⁴⁷⁷. Geertz insiste sur le fait que la culture, comme ensemble de systèmes signifiants, est toujours inéluctablement « locale ». La remise en contexte de tels signifiants est donc nécessaire pour comprendre comment ils signifient. Il faut voir les expressions de la pensée humaine comme des activités sociales dans un monde social. Geertz estime qu'il ne faut pas considérer la culture uniquement comme un modèle théorique coupé du concret : « As interworked systems of construable signs [...], culture [...] is a context, something within which they can be intelligibly — that is thickly — described »⁴⁷⁸. Ainsi la culture comme structure imaginaire, qui interpelle le sujet, est-elle replacée dans un contexte, dans une réalité qui la conditionne⁴⁷⁹.

⁴⁷³ Geertz, *Savoir local, savoir global, op. cit.*, p. 124-125.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷⁶ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books (Perseus), 1973, p. 5.

⁴⁷⁷ Geertz, *The Interpretation of Cultures, op. cit.*, p. 216.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷⁹ Voir aussi *Savoir local, savoir global, op. cit.*

La définition de la culture donnée par Terry Eagleton, dans *The Idea of Culture* (2000), réconcilie aussi réalité et structure imaginaire, ou nature et culture : « It is just as impossible to see culture as a mere outcropping of nature as it is to view nature as a mere construct of culture »⁴⁸⁰. Une telle opposition n'a simplement plus lieu d'être si la culture est définie comme ce « surplus », qui fait partie intégrante de la nature humaine et qui se greffe sur le réel pour lui conférer un sens :

It is not the fact that we are cused between nature and culture [...] which is the problem. It is not that culture is our nature, but that it is of our nature, which makes our life difficult. Culture does not simply supplant nature; instead it supplants it in a way which is both necessary and superogatory. We are not born as cultural beings, nor as self-sufficient natural ones, but as creatures whose helpless physical nature is such that culture is a necessity if we are to survive. Culture is the 'supplement' which plugs a gap at the heart of our nature, and our material needs are then reinflected in its terms⁴⁸¹.

La culture ainsi définie n'est ni Culture universelle — des valeurs que nous partageons par le simple fait d'être humain — ni l'affirmation d'une identité spécifique — nationale, régionale, ethnique, sexuelle⁴⁸². C'est un ensemble de systèmes signifiants, ancré en amont et en aval dans des structures sociales qui sont elles-mêmes enracinées dans des contextes spatio-temporels. Le contexte n'est jamais fermé, ses frontières sont mouvantes et floues : « But to belong to a culture is just to be part of a context which is inherently open-ended. Like the rough ground of language itself, cultures 'work' exactly because they are porous, fuzzy-edged, indeterminate, intrinsically inconsistent, never quite identical with themselves, their boundaries continually modulating into horizons »⁴⁸³.

Or, la notion d'idéologie est liée à celle de culture. Les « systèmes signifiants » de Geertz ne sont pas sans rappeler les « formations discursives » de Foucault — collections d'énoncés, dont découlent le réel et notre propre identité —, qui sont liées au pouvoir et s'incarnent dans des institutions. Ces « formations discursives » sont des manières de penser, de percevoir le réel, déterminées par un contexte social précis et affectant ce que nous sommes et notre façon de voir le monde. Les « épistèmes » sont des groupements de structures discursives qui caractérisent une culture particulière dans le temps et dans l'espace et se manifestent sous forme d'institutions. Le discours est une façon linguistique — la seule que nous ayons à notre disposition — d'appréhender et de faire signifier le monde. Le

⁴⁸⁰ Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁸² *Ibid.*, voir p. 38.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 96.

discours, saturé de culture et d'idéologie, est inextricablement lié au pouvoir, qui ne fonctionne pas seulement pour réprimer, mais produit les sujets et le réel dont il a besoin pour se perpétuer. Le discours est en mutation constante et le pouvoir est une forme de relation interpersonnelle instable et re-négociable⁴⁸⁴. Althusser pour sa part définit l'idéologie comme une « structure imaginaire », qui « existe non seulement sous forme de langage, de concepts et de discours, mais aussi sous forme d'attitudes, de gestes, de conduites, d'intentions, d'aspirations, de refus, de permissions, d'interdits, etc. »⁴⁸⁵. C'est pourquoi Terry Eagleton, dans *Ideology* (1991), identifie sans hésitation idéologie et culture : « Ideology or culture, would here denote the whole complex of signifying practices in a particular society »⁴⁸⁶. La culture et l'idéologie concernent des pratiques signifiantes, ancrées dans des infrastructures sociales. Comme pour la culture, une définition purement sémiotique de l'idéologie n'est pas suffisante, car l'idéologie travaille le réel : « Ideology neither legislates [material situations] into being, nor is simply 'caused' by them; rather, ideology offers a set of reasons for such material conditions. [...] Ideology, in short, goes to work on the 'real' situation in transformative ways; [...] something pre-exists this process; some referent, something worked upon »⁴⁸⁷. Mais — il en est de même pour la culture —, l'existence matérielle de l'idéologie dans des institutions se manifeste avant tout de manière discursive. C'est par une multitude de discours que l'idéologie fonctionne pour interpeller des sujets⁴⁸⁸. Une telle définition de l'idéologie permet de lever l'opposition entre un culturalisme réducteur et un déterminisme matériel : « But there is a third way between thinking of ideology as disembodied ideas on the one hand, and as nothing but a matter of certain behaviour patterns on the other. This is to regard ideology as a discursive or semiotic phenomenon. And this at once emphasises its materiality (since signs are material entities), and preserves the sense that it is essentially concerned with meanings »⁴⁸⁹.

Même si les deux termes « culture » et « idéologie » semblent intimement liés, il faut néanmoins les distinguer. Car la culture n'est pas exactement de l'idéologie : elle véhicule de

⁴⁸⁴ Voir surtout Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1979, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Seuil, coll. « Tel », no 225, 1975 ; voir aussi Sara Mills, *Discourse*, London, Routledge, « Critical Thinkers », 2003.

⁴⁸⁵ Louis Althusser, *Écrits sur la psychanalyse*, Paris, Stock/IMEC, 1993, p. 108.

⁴⁸⁶ Terry Eagleton, *Ideology. An Introduction*, London, Verso, 1991, p. 28.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 194.

l'idéologie, et, comme concept plus englobant, elle peut même véhiculer plusieurs idéologies. Surtout, l'idéologie comporterait une notion de pouvoir, ajoutée à celle de culture. Toute culture serait de mèche avec certains pouvoirs, véhiculerait et entretiendrait des idéologies dominantes. On sait en effet depuis Foucault que le pouvoir n'émane pas d'un centre : « Le pouvoir, ce n'est pas une institution, ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés : c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée »⁴⁹⁰.

Pour résumer, si la « structure imaginaire » idéologique est assimilée à la culture, définie comme un système sémiotique signifiant « inconscient » — considéré comme naturel ou essentiel —, système ancré dans des « conditions réelles d'existence », dans un contexte socio-historique particulier, et qui se manifeste par des règles de conduite incarnées dans des institutions et transmises par le discours, c'est bien la notion de contexte (la pratique, le pragmatique, la situation d'échange linguistique) qui permet de briser l'opposition entre un culturalisme réducteur et un déterminisme matériel ou biologique tout aussi réducteur. La notion de contexte linguistique permet en effet de faire le lien entre systèmes abstraits et existence concrète, réconciliant ainsi sujet et objet, moi et monde, « textualisme » et « contextualisme », « intentionnalisme » et « anti-intentionnalisme », universalisme et relativisme.

La définition de la « structure imaginaire » idéologique, comme conception du monde, ressemble à celle donnée pour la *mimésis/muthos*, comme mise en intrigue du monde, dans le premier chapitre : la *mimésis* n'est ni copie ni réplique à l'identique, mais elle désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit et habite le monde, la manière de faire signifier celui-ci. Comme le « rapport imaginaire » d'Althusser, la *mimésis/muthos* est inextricablement liée à la culture/idéologie, en tant que phénomène discursif enraciné dans un contexte précis. Selon Ronald Shusterman, « aucune œuvre d'art, [...], ne peut être politiquement neutre ». [...] Autrement dit, « toute œuvre véhiculera automatiquement un certain nombre de valeurs »⁴⁹¹.

Or, pour définir la littérature contemporaine, la critique insiste sur le terme « métafiction », c'est-à-dire fiction sur la fiction. Il ne s'agit pas simplement de l'irruption du narrateur dans la narration, procédé auquel nous réserverons plutôt le terme de « surfiction ». « Métafiction » désigne une auto-réflexivité, qui remet en question les relations entre fiction

⁴⁹⁰ Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 123.

⁴⁹¹ Lecercle et Shusterman, *L'Emprise des signes*, op. cit., p. 208.

et vie. Pour Patricia Waugh : « *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality »⁴⁹². C'est ce travail sur les mises en intrigue du réel qu'Amy Elias appelle « meta-mimesis ». Et la critique précise : « representation becomes reality », « [t]he real itself has become a strange new world: mediated reality »⁴⁹³. C'est aussi ce à quoi Brian McHale semble faire référence, lorsqu'il affirme que les textes de la « modernité » ont une dominante « épistémologique », alors que les textes postmodernistes sont à dominante « ontologique », et se demandent de quoi est fait le monde⁴⁹⁴. Le réel n'est jamais « transparent », note Linda Hutcheon : « there is nothing natural about the 'real' and there never was »⁴⁹⁵. Le critique marxiste Fredric Jameson souligne aussi la nature politique de tout système : « there is nothing that is not social and historical—indeed, [...] everything is 'in the last analysis' political »⁴⁹⁶. Dans cette optique, puisque la perception que nous avons du réel est politique, elle peut être revue et corrigée.

Je retiendrai quatre conclusions de ce qui précède :

(1) La littérature ne peut jamais être un simple miroir du monde, comme dans la conception de la *mimésis* du sens commun. Elle ne peut qu'imiter l'idée que l'on se fait du monde, présenter une « réalité » ou un « rapport imaginaire » à nos « conditions réelles d'existence ». La *mimésis* est d'abord *muthos*.

(2) Le *muthos* « colore » le « réel brut », qui est forcément présenté selon un point de vue pour lui donner une signification ou le rendre plus supportable. Le *muthos* a ainsi une fonction réconfortante, ordonnatrice ou subversive.

(3) Le *muthos* est inextricablement lié à la culture et au pouvoir, à l'idéologie, qui sont des systèmes sémiotiques ancrés dans des contextes spatio-temporels. Politique et éthique, tout en étant différents — l'un, fondé sur des certitudes, cherche à s'approprier le pouvoir et agit dans l'immédiat, l'autre, foncièrement interrogatoire, pose la question de la « vie bonne », et prend effet à long terme — sont inextricablement liés : les dilemmes éthiques ne sauraient être indépendants de la notion de pouvoir.

⁴⁹² Voir Waugh, *Metafiction*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹³ Elias, « Meta-Mimesis » *op. cit.*, p. 16, 26.

⁴⁹⁴ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London et New York, Methuen, 1997, p. 10.

⁴⁹⁵ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989), London, Routledge, 1995, p. 33.

⁴⁹⁶ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), London, Routledge, 1996, p. 20.

(4) La littérature travaille toujours sur le *muthos*. Ce travail peut avoir une orientation mimétique : la littérature est alors un lieu de connaissance de l'organisation du monde et renforce le consensus. Mais, elle peut aussi travailler sur un *muthos* coupé du monde, pour le réécrire et le renvoyer au monde, tout comme le sujet interpellé par le discours peut se livrer à une « contre-interpellation ».

B. Réécritures et révisions

Il convient maintenant d'examiner le fonctionnement de la réécriture « postréaliste » comme « contre-interpellation », et de tenter de comprendre comment l'autonomie de la littérature est ce qui lui permet d'avoir une portée politique. Dans un premier temps, les notions de « propre-impropre » de Rancière, ainsi que de « quasi-monde » et de « métaphore vive » de Ricœur, conjuguées à celles de l'« itérabilité » de la lettre écrite, analysée par Derrida, seront utilisées pour montrer comment l'individu peut réécrire le monde en « décontextualisant », puis en « recontextualisant » un texte, afin de le faire « resignifier ». Par l'opération pragmatique que Derrida nomme « le féminin », le sujet est « re-stylisé » et les positions de chacun sont redistribuées. Dans un deuxième temps, je m'attacherai à définir une notion d'éthique capable de prendre en compte une telle esthétique. L'éthique comme questionnement en contexte, comme « contresignature » pragmatique, rendrait davantage compte de l'esthétique « postréaliste » que la notion de morale.

Nous avons vu que la littérature du « régime esthétique des arts » opposait selon Jacques Rancière « un art qui est celui de l'écriture » à « la vieille *mimesis* », pour se concentrer progressivement sur l'écriture, se libérant de la tyrannie de la représentation. Cette littérature peut soit dire le monde soit se retirer du monde. Dans le « texte réaliste classique », le *muthos* reste « mimétiquement orienté », imitant un ordre existant déjà dans le monde, alors que, dans l'esthétique « moderniste » et « postmoderniste », le *muthos* se détache du monde pour exprimer un ordre abstrait et subjectif.

Il est temps d'introduire un troisième cas de figure, celui qui m'intéresse tout particulièrement car il semble correspondre à la littérature « postréaliste » que j'étudie : le *muthos* libéré du monde, donc dégagé de son contexte, peut être réécrit et renvoyé au monde, comme nouveau sens, appelant au changement. Il m'apparaît que le *muthos*, de plus en plus radicalement séparé de sa *mimésis*, peut être revu et renvoyé au monde, comme « contre-interpellation ». Alors que le « réalisme » est tourné vers le passé, en ce qu'il reprend et consolide un ordre existant, le « postréalisme » serait tourné vers le futur, dans la mesure où il cherche à imposer un nouvel ordre au monde, une nouvelle façon de faire signifier le « réel brut ». Le « postréalisme » remplacerait donc la conscience immédiate du monde par sa recreation, non pas sur des bases purement subjectives, mais à partir d'une nouvelle idée du monde.

Je considérerai à présent de plus près le fonctionnement de cette littérature « postréaliste », avant d'envisager une définition de l'éthique capable de prendre en compte les exigences d'une telle esthétique.

1. « Décontextualisation » et « recontextualisation »

Rancière illustre la liberté du *muthos* par le mythe platonicien de l'invention de l'écriture (que Socrate présente à la fin du *Phèdre* de Platon) : « N'étant pas guidée par un père qui la porte [...] la parole écrite s'en va rouler au hasard, de droite et de gauche »⁴⁹⁷ ; l'écriture n'est plus « simplement un moyen de reproduction de la parole et de conservation du savoir », elle devient « un régime spécifique d'énonciation et de circulation de la parole et du savoir, le régime d'une énonciation orpheline, d'une parole qui parle toute seule, oublieuse de son origine, insouciante à l'égard de son destinataire »⁴⁹⁸. Ce qu'on a appelé l'« intransitivité » ou l'« autotélisme » de la littérature est ce qui lui permet d'avoir une portée politique :

Son 'intransitivité' est ce qui fait circuler la lettre, son 'autotélisme' est ce qui l'approprie aux fins de n'importe qui. [...] La parole qui parle toute seule n'est pas la 'colonne de silence' sartrienne, élevée à l'intention des initiés dans un jardin fermé à la foule. Elle est au contraire la destruction de toute scène réservée de transmission de la parole. Le mode propre de visibilité et de disponibilité de la lettre écrite brouille tout rapport d'appartenance légitime du discours à l'instance qui l'énonce, à celle qui doit le recevoir et aux modes selon lesquels il doit être reçu⁴⁹⁹.

L'écriture, ainsi rendue « muette », c'est-à-dire libérée du monde et du sujet en amont, peut redevenir « bavarde », c'est-à-dire être réappropriée et rendue au monde en aval. C'est pourquoi Rancière appelle la « lettre muette de l'écriture trop bavarde »⁵⁰⁰ une écriture qui tente à nouveau de commenter le monde. Et c'est cette réécriture d'une écriture libérée du monde qu'il nomme « hyper-écriture »⁵⁰¹. C'est pourquoi il met en parallèle ce « régime de l'écriture », dégagé de toute autorité, et la démocratie⁵⁰² : « La démocratie est le régime de

⁴⁹⁷ Rancière, *La Parole muette*, p. 81.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁰² Cette idée n'est pas neuve. Déjà, en 1968, Jacques Derrida écrivait : « On pourrait comparer le procès de l'écriture au procès de la démocratie, tel qu'il est instruit dans la *République* ». Voir « La Pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 354.

l'écriture »⁵⁰³. L'écriture dérègle l'ordre légitime ; elle est « le régime d'énonciation de la parole qui dérègle cette hiérarchie des êtres selon leur puissance 'logique'. Elle introduit la dissonance radicale dans la symphonie communautaire »⁵⁰⁴. Dans « L'Inadmissible » (publié aussi en 1998), Rancière précise cette homologie entre littérature et démocratie : toutes deux sont des modes de réflexion sur l'art de vivre ensemble en société, et toutes deux permettent d'introduire le « dissensus » dans le consensus. Si la littérature peut introduire du « dissensus », c'est parce qu'elle représente un « mode suspensif de la parole »⁵⁰⁵. Elle n'est définie ni par une « détermination interne », fondée sur des « propriétés » essentielles, ni par une « détermination externe », fondée sur un jugement ou une pratique conventionnelle, mais par « un type d'existence » qui « circulerait entre le dedans et le dehors, entre la corporéité et l'absence de corps »⁵⁰⁶. Elle est « une unité en-plus, sans corps propre, qui vient s'inscrire en surimpression sur un assemblage de corps et de propriétés »⁵⁰⁷. Dans sa « quasi-existence », elle « ne cesse d'inscrire l'expérience du quasi-autre et celle du dissensus »⁵⁰⁸. Le texte littéraire, qui n'est ni autotélique ni représentatif, redéfinit le contrat en introduisant « un il dans le rapport de je à je », entre le « je qui écrit » et le « je qui raconte »⁵⁰⁹. C'est ainsi que « les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. [...] Ils reconfigurent la carte du sensible »⁵¹⁰. Ainsi, ce que Rancière nomme le caractère « propre-impropre » de la littérature et qu'il illustre par la lettre chez Platon permet d'envisager une troisième voie : plutôt que d'être déterminée par des indices purement internes et textuels ou par des conventions extérieures, la littérature aurait un « statut ontologique indécis », « un mode d'existence paradoxal, qui hésite entre une forme de corporéité, ou de matérialité, et d'absence de corps, ou d'immatérialité »⁵¹¹.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 82-84.

⁵⁰⁵ Jacques Rancière, « L'Inadmissible », *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 128-147, voir p. 139.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁵¹⁰ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 62.

⁵¹¹ Lecercle et Shusterman, *L'Emprise des signes*, *op. cit.*, p. 239.

Cette notion du caractère « propre-impropre » de la littérature rejoint celle de « quasi-monde » de Paul Ricœur. Dans *Temps et récit I* (1984), Ricœur prolonge sa réflexion sur la *mimésis* comme *muthos*, dans un passage qui vaut la peine d'être intégralement cité :

[S]i nous continuons de traduire *mimésis* par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'*imitation créatrice*. Et si nous traduisons *mimésis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la *mimésis* platonicienne, mais *la coupure qui ouvre l'espace de fiction*. L'artisan des mots ne produit pas des choses, mais seulement *des quasi-choses*, il *invente du comme-si*. En ce sens, le terme aristotélicien de *mimésis* est l'emblème de ce *décrochage* [c'est moi qui souligne] qui, pour employer un vocabulaire qui est aujourd'hui le nôtre, instaure la littérarité de l'œuvre littéraire. [...] la *mimésis* n'a pas seulement une fonction de coupure, mais de liaison, qui établit précisément le statut de transposition 'métaphorique' du champ pratique par le *muthos*. [...] il faut préserver dans la signification même du terme *mimésis* une référence à l'amont de la composition grecque. J'appelle cette référence *mimésis I*, pour la distinguer de *mimésis II* — la *mimésis création* — qui reste la fonction-pivot. [...] Ce n'est pas tout : la *mimésis* qui est [...] une *activité*, l'activité mimétique, ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais aussi dans le spectateur ou le lecteur. Il y a ainsi un aval de la composition poétique que j'appelle *mimésis III*, [...]. En encadrant ainsi le saut imaginaire par les deux opérations qui constituent l'amont et l'aval de la *mimésis-invention*, je ne pense pas affaiblir, mais bien enrichir, le sens même de l'activité mimétique investie dans le *muthos*⁵¹².

En insistant sur la *mimésis* comme *muthos*, comme activité créatrice (ce qui présuppose la présence d'un sujet), Ricœur s'accorde avec Rancière sur le fait que cette « parole muette » redevient « bavarde » lorsqu'elle est renvoyée au monde. Le *muthos* vient du monde en amont, est reconfiguré et renvoyé au monde en aval. Dans *Du texte à l'action* (1986), Ricœur poursuit sa réflexion sur la référence et sur l'autonomie de la littérature, et ses propos font à nouveau écho à Rancière. Dans une partie intitulée « Le monde du texte », il distingue entre « sens » et « référence » du discours. Le « sens » c'est « l'objet idéal » que vise le discours, et qui lui est « immanent ». La « référence » est la « valeur de vérité » du discours, ou « sa prétention à atteindre la réalité ». Si le texte peut être autonome par rapport au monde, et aussi par rapport à son auteur, c'est parce qu'il est écriture, ce qui permet de l'extraire du « réseau spatio-temporel » de la « situation du discours » des « interlocuteurs » (écrivain et lecteur). Pour le coup, « les conditions concrètes de l'acte de montrer n'existent plus ». La thèse de Ricœur est que cette « abolition d'une référence de premier rang, abolition opérée par la fiction et par la poésie, est la condition de possibilité pour que soit libérée une référence de second rang ». Tout discours fictif rejoint la « réalité », mais « à un autre niveau, plus fondamental que celui qu'atteint le discours descriptif ». C'est ce que Ricœur appelle « cette

⁵¹² Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 93-94.

dimension référentielle absolument originale de l'œuvre de fiction » qui va lui permettre d'imaginer « de nouvelles possibilités d'être-au-monde ». Ainsi, la fiction « vise l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être » — notion qui rejoint d'une certaine façon celle de la « subjonctification » de Derrida. Et Ricœur ajoute : « par là même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel »⁵¹³.

Dans *La Métaphore vive* (1975), Ricœur explorait déjà cette idée d'une autonomie de la *mimésis/muthos* : « la suspension de la référence, au sens défini par les normes du discours descriptif, est la condition négative pour que soit dégagé un mode plus fondamental de référence, [...]. Ainsi la suspension de la référence réelle est la condition d'accès à la référence sur le mode virtuel »⁵¹⁴. La suspension de la référence descriptive ouvre « l'accès à la réalité sur le mode de la fiction ». Ricœur prend ici appui sur son étude de la métaphore et du texte comme « métaphore vive » : « l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite aussi une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé »⁵¹⁵. Le critique montre non seulement que métonymie et métaphore fonctionnent toujours ensemble, mais que toutes deux font intervenir des éléments « intralinguistiques » — de « composition sémique » — et des éléments « extralinguistiques » — de « correspondance avec une réalité extérieure au message »⁵¹⁶. S'il est vrai que la métaphore « ne concerne que la substance du langage, c'est-à-dire les relations de sens »⁵¹⁷, elle ne peut néanmoins être perçue comme telle que si l'on discerne auparavant une incompatibilité entre le sens propre du véhicule métaphorique et le contexte dans lequel il est employé. C'est en s'inspirant de telles analyses que Frédéric Regard a pu parler d'une liberté redescriptive de la métaphore, douée d'une « force pragmatique sur le monde extérieur »⁵¹⁸. Dans « Pornographie et postféminisme. Théorie du 'pornogramme' chez Angela Carter » (2000), Regard prend l'exemple concret de la métaphore chez Angela Carter et démontre de quelle manière une « porosité » entre contenant et contenu, forme et fond, relation métonymique et puissance métaphorique, permet à Carter de « démythologiser » les relations

⁵¹³ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986, voir p. 124-129.

⁵¹⁴ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 288.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁵¹⁶ Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 230-232.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁵¹⁸ Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, *op. cit.*, p. 83.

humaines, c'est-à-dire de « réactiver la puissance signifiante » pour proposer de nouvelles relations⁵¹⁹.

La notion de contexte, qui se profile ici, me paraît cruciale pour mon propos, qui est de comprendre comment une réécriture, jeu de langage à priori abstrait, peut avoir un effet sur le monde, comment elle peut avoir une force pragmatique. Dans *Du texte à l'action* (1986), Ricœur introduit deux notions clés, celle de la « décontextualisation » d'un texte et celle de sa « recontextualisation » dans une nouvelle situation⁵²⁰. Cette notion de « décontextualisation » fait écho à ce que Derrida appelle l'« itérabilité » de la lettre écrite dans un texte clé intitulé « signature événement contexte » (1971). Prenant comme point de départ la vision classique de l'origine et la fonction de l'écrit dans la communication, Derrida montre l'importance de la notion d'absence, occultée par un modèle classique dominé par la présence pleine de la voix, restant ainsi dans une « structure représentative »⁵²¹. Aux yeux de Derrida, pour que l'écriture soit « répétable » ou « itérable »⁵²², il faut qu'il y ait « rupture de présence » entre le signataire (l'émetteur ou le producteur) et son texte, tout comme entre le texte et le destinataire. Ainsi coupé de son contexte d'énonciation d'origine — « c'est-à-dire l'ensemble des présences qui organisent le moment de son inscription » — le texte devient « une sorte de machine à son tour productrice », qui peut aller « se greffer dans d'autres chaînes »⁵²³ :

Cette possibilité structurelle d'être sevrée du référent ou du signifié (donc de la communication et de son contexte) me paraît faire de toute marque, fût-elle orale, un graphème en général, c'est-à-dire, [...], la restance non-présente d'une marque différentielle coupée de sa prétendue 'production' ou origine. [...] Tout signe, [...], peut être cité, mis en guillemets ; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux concepts, de façon absolument non saturable⁵²⁴.

Derrida ne dit pas que tout n'est *que* texte — sa fameuse formule provocatrice, « il n'y a pas de hors-texte », a été retenue et déformée par la critique — et il ne nie pas non plus le contexte. En effet, il ajoute : « Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu »⁵²⁵.

⁵¹⁹ Frédéric Regard, « Pornographie et postféminisme. Théorie du 'pornogramme' chez Angela Carter », *Études britanniques contemporaines*, 18 (juin 2000), p. 119-131.

⁵²⁰ Ricœur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 125.

⁵²¹ Derrida, « Signature, événement, contexte », *op. cit.*, voir p. 372.

⁵²² *Ibid.*, p. 375.

⁵²³ *Ibid.*, p. 376-377.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 378, 381. Voir aussi à ce sujet : Derrida, « La Double Séance », *op. cit.*

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 381.

Derrida s'appuie ensuite sur la théorie austinienne des actes performatifs — l'énonciation d'un performatif nous permet de *faire* quelque chose par la parole elle-même. Austin différencie entre deux types de performatifs : actes illocutaires et perlocutaires. L'acte illocutaire, comme, « Je déclare la séance ouverte », est une opération qui *produit* par le simple fait de dire quelque chose. L'acte perlocutaire *produit un effet* par le fait de dire quelque chose⁵²⁶. Derrida montre que les actes « ratés » (les échecs ou malheurs) de l'acte d'énonciation (qu'Austin rejette comme étant des « infelicities ») font partie inhérente de la situation de communication. Comme le précise Butler, non seulement il y a des interpellations défailtantes — « interpellation regularly misses its mark »⁵²⁷ —, mais l'« assujettissement » peut se faire à l'insu du sujet. Si Austin occulte toute possibilité d'échec, et veut qu'un « contexte soit exhaustivement déterminable », c'est qu'il se situe dans une perspective d'intentionnalité, fondée sur la présence pleine d'un « signifié transcendantal ». Austin refuse la « brisure essentielle » qu'introduit toute réitération. Derrida précise que « la catégorie d'intention ne disparaîtra pas », mais qu'elle ne pourra tout simplement « plus commander toute la scène »⁵²⁸. Nous retrouvons cette possibilité d'agir du sujet, qui ne disparaît pas comme intention derrière le texte, mais dont l'intention première peut être revue par un nouveau destinataire, qui se pose ensuite comme nouveau signataire pour « décontextualiser » — ou, dirait Ricœur, « abolir la référence de premier rang » — puis « recontextualiser », le texte — ou « libérer une nouvelle visée référentielle » —, et ce, à l'infini. Toute répétition est forcément altération, et toute situation porte en elle les germes de sa propre altération.

C'est cette partie du sens restée flottante qui peut donc être resignifiée, permettant la contresignature, la « contre-interpellation pragmatique », le « dys-positionnement »⁵²⁹. Il y a toujours, dans toute situation de communication, un « reste », qui fait que le sens excède son contexte. Il y a toujours une partie du sens qui est différée, qui reste en suspens. Le signe prend son sens par rapport à sa différence avec d'autres éléments, mais tous les éléments ne sont pas présents dans chaque contexte : « Le jeu des différences suppose en effet des synthèses et des renvois qui interdisent qu'à aucun moment, en aucun sens, un élément simple soit présent en lui-même et ne renvoie qu'à lui-même. [...] chaque 'élément' [...] se

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 382. Voir aussi J. L. Austin (1962), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 28.

⁵²⁷ Butler, *Excitable Speech*, *op. cit.*, p. 33.

⁵²⁸ Derrida, « Signature, événement, contexte », *op. cit.*, p. 389.

⁵²⁹ Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, *op. cit.*, voir p. 9, 72.

constitue à partir de la trace en lui d'autres éléments [...] »⁵³⁰. L'écriture détruit ainsi l'idéal de la présence pure de la parole. Le signe écrit représente le présent en son absence, est « une présence différée », qui peut être « réappropriée »⁵³¹. Derrida explique comment le signe, ainsi perçu, peut permettre un déplacement infini du sens, comment il peut être un devenir, un mouvement tendant vers le futur : « La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit 'présent', apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur »⁵³².

La réécriture active dès lors ce que Derrida nomme « le féminin », ou « la différance », ou « l'hymen », et qui n'a rien à voir avec le féminisme ou la féminité ; il s'agit de « restyler » le sujet, de déconstruire le sujet humaniste traditionnel et aussi, inévitablement, de déconstruire la différence sexuelle (« gender ») : « l'opération féminine. Elle s'écrit. C'est à elle que revient le style »⁵³³. Ou encore : « Ce qui à la vérité ne se laisse pas prendre est — *féminin*, ce qu'il ne faut pas s'empresser de traduire par la féminité, la *féminité* de la femme, la *sexualité* féminine et autres fétiches essentialisants [...] »⁵³⁴. L'hymen fait jouer les oppositions binaires, ébranle les positions fixes qu'implique tout binarisme : « l'hymen produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes à la fois : milieu se tenant entre les deux termes). Opération qui 'à la fois' met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. Ce qui compte ici c'est l'entre, l'entre-deux de l'hymen »⁵³⁵. La « différance » joue dans cet entre-deux, cette échangeabilité. La remise en cause de la présence pleine entraîne la déconstruction des oppositions binaires qui en découlent. La « stratégie générale de la déconstruction » implique ce que Derrida appelle une « double séance » : il faut d'abord « opérer sur le terrain et à l'intérieur du système déconstruit », dans « une phase de renversement » de la hiérarchie inhérente à toute opposition classique. Ce n'est qu'après ce renversement qu'un nouveau concept peut émerger⁵³⁶. Dans « Fourmis », Derrida parle de la « différance » en termes de « D. S. »⁵³⁷.

⁵³⁰ Derrida, *Positions*, *op. cit.*, p. 38.

⁵³¹ Derrida, « La Différance », *op. cit.*, voir p. 2-9.

⁵³² *Ibid.*, p. 13.

⁵³³ Jacques Derrida, *Spurs/Éperons* (1978), Chicago, The University of Chicago Press, 1979, p. 56.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵³⁵ Derrida, « La Double Séance », *op. cit.*, p. 240.

⁵³⁶ Voir *Positions*, *op. cit.*, p. 56-57.

Hélène Cixous explique : « La ‘D. S.’ — n’est pas une région, ni une chose, ni un espace précis entre deux, elle est le mouvement même de réfléchissement [...] »⁵³⁸. Ainsi, la « D. S. » — ou le « féminin » (comme pratique d’écriture) — et la « différance » seraient la même chose : ce qui permet à un sens nouveau de jaillir de la trace, de l’entre-deux, et de « re-signifier ». Redécrire le monde, le restyliser, c’est le réitérer en se jouant de cette polarité. C’est pourquoi il y a une telle coïncidence entre déconstruction, « postmodernisme » et « postféminisme ». La réitération fait arriver, elle subjonctivise le monde : puisse cela avoir lieu. Il ne s’agit pas vraiment d’une utopie : ça a lieu, ça arrive, *dans* l’écriture ; et c’est bien en cela que la pratique accède à une dimension éthique : « life as it *ought* to be »⁵³⁹.

C’est donc ce « reste » qui permet de « déconstruire » un texte, c’est-à-dire aussi de démasquer les structures idéologiques qui y sont dissimulées, et de suggérer d’autres possibilités d’organisation du monde. Ainsi, la répétition du *muthos* (le sens métaphorique idéologiquement saturé qui est imposé au « réel brut » pour le faire signifier) d’un texte antérieur, détache celui-ci de sa référence première (le « décontextualise », l’extrait du contexte spatio-temporel dans lequel il était ancré) et joue sur la « restance » de sens, pour le réécrire, et, par là-même, le renvoyer au monde actuel (le « recontextualiser »), afin de le faire signifier différemment. C’est pourquoi les textes « postréalistes » sont doublement ancrés dans le monde : le *muthos* de l’hypotexte est ancré dans son contexte spatio-temporel antérieur par des références historiques à un passé empirique ; ce *muthos* est « décontextualisé » puis « recontextualisé » dans le monde contemporain par des références au présent empirique. L’itérabilité, ou la « citationnalité », de l’écriture est ce qui fait qu’un sujet peut s’approprier un texte et le faire « resignifier » en le renvoyant au monde en aval. Comme le dit Judith Butler :

such speech has become citational, breaking with the prior contexts of its utterance and acquiring new contexts for which it was not intended [...] the present context and its apparent break with the past are themselves legible only in terms of the past from which it breaks. The present context does, however, elaborate a new context for such speech, a future context, not yet delineable and, hence, not yet precisely a context⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Jacques Derrida, « Fourmis », in Mara Negron (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Actes I du colloque Paris-VIII, CIPH, Paris, octobre 1990, Paris, Des femmes, 1994, p. 69-102.

⁵³⁸ Hélène Cixous, « Contes de la différence sexuelle », in *ibid.*, p. 31-68, voir p. 56 pour la citation.

⁵³⁹ Voir Frédéric Regard, « A Philosophy of Magical Rhetoric. Notes on Jeanette Winterson’s Dancing Lesson », *Études britanniques contemporaines*, 25 (décembre 2003), p. 115-128, pour une illustration du fonctionnement du « féminin ».

⁵⁴⁰ Butler, *Excitable Speech*, *op. cit.*, p. 14.

L'exemple donné par Butler illustre clairement et concrètement le processus crucial de « re-signification ». On lui lance le mot « queer » comme une insulte, et elle le prend comme un compliment, renvoyant un nouveau sens du terme : « The revaluation of terms such as 'queer' suggests that speech can be returned to its speaker in a different form, that it can be cited against its originary purposes and perform a reversal of effects »⁵⁴¹. Butler pose la question qui est à la base de l'aspect « révisionniste » d'une littérature « postréaliste » : « Can repetition be both the way that trauma is repeated but also the way in which it breaks with the historicity to which it is in thrall ? »⁵⁴². Il ne s'agit ni de répéter ni de nier le passé, mais de le réécrire afin de suggérer d'autres manières d'être.

On saisit la portée pragmatique de telles opérations : la répétition change le monde, redistribue les positions de chacun. C'est ici que littérature et politique se rejoignent. La littérature « postréaliste » est foncièrement subversive, puisqu'elle s'attache à déconstruire une logique binaire, qui est toujours une logique de subordination et de domination. Une telle déconstruction est forcément politique, puisque les oppositions masquent une hiérarchie violente. Derrida explique ainsi que la déconstruction comporte deux phases : il y a d'abord une « phase de renversement », et la négliger « c'est oublier la structure conflictuelle et subordonnante de l'opposition » ; mais il ne faut pas s'arrêter là, car « s'en tenir à cette phase, c'est encore opérer sur le terrain et à l'intérieur du système déconstruit. » Effectivement, se borner à renverser la hiérarchie — comme le fait un féminisme dit « radical » qui essaie de mettre la femme en position supérieure — ne remet pas le système en question. Il faut favoriser « l'émergence d'un nouveau 'concept', concept qui ne s'est jamais laissé comprendre dans le régime antérieur »⁵⁴³. Le philosophe exprime la même idée dans *Éperons* : « La hiérarchie [...] n'a pas seulement été renversée. Une nouvelle hiérarchie est affirmée et une nouvelle position de valeur. La nouveauté ne consiste pas à renouveler le contenu de la hiérarchie ou la substance des valeurs mais à transformer la valeur même de la hiérarchie ». Car « l'an-archie consolide toujours l'ordre établi »⁵⁴⁴.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁴² Butler, *Excitable Speech*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴³ Derrida, *Positions*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁴⁴ Derrida, *Spurs/Éperons*, *op. cit.*, p. 80.

2. Morale et éthique

Depuis les années 1990, le terme « éthique » est à la mode chez les philosophes et chez les critiques littéraires du monde occidental. On abandonne le formalisme pur, pour rattacher la littérature à la vie, mais d'une nouvelle façon. L'approche « éthique » réfléchit à nouveau sur l'humain dans le monde, mais elle diffère de l'ancienne approche, jugée plus « morale » qu'éthique. La philosophe américaine Martha Nussbaum publie *Love's Knowledge* en 1990, et le philosophe et romancier français Alain Badiou publie *L'Éthique* en 1993. Paul Ricœur et Jacques Rancière utilisent le mot « éthique » dans, respectivement, *Soi-même comme un autre* en 1990, et *La Méésentente* en 1995. La philosophe féministe américaine Drucilla Cornell l'emploie elle aussi dans *The Philosophy of the Limit* en 1992. Les critiques littéraires et professeurs de littérature américains Wayne Booth et Geoffrey Galt Harpham publient, respectivement, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* en 1998, et *Getting it Right. Language, Literature and Ethics* en 1992. En Angleterre, le professeur de littérature et critique littéraire Andrew Gibson, publie *Postmodernity, Ethics and the Novel* en 1999. Jane Adamson, Richard Freadman et David Parker, professeurs de littérature en Australie, publient *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory* en 1998. Tous ces critiques et philosophes de l'éthique ne forment pas un groupe homogène — certains, comme Nussbaum et Booth, s'attachent à réintroduire les valeurs de l'humanisme libéral associées à Matthew Arnold et à F.R. Leavis, et auraient parfois tendance à percevoir la littérature comme didactique ; d'autres, comme Gibson ou Harpham, cherchent à réconcilier éthique et déconstruction — mais tous réagissent contre un formalisme qui soustrait la littérature à la vie sociale.

Le terme grec, « *ethos* », peut avoir trois sens qui sont liés⁵⁴⁵ :

(1) Il désigne le caractère (*ethos*), la production du caractère (comme entité psychologique) par la socialisation, le fait de vivre en société⁵⁴⁶.

(2) Il désigne la maison, la demeure, la coutume, les mœurs, le vivre-ensemble, la rencontre avec l'autre. Martha Nussbaum insiste sur le fait qu'un texte reflète une

⁵⁴⁵ En fait, *ethos* signifie « coutume », « usage » ; *êthos* veut dire « séjour habituel », « résidence », ou « caractère habituel » (d'une personne) ; *êthikos* désigne « qui concerne les mœurs », « moral » — c'est de cet adjectif masculin qu'est dérivé le substantif neutre pluriel *êthika*, titre de l'*Éthique* d'Aristote (littéralement « Les Éthiques »).

⁵⁴⁶ Voir, par exemple Wayne Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, California, University of California Press, 1988, p. 232.

organisation de la vie⁵⁴⁷ — le *muthos* est politique. Nous sommes des êtres historiques et donc foncièrement politiques.

(3) Il désigne la visée de la vie bonne. C'est l'aspect que retient Nussbaum — la question posée est : « How should a life be lived ? »⁵⁴⁸. De même, Harpham insiste sur le mot « ought » : « At the dead center of ethics lies the *ought* [...], which seems to embody a wish that things become different »⁵⁴⁹. « *Ought* » (contrairement à *should*) désigne une obligation objective, indépendante de l'opinion personnelle de l'énonciateur. On veut voir le monde tel qu'il est, « dans une sorte de réalisme absolu, [...] mais aussi, et dans le même temps, entrevoir le monde tel qu'il pourrait être, tel qu'il devrait être, dans une sorte d'exigence éthique d'une redéfinition de la vie »⁵⁵⁰. C'est ce sens du terme « éthique » que retient Ricœur : « Appelons 'visée éthique' la visée de la 'vie bonne' avec et pour autrui dans des institutions justes »⁵⁵¹. Rancière lui aussi adopte cette définition lorsqu'il distingue entre « police » et « politique », et dit que la littérature ouvre un espace démocratique, parce qu'elle introduit du dissensus en posant des questions. Badiou, enfin, définit l'éthique comme « la recherche d'une bonne 'manière d'être' », ou la sagesse de l'action »⁵⁵².

Nous retiendrons dans un premier temps, avec Harpham, les deux derniers sens du terme « *ethos* » : l'ouverture à l'autre ou le vivre-ensemble, et le questionnement infini, dans l'optique de la visée de la vie bonne⁵⁵³. Si on ne retient que la définition de l'éthique comme « l'art ou la pensée de l'être-ensemble »⁵⁵⁴, éthique et morale « renvoient [tous deux] à l'idée intuitive de *mœurs* »⁵⁵⁵. Mais si on y ajoute la question éthique fondamentale, « Comment devons nous vivre pour mieux vivre ensemble ? » — ou le « ought » que Harpham désigne comme la notion cruciale de l'éthique —, alors il faut distinguer entre éthique et morale. Nous retiendrons aussi la notion d'*ethos* comme caractère, comme voix du texte, comme

⁵⁴⁷ Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, *op. cit.*, voir p. 5.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, voir par exemple p. 25.

⁵⁴⁹ Geoffrey Galt Harpham, *Getting it Right. Language, Literature and Ethics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 18.

⁵⁵⁰ Frédéric Regard, « La Métaphore visuelle dans les essais cinématographiques de Graham Greene : principes d'une 'eikonographie' », *Études britanniques contemporaines*, n° 26 (juin 2004), p. 95.

⁵⁵¹ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁵² Badiou, *L'Éthique*, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁵³ Voir Harpham, « Ethics » (1990), *op. cit.*

⁵⁵⁴ Lecercle, *L'Emprise des signes*, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁵⁵ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 200.

« Locuteur-L », celui qui est un « effet textuel », une « fonction du texte », qui s'implique dans son texte, qui prend corps par le texte⁵⁵⁶.

La morale désigne les règles de conduite en usage dans une société donnée, et à un moment donné, alors que l'éthique concerne les principes de la morale dont elle étudie les fondements. Morale se conjuguerait avec conformité, alors qu'éthique se conjuguerait plutôt avec subversion et possibilité infinie. La morale concernerait l'existant, alors que l'éthique se préoccuperait du possible. La morale serait tournée vers le passé, alors que l'éthique tendrait vers le futur. La morale serait une question de déontologie, s'attachant à consolider des règles qui régissent le vivre-ensemble, alors que l'éthique ouvrirait une brèche dans la morale, la remettant en question. La morale représenterait un système figé, alors que l'éthique utiliserait l'imagination pour inventer une *autre* manière d'être.

Ainsi, pour Ricœur, l'éthique désigne « ce qui est *estimé* bon », alors que la morale est « ce qui *s'impose* comme obligatoire ». La distinction qu'il fait entre les deux termes, dans *Soi-même comme un autre* (1990), résume la différence :

Je réserverai le terme d'éthique pour la *visée* d'une vie accomplie et celui de morale pour l'articulation de cette visée dans les normes caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par un effet de contrainte [...]. On reconnaîtra aisément dans la distinction entre visée et norme l'opposition entre deux héritages, un héritage aristotélicien, où l'éthique est caractérisée par sa perspective *téléologique*, et un héritage kantien, où la morale est définie par le caractère d'obligation de la norme, donc par un point de vue *déontologique*⁵⁵⁷.

Effectivement, si tout récit véhicule forcément des valeurs, il serait faux de dire que toutes les narrations sont didactiques. Plutôt que de consolider un système moral existant, le rôle éthique du texte littéraire, comme laboratoire de vie, serait d'obliger le lecteur à se poser des questions, à faire des choix.

Si on veut pousser plus loin encore la distinction entre éthique et morale, la morale concernerait des catégories abstraites, alors que l'éthique serait ancrée dans une situation concrète, la question éthique ne pouvant se poser qu'à partir d'un cas individuel. C'est ce que soulignent Badiou — pour qui l'éthique se rapporte à des situations concrètes, à des contextes bien définis, à des « processus singuliers »⁵⁵⁸ — et Ricœur — qui parle de « l'ancrage fondamental de la visée de la 'vie bonne' », qui doit se chercher « dans la *praxis* »⁵⁵⁹. Le bien

⁵⁵⁶ Voir *supra* p. 119-120.

⁵⁵⁷ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁵⁸ Badiou, *L'Éthique*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵⁹ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 203.

ne peut être déterminé qu'en situation, dans un contexte particulier et d'un point de vue particulier. L'éthique est donc plurielle et indéterminée, et concerne *des* vérités. La morale quant à elle découlerait de l'autorité d'une vérité universelle. Le paradoxe apparent d'une morale abstraite et figée et d'une l'éthique, questionnement infini fondée sur du concret, est bien mis en lumière par Harpham. Ce dernier montre que l'éthique se situe entre liberté et détermination, car la liberté, qui pose la question de la visée de la vie bonne, ne peut exister qu'en présence d'une règle déjà établie : « the stark *ought* of ethics is not empty ; [...] it constitutes a compromise formation, [...] if human beings were not free, there would be no need for urging, but if they were not in fact bound by the law, there would be nothing to urge »⁵⁶⁰. Ce qui est bien en général n'est pas forcément bien pour moi dans une situation donnée. C'est à partir de cette situation individuelle que la morale, établie pour le bien de tous, va être remise en question pour chaque cas précis. Ce qui, bien évidemment, complique les choses, étant donné qu'il peut y avoir un choix infini de situations éthiques. Harpham fait observer que la littérature est le lieu par excellence de l'éthique. En exposant des situations particulières où des choix éthiques s'imposent, la littérature ne résout pas les problèmes. Elle se contente de les poser et de les structurer par la mise en intrigue, qui représente une tentative de compromis entre ce qui *est* et ce qui *devrait être* :

narrative has its own way of addressing the [ethical] question through plot. The most general and adequate conception, of a narrative plot is that it moves towards an unstable inaugural condition, a condition that *is* but *ought not* — a severance of the two — through a process of sifting and exploration in search of an unknown but retrospectively inevitable condition that *is* and truly *ought-to-be*. Narrative cannot posit a static *is*; this function, according to Gérard Genette, is allocated to 'description,' which inhabits narrative like a cyst. Nor can it prescribe an unresisted *ought*: this is the business of sermons. What it can — and indeed must — do is to figure a process of rejecting disjunction in favour of ultimate union. Narrative plot thus provides what philosophy cannot, a principle of formal necessity immanent in recognizable worldly and contingent events that governs a movement towards the eventual identity of *is* and *ought*⁵⁶¹.

Effectivement, la fonction du roman n'est ni de prescrire des solutions dans l'absolu ni de reproduire ce qui est, mais d'essayer de trouver un sens à un monde dissonant. Moins abstraite que la philosophie — « l'autre de la littérature »⁵⁶² — la littérature pose des problèmes moins faciles à trancher, car compliqués par des données humaines ; « Interpreting

⁵⁶⁰ Harpham, « Ethics », *op. cit.*, p. 395.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 403.

⁵⁶² Lecercle, *L'Emprise des signes*, *op. cit.*, p. 182.

tragedy is a messier, less determinate, more mysterious matter than assessing a philosophical example »⁵⁶³.

Mais ce « ought », cette visée de la vie bonne, est tantôt plus ou moins conforme à la morale ambiante, tantôt plus ou moins en conflit avec elle. Il y aurait dès lors deux grands types de littérature qui chercheraient à commenter le monde : l'un serait de connivence avec la morale — donc lié au pouvoir dominant — l'autre serait tourné vers le futur, appelant au changement, dans un questionnement éthique infini. Une certaine littérature — qu'on peut appeler avec Lecercle « littérature de gare » ou « littérature officielle », ou « fiction », par opposition à « littérature »⁵⁶⁴ — fonctionnerait comme les AIE d'Althusser, en interpellant les individus à une place, en les assignant à résidence. Conventionnelle, celle-ci rassurerait et conforterait l'ordre existant, participant de l'institution. L'autre offrirait au contraire une remise en question de l'ordre établi. Dans un cas, le « c'est ainsi » l'emporterait, alors que, dans l'autre, le « comme si » prendrait le dessus. Dans la littérature conventionnelle, c'est le « récit », qui se veut objectif, qui l'emporterait, alors que, dans l'autre littérature, c'est le « discours », marqué par l'engagement personnel du lecteur, qui l'emporterait⁵⁶⁵. La distinction que fait Rancière, dans *La Méésentente* (1995), entre « police » et « politique », est aussi pertinente ici. Il propose d'appeler « police », « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et des fonctions et les systèmes de légitimation de ces fonctions »⁵⁶⁶. Il réserve le terme « politique » pour désigner l'activité « qui rompt la configuration sensible où se définissent les parties et les parts ou leur absence par une supposition qui n'y a par

⁵⁶³ Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 14. Cité par Jane Adamson, « Against Tidiness: Literature and/versus Moral Philosophy », in J. Adamson, R. Freadman and D. Parker, *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 84-110, voir p. 87.

⁵⁶⁴ Voir Lecercle, *L'Emprise des signes*, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁶⁵ La distinction que fait Émile Benveniste entre « récit » et « discours » est ici utile : il oppose « récit » et « discours » selon les critères de temps et de personne. Le « récit » est le régime de l'énonciation historique. Puisque celui-ci se veut objectif, il utilise les temps du passé, l'aoriste, l'imparfait et le plus-que-parfait, et autorise uniquement la troisième personne, puisqu'elle est neutre ou absence de personne. Le « discours », marqué par la présence et l'engagement personnel d'un locuteur, « emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien je/tu que il » et pour lui « tous les temps sont possibles, sauf un, l'aoriste ». Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 241-250. Voir aussi Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992, 1992, pp. 32-3.

⁵⁶⁶ Rancière, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 51.

définition pas de place : celle d'une part des sans-part »⁵⁶⁷. Dans *Le Partage du sensible*, le philosophe reprend cette même idée : « Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. [...] Ils reconfigurent la carte du sensible »⁵⁶⁸. En somme, une certaine littérature ferait la police en consolidant le consensus ou le *statu quo*, alors qu'une autre ferait de la politique en introduisant le dissensus. Quand le « discours » l'emporte sur le « récit », le dissensus sur le consensus, une autre « vision du monde », une autre parole, une autre voix se donnent à entendre. L'outil majeur de la « littérature-police » serait un binarisme hiérarchisant ; l'autre littérature, la « littérature-politique », chercherait à se défaire de cette pensée binaire. Car la morale semble fonctionner sur le mode binaire, alors que l'éthique cherche à brouiller les dualismes. C'est pourquoi Harpham appelle le « paradigme » du discours éthique, « the compromised binary »⁵⁶⁹. Frédéric Regard explique que Orwell considère pour sa part que l'art véritable ne transmet pas de l'idéologie, un sens fabriqué d'avance : « L'artiste est un diffuseur d'idées non encore perverties par le poids des logiques verbales. Voilà [...] toute la différence entre écriture authentique et véhicule idéologique »⁵⁷⁰.

Il convient de revenir ici sur la notion d'*ethos*, comme voix qui s'implique dans le texte. L'individu peut revoir l'ordre du monde en réécrivant les discours reçus dans un contexte spécifique. Il peut « contresigner », « contre-interpeller », se « subjectivant » à travers l'*ethos*, la voix qu'il donne à entendre dans le texte, s'y impliquant, se greffant à un texte antérieur. C'est ce que Frédéric Regard nomme « linguistic incompetence », et qu'il illustre par la manière « autobiographique » dont Derrida lit Joyce et Cixous, débordant son rôle de lecteur pour se « greffer » au texte lu :

Derrida's constant play on what he calls gramphonies, together with his intricate interweaving of autobiographical detail with free linguistic association, makes self-production a matter of linguistic « incompetence ». Life is produced through writing, i.e. through a resignifying practice, not from the extraterritorial standpoint of the philosopher or scholar — the posture of a man of theoretical knowledge —, but from the uncertain, unbounded space to which Derrida is drawn, where reading is allowed to become a literary experience, where playful repetition, or « reiteration », implies and even necessitates difference, where textual production takes place in « context », understood here as uncoded citational dialogue. [...] Incompetence defines itself, rather, as a form of practical knowledge, as a dynamic modality of textual knowledge, understood not as a constraining condition existing prior to reading, but as a liberating effect of the materiality of the text, knowledge as effectuated by uncoded, uncomputable resignification. Such incompetence does not therefore precede the

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁶⁸ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶⁹ Harpham, *Getting it Right*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁷⁰ Regard, *Frédéric Regard commente 1984 de George Orwell*, *op. cit.*, p. 27.

reading of the other's text, is not the negative, privative mark of a transcendent self, but is born out of a joyful intimate relation with a text that eventually is neither the other's nor the self's, a text in which, however, a signature marks itself off, not as the rigid sign of a source of authority, but as an experience in « grafting »⁵⁷¹.

Pour Derrida, c'est la réitération qui lie la répétition à l'altérité ; cette « structure de greffe » étant « la structure même de l'écrit »⁵⁷². L'impératif éthique, « life as it *ought* to be » (ou la visée de la vie bonne) ne saurait se confondre avec une intention d'auteur dès lors qu'il est conçu non comme extérieur au texte, mais comme inhérent à lui. L'éthique « ne s'énoncerait pas explicitement, comme un message d'auteur qui [la] précéderait et qui viendrait en quelque sorte s'y surajouter de manière intentionnelle, mais implicitement, comme une critique s'énonçant de l'intérieur [du texte lui-même] ». Elle serait donc « tout le contraire d'un énoncé clair et univoque, produit par un auteur souverain se servant du signifiant comme véhicule d'un message intentionnel, déterminé une fois et pour toutes à partir d'un point fixe de savoir et de vérité »⁵⁷³. La force pragmatique de l'éthique n'est pas dissociable de l'esthétique, de l'agencement des événements narratifs, de la mise en intrigue, du *muthos*. C'est dans le texte que la vie apparaît à la fois comme ce qu'elle est et comme ce qu'elle devrait être.

Sans aller jusqu'à dire que toute la littérature du XIX^e siècle « faisait la police », alors que celle de l'époque actuelle « fait de la politique » — ce qui serait faux —, on peut considérer que le roman « réaliste » traditionnel tendait à consolider le consensus en imitant le *muthos* existant dans le monde, alors que le roman « postréaliste » tente, lui, de réécrire ce *muthos* en le révisant. Comme le dit Gibson : « For a traditional, moral criticism of the novel as exemplified in Leavis, the key texts were largely nineteenth-century. [...] for the ethical critic, it is twentieth-century texts that are of cardinal importance. In fact, the difference between ethical and moral criticism will be reflected precisely in the texts they respectively privilege »⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ Regard, « Autobiography as a Source of Linguistic Incompetence : Notes on Derrida's Readings of Joyce and Cixous », *op. cit.*, p. 6-7.

⁵⁷² Derrida, « Signature événement contexte », *op. cit.*, voir p. 375 sq..

⁵⁷³ Voir Regard, « La Métaphore visuelle dans les essais cinématographiques de Graham Greene : principes d'une 'eikonographie' », *op. cit.*, p. 94-95.

⁵⁷⁴ Andrew Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, *op. cit.*, p. 17-18.

C. Le roman « postréaliste » et la « révision »

Le roman « postréaliste », qui allie métafiction et réflexion éthique, réécrit des textes fondateurs de la culture occidentale « moderne ». Je traiterai ici de trois aspects de ce type de roman : (1) la remise en cause du « réalisme » ; (2) l'écriture de l'Histoire ; (3) l'intertextualité. J'illustrerai mes propos en prenant des exemples tirés de mon corpus de thèse et d'articles.

Les critiques classent les romans britanniques contemporains en catégories qui ont tendance à se recouper⁵⁷⁵. Dans la catégorie « roman féminin », on peut citer les auteurs suivants : Jean Rhys (1894-1979), Doris Lessing (née en 1919), Anita Brookner (née en 1928), Antonia Susan Byatt (née en 1936), Emma Tennant (née en 1937), Angela Carter (1940-1992), Rose Tremain (née en 1943), Michèle Roberts (née en 1949), Jeanette Winterson (née en 1959). Dans la catégorie « roman postcolonial », on retrouve souvent les noms de Vijiadhar Surajprasad Naipaul (né en 1932), Salman Rushdie (né en 1947), Hanif Kureishi (né en 1954), Kashuo Ishiguro (né en 1954), John Maxwell Coetzee (né en 1940). Parmi les romanciers qui explorent l'Histoire, on peut mentionner Penelope Lively (née en 1933), D. M. Thomas (né en 1935), Julian Barnes (né en 1946), Marina Warner (née en 1946), Peter Ackroyd (né en 1949), Graham Swift (né en 1949), Martin Amis (né en 1949), William Boyd (né en 1952), et une nouvelle fois Jeanette Winterson (née en 1959).

Tous ces romanciers s'attaquent à des problèmes éthiques et ont plus ou moins recours à la métafiction, au mélange des genres, aux jeux d'écriture. Parmi la très longue liste des réécritures — souvent « féministes » — qui figurent le plus souvent dans les ouvrages critiques, on peut citer *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, réécriture de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë ; *Foe* (1986) de J. M. Coetzee, réécriture de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe ; *Two Women of London* (1989) d'Emma Tennant, réécriture de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson ; *Pemberley* (1993) et *An Unequal Marriage* (1994) d'Emma Tennant, suites de *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen ; *Mrs de Winter* (1993) de Susan Hill est la suite de *Rebecca* (1938) de Daphné du Maurier ; *Nice Work* (1988) de David Lodge fait écho à *North and South* (1855) de Mrs Gaskell ; *Indigo* (1993) de Marina Warner reprend *The Tempest* (1611-12) de

⁵⁷⁵ Voir, par exemple : Alan Massie, *The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel 1970-1989*, London, Longman (The British Council), 1990 ; Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1994 ; François Gallix, *Le Roman britannique du XXe siècle*, op. cit. ; Ann Grieve et Marie-Françoise Cachin, *Le Roman britannique depuis 1945*, Paris, Nathan Université, 1996 ; Laroque, Morvan et Regard, *Histoire de la littérature britannique*, op. cit. ; Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, op. cit.

Shakespeare ; *The Wild Girl* (1984) et *The Book of Mrs Noah* (1987) de Michèle Roberts, ainsi que *Boating for Beginners* (1985) de Jeanette Winterson, sont des réécritures d'épisodes bibliques ; *The Cloning of Joanna May* (1989) de Fay Weldon réécrit *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ; *Wise Children* (1991) d'Angela Carter explore le monde de Shakespeare.

On constate que les textes visés sont des textes connus et représentatifs de la culture occidentale « moderne ». D'après Chantal Zabus « Each century has its own interpellative dream text : *The Tempest* for the seventeenth century ; *Robinson Crusoe* for the eighteenth century ; *Jane Eyre* for the nineteenth century ; *Heart of Darkness* for the twentieth century »⁵⁷⁶. On peut noter que tous ces textes « interpellatifs » posent la question de l'impérialisme, et, plus généralement, celle de la prise de possession. Steven Connor perçoit ces textes comme des « mythes des origines ». Il s'intéresse plus particulièrement à *Frankenstein Unbound* (1973) de Brian Aldiss comme réécriture du *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ; *Two Women of London : The Strange Case of Ms Jekyll and Mrs Hyde* (1989) d'Emma Tennant comme réécriture de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Stevenson ; *Foe* (1987) de Coetzee comme réécriture de *Robinson Crusoe* (1719) ; *Indigo : Or, Mapping the Waters* (1992) de Marina Warner comme réécriture de *The Tempest* (1613) de Shakespeare. Pour Connor, les romans visés sont soumis à un processus de réécriture dont la fonction est de dégager le non-dit ou le refoulé des mythes des origines : « The cultural centrality of these target texts has to do with the fact that they are all in different ways myths of origin and/or reversion. I want to suggest that, in all four cases, the action of rewriting involves intensifying or restoring the awareness of everything that the idea of an origin must put aside or suppress in social historical life »⁵⁷⁷. Connor ajoute que ces réécritures portent nécessairement sur la question de la différence sexuelle (« gender »). Il apparaît que la « contre-interpellation » s'empare toujours d'un non-dit fondamental, d'un désir fondateur, qui serait le désir d'appropriation et de possession, de l'autre, de la terre inconnue, du sexe opposé, voire de soi-même. Aucun texte, aucun mythe des origines ne semble devoir échapper à un tel « révisionnisme », et selon de nombreux romanciers « postréalistes » c'est jusqu'aux textes fondateurs de la culture occidentale qu'il convient de remonter. Il serait trop long d'entrer ici dans le détail, et ce n'est pas là mon propos, je voudrais toutefois signaler l'article de Vanessa Guignery, intitulé, « Le Déluge et l'Arche revisités. Figures apocryphes du récit biblique dans cinq ouvrages contemporains de langue

⁵⁷⁶ Chantal Zabus, *Tempests after Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002, p. 1.

⁵⁷⁷ Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, London, Routledge, 1996, p. 168.

anglaise ». Guignery étudie des réécritures de la Bible dans *Boating for Beginners* (1985) de Jeanette Winterson, *The Book of Mrs Noah* (1987) de Michèle Roberts, « The Brother » (1969) de Robert Coover, *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989) de Julian Barnes, et *Not Wanted on the Voyage* (1984) de Timothy Findley. Elle conclut que ces réécritures « sont emblématiques de la généralisation du soupçon à l'égard des métarécits et de l'érosion de toute croyance en un discours légitimant, unitaire, totalisant et téléologique ». Les interrogations portent sur « les principes éthiques et moraux mis en avant par le texte biblique », et ces réécritures « stipulent que les concepts de discrimination, d'exclusion et d'extermination arbitraires trouvent leur origine dans l'histoire sacrée »⁵⁷⁸. Ces textes « postréalistes » ont donc tendance à revenir sur des textes fondateurs qui véhiculent de l'idéologie, afin de les réécrire, de les faire « resignifier », de « contre-interpeller », passant ainsi de l'« assujettissement » à la « subjonctification ».

Trois aspects du roman « postréaliste » retiendront plus particulièrement mon attention : (1) la remise en cause du « réalisme » traditionnel (avec ses présupposés de sujet autonome et d'une réalité extérieure universelle) ; (2) l'écriture de l'Histoire ; (3) l'intertextualité. J'illustrerai mes propos par quelques exemples, tirés pour la plupart du corpus sur lequel portent mes travaux. Mon but n'est pas de résumer ici mes articles, mais de présenter un regard synthétique sur mes travaux, à la lumière des positions théoriques formulées dans cette synthèse.

1. Un « réalisme » revu

Un sujet réécrit

Le sujet dit « kantien », sujet « moderne », stable, fini, raisonnable et autonome, fondé sur une pensée binaire, semble mis en scène de manière exemplaire dans des romans comme *Robinson Crusoe* et *Jane Eyre*. Le premier est l'histoire de la formation d'un sujet qui prend progressivement possession de lui-même et du monde extérieur ; le second est aussi un voyage, mais au féminin cette fois, vers la connaissance et le contrôle de soi. Jane, héroïne éponyme et narratrice autodiégétique, est la conscience centrale, le filtre à travers lequel nous parvient la vision que nous avons de tous les autres personnages et de l'action. Il apparaît clairement que si Jane parvient à coïncider avec elle-même, à se maîtriser et à contrôler sa vie, c'est seulement en refoulant la partie « déraisonnable » de son moi. Un tel sujet autonome,

⁵⁷⁸ Vanessa Guignery, « Le Déluge et l'Arche revisités. Figures apocryphes du récit biblique dans cinq ouvrages contemporains de langue anglaise », *Sources*, 134 (printemps 2003), p.146-176, voir p. 165-166.

caractéristique du « texte réaliste classique », est « revu » de plusieurs façons dans la littérature « postréaliste », et fait naturellement partie intégrante d'une révision féministe, qui vise à rendre la voix à un sujet déshumanisé, de le remettre en contact avec le vrai, sans pour autant lui restituer son autonomie. Le sujet vraisemblable, planté dans un décor particulier, avec ses aspirations, ses émotions et ses intentions, existe toujours, mais il a perdu son libre-arbitre, sa centralité, sa maîtrise.

La certitude du point de vue unique disparaît, remplacée par des points de vue multiples, par un carnaval de voix dissonantes comme pour marquer que l'identité n'émane pas d'un centre autonome, mais advient dans une interaction constante avec les autres. C'est le cas de *Wide Sargasso Sea*, dans lequel le point de vue autoritaire de Jane Eyre est remplacé par une mosaïque de voix et de points de vue, qui se complètent, se chevauchent, se contredisent et s'enchassent les uns dans les autres. Penelope Lively utilise souvent cette même technique, présentant systématiquement un même événement narratif ou un même trait de caractère à partir de plusieurs points de vue différents, comme dans *Judgement Day* (1980), roman au titre ironique, dans lequel le thème majeur est l'incertitude de ce monde où le destin de chacun relève du plus pur des hasards. J'ai pu établir également que dans *Moon Tiger* (1987), à l'intérieur de la configuration narrative de Claudia, la narratrice autodiégétique qui se souvient de sa vie, la première personne alterne avec la troisième, dans des glissements constants entre de multiples points de vue — ceux de Claudia et ceux de ses proches —, soulignant ainsi que son identité personnelle est multiple, faite d'un tissu de relations, et construite sous le regard des autres. La narratrice commente : « I am composed of a myriad of Claudias [...]. The pack of cards I carry around is forever shuffled and reshuffled » (2)⁵⁷⁹. Dans *The Photograph* (2003), Lively met en scène une héroïne clairement définie par son état civil, ancrée dans le temps et dans l'espace, mais décédée, qui continue néanmoins à vivre, à évoluer, à influencer les autres, au fil des images que ceux-ci se font d'elle, images sans cesse modifiées par de nouvelles données⁵⁸⁰. C'est dire à quel point non seulement le sujet est tissé par les regards posés sur lui, et existe en dehors de lui-même, mais encore combien ses contours sont flous et mouvants.

Le sujet résulte aussi de textes, d'un conditionnement « mythologique ». Les femmes sont ainsi déterminées par les rôles qu'une société de type patriarcal a inventés pour elles.

⁵⁷⁹ Voir « Les romans de Penelope Lively : histoires d'épistémologie », p. 184. Recueil d'articles 2, p. 92.

⁵⁸⁰ Voir « The Geography of Memory in the Novels of Penelope Lively », p. 103-104. Recueil d'articles 2, p. 169-170.

Dans les romans de Brookner, le personnage féminin principal semble prisonnier d'une « structure imaginaire », qui existe non seulement sous forme de concepts et de discours, mais aussi sous forme d'attitudes, de gestes, de conduites, d'intentions, d'aspirations, de refus, de permissions, d'interdits, etc.⁵⁸¹. Ce personnage est le produit d'une idéologie qui détermine jusqu'à sa façon de parler, de marcher, de s'habiller, de rire. Des métaphores empruntées au théâtre, au cinéma, au spectacle, soulignent aussi le fait que l'individu est un ensemble de rôles, c'est-à-dire de postures, ou de poses. La critique parle d'un « nouveau baroque » pour indiquer une reprise de thèmes baroques — la vie est un rêve, le monde un gigantesque théâtre —, et d'un style baroque, style de l'excès, de l'irrégularité, de l'ambiguïté. Ainsi, dans *Boating for Beginners*, réécriture comique des chapitres six à neuf de la Genèse, Noé a créé Dieu par erreur, et ensemble ils ont écrit *Genesis*, ou *How I Did It*. Ils en font un spectacle grandiose, qui est filmé, et dans lequel Noé fait jouer sa famille, les personnages bibliques devenant des acteurs, leur vie n'étant faite que des rôles qui leur ont été imposés. Noé et Dieu ont décidé que les femmes devaient porter des masques enlaidissants, qui les feraient ressembler à des sorcières, leur rôle étant ainsi déterminé d'avance par ceux qui détiennent le pouvoir. Mais si les femmes ont été embarquées de force sur l'Arche — assommées ou chloroformées, puis enfermées dans un coffre —, un petit groupe de rebelles s'est échappé et a survécu au Déluge, bien même que leur présence soit niée par la postérité⁵⁸². *The Magus* (1966, révisé en 1977) de John Fowles offre un autre exemple de l'utilisation de la métaphore baroque de la vie comme théâtre. Le roman, qui offre une réflexion sur la liberté, met en scène un héros à la recherche de son identité essentielle, à travers les rôles successifs qu'il joue dans l'île Grecque de Phraxos, où il enseigne dans un pensionnat, et se laisse entraîner dans les expérimentations théâtrales de Conchis, un vieux millionnaire grec, réincarnation quasi divine de Prospero, le mage de Shakespeare⁵⁸³.

L'autonomie du sujet est encore plus sapée par le thème récurrent de l'interdépendance entre domaines privé et public. Ainsi, les romans de Lively explorent le fonctionnement de la mémoire, fondement du soi d'après Locke⁵⁸⁴, pour illustrer le caractère indissociable de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. L'Histoire du monde qu'écrit Claudia

⁵⁸¹ Voir supra, p. 58 et p. 129.

⁵⁸² Voir « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners*: Both New Baroque and Ethics », p. 107. Recueil d'articles 2, p. 112.

⁵⁸³ Voir Alison Lee, *Realism and Power. British Postmodern Fiction*, London, Routledge, 1990, p. 87-94.

⁵⁸⁴ Voir supra, p. 22.

l'héroïne journaliste Claudia de *Moon Tiger*, se transforme en l'histoire de sa propre vie⁵⁸⁵. Comme l'écrit Bernadette Bertrandias « Si le monde détermine le sujet, il ne peut en revanche être appréhendé qu'à travers lui et devient le lieu où il se constitue en tant que tel, où il advient à lui-même. Il s'agit ici de construire une identité, non en termes d'*ego* spécifique et unitaire, mais plutôt de relation et de pluralité »⁵⁸⁶. Bertrandias montre comment Lively organise en contrepoint deux discours incompatibles : le discours autodiégétique du « je » et celui d'une instance extradiégétique d'un « non-je » alternent et se chevauchent tout au long du roman. Dans *Cleopatra's Sister* (1993), ce sont des chapitres sur l'histoire privée des deux protagonistes qui alternent avec des chapitres sur l'Histoire mi-fictive d'un pays où ils se rencontrent, lorsque leur avion est pris en otage. Leur rencontre est présentée comme issue d'une association complexe de hasard, de conditionnement idéologique, de conjoncture économique et de libre-arbitre. L'intrigue sert d'illustration au leitmotiv « A lifetime [...] is an uneasy balance between the operation of choice and contingency » (15-16), ce qui m'a amenée à dire que le roman montre que « tout dans la vie est le résultat d'une combinaison complexe de contraintes matérielles, de hasard, de déterminisme et de libre-arbitre », et que histoire individuelle et Histoire s'influencent mutuellement⁵⁸⁷. Lively montre constamment que le sujet est ancré non seulement dans l'Histoire, mais aussi dans un milieu géographique, des lieux, des bâtiments, des choses pleines de souvenirs, comme le remarque un personnage dans *Perfect Happiness* : « Everything about you ties you up to something else : parents, the time in which you live. Who you are is where you come from » (162). C'est pourquoi j'ai pu affirmer que dans ces romans l'altérité, elle-même, constitue le soi⁵⁸⁸. Salman Rushdie, dans *Midnight's Children* (1981), mêle la biographie fictive de son narrateur à l'Histoire de l'Inde, le héros devenant, en quelque sorte, le texte sur lequel s'écrit l'Histoire de son pays. Saleem est un personnage vraisemblable, qui pense pouvoir orienter sa vie, influencer les autres et le cours de l'Histoire, mais la position centrale qu'il voudrait occuper est constamment minée par une identité qui, comme son pays et son nom à significations multiples, est plurielle, fluide, changeante. La désintégration progressive de son corps devient une métaphore de la

⁵⁸⁵ Voir « Les Romans de Penelope Lively : histoires d'épistémologie », p. 184-186. Recueil d'articles 2, p. 92-94.

⁵⁸⁶ Bernadette Bertrandias, « Viens, la mort, on va écrire : double discours et identité paradoxale dans *Moon Tiger*, de Penelope Lively », *Rencontrer, assimiler, copier (CRLMC)*, p. 19-33, voir p. 19.

⁵⁸⁷ Cela est développé dans « Les Romans de Penelope Lively : histoires d'épistémologie », p. 178-181. Recueil d'articles 2, p. 86-89.

⁵⁸⁸ Voir « The Geography of Memory in the Novels of Penelope Lively », p. 102. Recueil d'articles 2, p. 168.

fragmentation de son moi et de son pays. L'impossibilité de poser un regard extérieur et objectif sur le monde est renforcée par la métaphore filée du cinéma, avec son point de vue changeant⁵⁸⁹.

À cette contestation de l'autonomie est associée une subversion systématique du mythe de l'origine. *Two Women of London* d'Emma Tennant « féminise » la version de l'ego divisé de Stevenson en remplaçant le moi et le non-moi monstrueux du Dr Jekyll par deux personnages féminins, la femme idéale (Ms Jekyll) et le monstre (Mrs Hyde). Le mouvement est alors inversé : alors que chez Stevenson, c'est le moi qui donne naissance à son autre, chez Tennant, c'est l'ego déstructuré de Mrs Hyde qui tente de « se retrouver ». Tandis que chez Stevenson, le moi autonome tente de se débarrasser de son dangereux double — associé au féminin —, chez Tennant, c'est le non-moi (Mrs Hyde), point de départ du roman, qui tente de devenir un double idéal fictif (Ms Jekyll) en absorbant de la drogue. Le moi n'est plus qu'une fiction, un rêve, une pure abstraction⁵⁹⁰. Dans *Indigo*, Marina Warner subvertit à son tour le mythe, en montrant que tout jardin d'Eden colonial était déjà habité, et que la notion de *tabula rasa* masque en fait un désir d'appropriation, forcément accompagné de violence. Le mythe est démythifié, ses fondements idéologiques se trouvant mis à nu⁵⁹¹. Dans *Foe*, Coetzee remplace le mythe de la naissance de la vie collective à partir d'une expérience individuelle spécifique et d'une « table rase » initiale, par la découverte de la solitude à partir de la vie en société. Il met à nu tout ce que la vision des choses de *Robinson Crusoe* implique comme répression du féminin, comme exclusion de l'autre (des femmes, de Friday). Il montre que le sujet du langage n'est jamais pureté originelle, que toute narration prend appui sur d'autres narrations et que la voix n'a pas d'origine autonome⁵⁹².

Ici, le sujet est interpellé par les autres et par divers discours, mais il a aussi la possibilité de se livrer à la « contre-interpellation » et de renverser la situation à son propre avantage. C'est ainsi qu'à la fin de *Wide Sargasso Sea*, lorsqu'Antoinette devenue Bertha la folle se retrouve enfermée comme dans le roman de Brontë, met le feu et saute du toit, elle ne le fait qu'en rêve. Dans ce rêve, elle ne s'écrase pas sur le sol dur de Thornfield, mais s'envole et remonte le temps vers son enfance, avant de s'avancer dans le couloir du manoir,

⁵⁸⁹ Voir Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, op. cit., p. 30-33.

⁵⁹⁰ Voir *ibid.*, p. 178-182.

⁵⁹¹ Voir « Marina Warner's *Indigo* as Ethical Deconstruction and Reconstruction », p. 271. Recueil d'articles 2, p. 147.

⁵⁹² Voir Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, op. cit., p. 182-185.

bougie à la main, pour mettre le feu à un monde de carton-pâte — «their world [...] made of cardboard» (116). La symbolique du texte aussi va à l'encontre de la fin pré-écrite dans *Jane Eyre* : la couleur rouge, qui représente la passion et qui accompagne Antoinette tout au long du roman, loin d'être refoulée comme dans *Jane Eyre*, envahit littéralement la dernière partie du livre. Ainsi l'identité, qu'Antoinette a progressivement perdue tout au long du texte, resurgit tout à coup, dans un mouvement inverse de celui de *Jane Eyre*, comme une évidence intuitive trop longtemps refoulée⁵⁹³. Dans *Boating for Beginners*, l'histoire de la découverte par l'héroïne de son identité va à contre-courant de l'Histoire au masculin. Au début, Gloria est une jeune fille naïve, qui calque son comportement sur les stéréotypes des romans à l'eau de rose et des magazines féminins, et qui est tyrannisée par sa mère, la fanatique Mrs Munde. Elle se libère progressivement de sa mère et de tout discours autoritaire, la construction de son moi se faisant en même temps que la déconstruction de l'Histoire officielle. Ainsi la priorité du sujet sur l'Histoire est-elle inversée, et Gloria se construit par « contre-interpellation ». Mais puisqu'il ne s'agit pas de reproduire le modèle masculin du moi, un démon orange (qui représente l'intention qui oriente la lecture) lui apparaît régulièrement en rêve, pour lui indiquer que ni le moi ni le monde ne peuvent être cernés ou figés, car les contours du moi sont fluides et toute réalité est plurielle⁵⁹⁴. Dans *Wise Children* d'Angela Carter, Dora Chance part en quête de ses origines, qu'elle affirme paradoxalement en se réappropriant tout le « continent noir » qui a été refoulé dans l'organisation patriarcale du monde. Sa revendication initiale d'identité « My name is Dora Chance », est ironique, car Dora est bien le fruit du « Hasard », nom qui n'est même pas le nom de son père, mais de sa mère adoptive. Elle a une jumelle, Nora, son double, et ce dédoublement, loin d'être considéré comme dangereux, est fondamental à l'affirmation de son moi. Le nom de Dora rappelle celui de la patiente hystérique de Freud, mais Carter réinvente une Dora qui assume sa sexualité, réhabilitant ainsi le corps féminin.

Il ne s'agit pas seulement de renverser l'ordre des choses, mais d'attaquer les fondements même de la construction du sujet autonome : la pensée binaire qui oppose sujet et objet, masculin et féminin, raison et sentiments. Le dualisme est constamment dénoncé par une littérature qui remplace le paradigme du « ou bien...ou bien » par celui d'un « et/et » ou

⁵⁹³ Cela est développé dans « Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*: From the Meshes of the Sargasso to Subversive Countersignature », p. 16-18. Recueil d'articles 2, p. 218-220.

⁵⁹⁴ Pour plus de détails, voir « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners*: Both New Baroque and Ethics », p. 110-112. Recueil d'articles 2, p. 115-117.

d'un « ni/ni », qui cherche à échapper au binarisme, dénoncé comme une fiction, et à entamer une « *re-association of sensibility* », garante d'une pratique « féminine » qui déborderait toute limite. Comme le montre Frédéric Regard dans *L'Écriture féminine en Angleterre*, la « 'philosophie des limites', comme la nomme Drucilla Cornell, vient déborder la logique des positionalités exclusives pour souligner ce qu'elle nomme l'« athèse » nécessaire de toute éthique, c'est-à-dire l'impossibilité éthique de l'arrêt sur l'image, l'inévitabilité du croisement à grande vitesse de l'un dans son rapport avec l'autre »⁵⁹⁵. C'est là toute l'éthique de la déconstruction : la « différance » conteste « toute clôture du sujet sur lui-même, cette clôture nécessairement impliquée par le primat du Phallus »⁵⁹⁶. Les catégories de la différence sexuelle sont constamment déstabilisées et la figure de l'androgyné, devenue un véritable *topos* de cette littérature⁵⁹⁷, symbolise cette « dissémination », cet entre-deux, qui fait éclater tout dualisme paralysant. Ce brouillage identitaire fonctionne comme ouverture à l'autre, comme possibilité de rencontre avec l'autre. Comme le dit encore Regard, « l'un n'est que l'autre différé : l'un n'est que la différance de l'autre » ; ainsi « entre en scène non tant l'autre que l'entre », la « dissémination » étant une opération signifiante, qui « affirme au contraire le jeu d'une substitution sans fin »⁵⁹⁸.

Ainsi *Wide Sargasso Sea* ne fait pas seulement resurgir « l'autre » texte refoulé, pour donner une structure que Sylvie Maurel associe à l'oxymore, en outre il maintient les oppositions binaires en équilibre — « *Wide Sargasso Sea* makes the bracketed subtext surface on a par with the masculine text »⁵⁹⁹. Rhys, selon Frédéric Regard, va plus loin encore : « Il n'y a plus ni avant, ni après, ni même ni autre, ni rêve ni réalité, mais la précipitation 'magique' de tous les opposés, qui viennent à se remplacer, à s'inverser [...] », dans l'illustration du déplacement qu'opère « le féminin »⁶⁰⁰. Comme le dit Antoinette : « There is always the other side, always » (81), et son mari précise : « Desire, Hatred, Life, Death came very close in the darkness [...]. Not close. The same » (57)⁶⁰¹. Dans *Boating for Beginners*,

⁵⁹⁵ Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ Voir Ganteau, « Fantastic but Truthful: The Ethics of Romance », *The Cambridge Quarterly*, vol. 32, no 3 (2003) (2003), p. 225-238, voir p. 233 sq.

⁵⁹⁸ Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, *op. cit.*, p. 79, 80, 78.

⁵⁹⁹ Sylvie Maurel, *Jean Rhys*, New York, St Martin's Press, Inc., 1998, p. 165-166.

⁶⁰⁰ Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, *op. cit.*, p. 152-153.

⁶⁰¹ Cela est développé dans « Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*: From the Meshes of the Sargasso to Subversive Countersignature », p. 14-15. Recueil d'articles 2, p. 216-217.

Winterson déconstruit les codes sexuels traditionnels sur un mode humoristique. Dieu appelle Noé — qualifié de « transvestite » par Gloria —, « Mother ». Le personnage de Marlene est grotesque : c'est un transsexuel dont la description associe paillardise et vulgarité, et qui ressemble à une chauve-souris⁶⁰². Comme Fevvers, dans *Nights at the Circus* d'Angela Carter, Marlene « résiste à toute catégorisation », et ainsi « emballe le processus métaphorique »⁶⁰³. Dans *Indigo*, Warner ressuscite Ariel, l'esprit aérien masculin de *The Tempest*, sous les traits d'un personnage féminin (dans les représentations de la pièce, le personnage d'Ariel a souvent été associé au féminin et à l'androgynie). Chez Warner, Ariel devient une enfant Arawak, enlevée à ses parents par les colons britanniques et abandonnée sur l'île de Liamuga aux Caraïbes. Déracinée, sans origines, elle représente la figure ambiguë du troisième élément, de l'entre-deux, du surplus : elle est plusieurs fois décrite comme pouvant se dédoubler, quittant parfois son corps pour se protéger de la violence colonisatrice ; n'ayant aucune position stable, aucune origine établie, son point de vue est parfois double ; devenue la maîtresse d'un colon, elle sert d'interprète, de lien entre Indiens et Anglais. Elle est flexible et insaisissable comme l'esprit aérien de Shakespeare, capable de se métamorphoser et d'adopter des voix différentes. Tobias Döring la décrit comme une figure de « trait-d'union », qui indique à la fois la séparation et l'appartenance. Ni femme ni homme, ni enfant ni adulte, ni indienne ni anglaise, ni esprit ni corps, ni maître ni esclave, Ariel est des deux côtés, tout en n'étant d'aucun côté⁶⁰⁴. Comme la « D. S. » de Cixous ou comme l'hymen de Derrida, elle se rit des frontières et ouvre des espaces autres. Le personnage d'Iqbal, dans *The Rape of Sita*, joue ce même rôle de subversion des dualismes. Comme son homonyme, le philosophe musulman Allaman Iqbal Muhammad, il cherche à transcender les barrières des races, des classes, des religions. Comme son double, Tiresias dans *The Waste Land* de T. S. Eliot, il a le rôle d'un réconciliateur. Personnage caméléon et énigmatique, à la fois présent et absent, participant et spectateur, homme et femme, multiple et un, il est en perpétuel devenir, espace d'ouverture à l'autre. Le leitmotiv « Iqbal was a man who thought he was a woman » ponctue le texte, pour dessiner une nouvelle philosophie de l'existence : « We will all be man and we

⁶⁰² Voir « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners*: Both New Baroque and Ethics », p. 107. Recueil d'articles 2, p. 112.

⁶⁰³ Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, op. cit., p. 160.

⁶⁰⁴ Voir l'article de Tobias Döring intitulé « Woman, Foundling, Hyphen: the Figure of Ariel in Marina Warner's *Indigo* », dans *Alizés*, no 20, p. 9-26.

will all be woman. [...] And we will [...] be free » (197)⁶⁰⁵. Dans *The Wild Girl*, qui réécrit le Nouveau Testament du point de vue de Marie de Magdala et des Évangiles gnostiques, Roberts déconstruit et reconstruit une nouvelle métaphore du sujet kantien. Les personnages sont androgynes, « Mary » se comporte comme un homme et « Jesus » a des aspects féminins. « Jesus » prêche la réunion des contraires, l'intégration des polarités masculines et féminines : « when you make the male and female one in unity, so that the male is no longer male and the female no longer female, then you will enter the kingdom » (61). « Mary » la prostituée, et « Mary » mère de Dieu ne font qu'un, et la femme, éclatée et cantonnée dans des rôles sociaux déterminés par un ensemble de discours masculins, se trouve réunifiée en UNE femme, à la fois vierge et mère, pure et prostituée⁶⁰⁶.

Une réalité problématique

Le sujet relationnel est ancré, comme dans tout roman « réaliste », dans un milieu spatio-temporel. Comme on l'a déjà dit, l'ancrage du roman « postréaliste » dans un contexte spatio-temporel est souvent double : il est ancré dans le monde contemporain *et* dans un contexte plus ancien, qui est celui du texte antérieur réécrit. Dans un souci de réalisme documentaire, ces textes postréalistes prennent bien soin d'ancrer les personnages et l'action dans le temps et dans l'espace, dans un contexte empirique à la fois passé et présent. L'ancrage dans une culture, dans une société spécifiques, dans un milieu, ou dans des « formations discursives » se fait de diverses manières, la culture étant présentée comme indissociable de ses manifestations sociales. Les références historiques comprennent des allusions à des personnages connus, à des faits historiques et géographiques, à des cartes géographiques. L'ancrage dans le monde contemporain se fait par des paratextes et des cadrages renvoyant à la « vraie vie », des dates, des faits, des événements publics, des modes, des noms de revues, des titres de livres, des habitudes alimentaires, des chansons, des films, des lois, des régimes politiques et économiques, des langages et des dialectes, etc. Des éléments empruntés à un réel objectif et des textes eux-mêmes ancrés dans le monde sont cités sur le même plan, sans distinction ontologique. Ces références sont souvent approximatives, altérant légèrement les faits. Il s'agit là d'une des nombreuses stratégies

⁶⁰⁵ Ceci est développé dans « Lindsey Collen's *The Rape of Sita* : Re-Writing as Ethics », p. 22-24. Recueil d'articles 2, p. 247-249.

⁶⁰⁶ Cet aspect est développé dans « *The Wild Girl* de Michèle Roberts : quel 'cinquième évangile' ? », p. 107-108. Recueil d'articles 2, p. 57-58.

utilisées pour remettre en question les catégories kantiennees fondamentales du temps et de l'espace.

C'est ainsi que Marina Warner place l'histoire d'*Indigo* dans un contexte géographique et historique précis, en mentionnant des dates et en donnant des précisions réalistes sur les mœurs. L'histoire se déroule en alternance à Londres au vingtième siècle (en 1948, puis de 1969 à 1983) et aux Antilles, d'abord au dix-septième siècle (de 1600 à 1620), l'époque de *The Tempest*, puis au vingtième (de 1969 à 1983)⁶⁰⁷. Des noms de personnages historiques, ainsi que les cartes géographiques figurant au début du livre, permettent au lecteur de reconnaître les lieux et de situer l'action dans l'histoire coloniale britannique, ainsi que dans l'histoire créole du père de l'auteur. L'histoire de la famille Warner se profile en filigrane : la prise de possession fictive de l'île de Liamuiga par Kit Everard reprend la découverte et l'annexion historiques de l'île caribéenne de St Kitts par Thomas Warner, ancêtre de l'auteur, en 1624. De plus, l'héroïne Miranda est de la même génération que la romancière, ce qui renforce l'enracinement autobiographique de l'œuvre. Ainsi, faits historiques, éléments autobiographiques et événements fictifs sont-ils inextricablement mêlés, comme pour souligner la discursivité de l'histoire. En outre, Warner se démarque de la vérité factuelle par de légers glissements : non seulement les dates sont légèrement modifiées, mais les noms des personnages sont eux aussi transformés. Par exemple, le nom du vrai roi des Amérindiens de l'île de St Kitts en 1624, Tegreman, devient, dans un chevauchement de sons, Tiguary. Ainsi, Warner conserve-t-elle une certaine objectivité historique, comme pour indiquer que son roman offre bien une réflexion sur le monde, mais elle tient toutefois à souligner qu'en tant que fiction, il n'est pas tenu de respecter la vérité factuelle : elle compte bien faire primer la fiction sur les faits ou le *muthos* sur la *mimésis*. Aussitôt mis en place, le réel est donc déstabilisé, comme pour signifier que l'Histoire, comme « rapport imaginaire » au réel, peut être revue et corrigée. Le réel existe, on ne peut pas le nier, il est universel et pose toujours les mêmes problèmes, mais puisqu'on le connaît par le texte, on peut le percevoir différemment en réécrivant le texte. Le réel ne change pas, c'est l'optique qui change, sa mise en forme, sa mise en scène, son articulation.

La conception linéaire traditionnelle du temps du roman « réaliste », sa logique de causalité, est donc remise en question par divers jeux portant sur le temps et l'espace. Dans *Indigo*, le temps occidental, que Dulé, descendant d'esclave, se représente comme une

⁶⁰⁷ L'ancrage spatio-temporel est développé dans « L'Histoire remise en cause : *Indigo* de Marina Warner », p. 90-91. Recueil d'articles 2, p. 27-28.

échelle, a remplacé le temps cyclique des premiers habitants des îles. Mais ce temps linéaire est subverti par l'intrigue et par les personnages, puisque les deux intrigues, séparées par trois siècles, sont reliées par les personnages qui retournent aux îles sur les pas de leurs ancêtres. Elles convergent le jour du 350^e anniversaire de la prise de possession de l'île par les Anglais. L'insaisissable Miranda, métisse de mère créole et de père anglais, sert surtout de lien entre passé et présent, et entre races et cultures : «Miranda is described as a 'slash' [...]. What prevails in this fin de siècle and end of the millenium is a scrambled chessboard where the pawns are no longer conveniently black or white [...] »⁶⁰⁸. Une relation dialogique entre passé et présent, entre les Caraïbes et l'Europe, est établie grâce à de nombreux parallèles entre les personnages du XVII^e siècle et ceux du XX^e. Présent et passé, les Antilles et l'Angleterre, sont surtout unis par l'omniprésence de Sycorax, guérisseuse dotée de pouvoirs surnaturels, qui capte tous les bruissements de voix qui peuplent l'air comme des ondes, et dont la voix résonne au-delà de la tombe. Ce personnage vraisemblable et attachant, se transforme ainsi en un esprit qui relie passé et présent, ancien monde et nouveau monde, vie et mort.

Wide Sargasso Sea offre un autre exemple de l'affolement des catégories de temps et d'espace, dans un roman qui reste néanmoins ancré dans l'Histoire coloniale des Antilles des années 1830-1840. Anachroniquement, Rhys situe l'histoire de Bertha, qui se passe au tout début du XIX^e siècle dans *Jane Eyre*, après l'émancipation des esclaves en 1833, la peinture des rapports raciaux dans les îles étant des plus réalistes. Pourtant, les événements que relate le roman de Rhys (écrit en 1966) n'en sont pas moins antérieurs à ceux de *Jane Eyre* (écrit en 1847), puisque *Wide Sargasso Sea* s'attache à raconter le passé de Bertha Mason. Mais le roman ne peut que « créer l'illusion de précéder *Jane Eyre* », dans la mesure où Bertha n'a bien évidemment pas d'existence en dehors de l'inconscient refoulé de Jane : « le roman de Rhys ne se veut pas la re-présentation d'une Bertha cachée, mais la représentation d'un pas-encore-représenté, une représentation sans représenté »⁶⁰⁹. *Wide Sargasso Sea* se conçoit ainsi sur le modèle du rêve, dans lequel le temps et l'espace sont réversibles et superposables. Autrement dit, le texte de Rhys est un présent sans passé, qui renvoie à un futur déjà passé, puisque déjà écrit dans un texte précédent. La revenance — Rhys avait envisagé d'intituler son roman « Le Revenant » —, qui enlève toute possibilité de naissance originelle, hante alors le texte : Antoinette et son mari sont les fantômes de Bertha et de Rochester, Antoinette et sa mère sont interchangeable, le roman de Brontë se profile dans le texte de Rhys sous la forme

⁶⁰⁸ Zabuz, *Tempests After Shakespeare*, op. cit., p. 146-147.

⁶⁰⁹ Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, op. cit., p. 146.

d'échos textuels. Mais si Bertha est l'incarnation d'un rêve, inversement, l'univers de *Jane Eyre* est renvoyé au statut de rêve, de fiction, de monde de carton-pâte, par les rêves prémonitoires récurrents d'Antoinette, qui annoncent son destin pré-écrit. Rêve et vraie vie se confondent. Le centre du texte, qui n'a ni début ni fin, n'est nulle part, il est aussi insaisissable que les anguilles qui peuplent la Mer des Sargasses, habitée par les fantômes de marins noyés, située quelque part entre le Nouveau Monde et l'ancienne Europe. Lors de la traversée de ce « no man's land », Antoinette perd d'ailleurs tout sens du temps et de l'espace : « They tell me I am in England but I don't believe them. We lost our way to England. When ? Where ? I don't remember, but we lost it » (117)⁶¹⁰.

Boating for Beginners est ancré dans l'espace par des références à des lieux géographiques : l'action se déroule en Babylonie, ancien royaume de Mésopotamie, situé entre le Tigre et l'Euphrate sur lesquels Noé, qui habite Ninive, promène des touristes en bateau autour d'Ur en Chaldée, ville biblique d'Abraham. Mais très vite, les conceptions traditionnelles du temps et de l'espace vacillent, entraînant le lecteur dans une confusion loufoque où abondent anachronismes et superpositions spatiales surprenantes. La mise en scène de la Genèse, produite par Dieu et Noé, devait être présentée sur un gigantesque navire, censé faire le tour des villes païennes du monde, comme York et Wakefield, deux villes anglaises célèbres au Moyen-Age pour leurs mystères et moralités⁶¹¹. Les lieux bibliques sont à nouveau anachroniquement situés dans l'Angleterre des années 1980, par des références à peine voilées à la politique de Mrs Thatcher, à laquelle adhèrent les grands capitalistes que sont Dieu, Noé et ses fils, et la ville d'Ur ressemble à Milton Keynes — une « new town », vaste conurbation à la pointe du progrès technologique, créée dans le Buckinghamshire à la fin des années soixante. Dans cet univers théoriquement situé en Mésopotamie il y a plus de six mille ans, on trouve une profusion de produits surgelés, de Pizza Huts, de MacDonald's, de cliniques de chirurgie esthétique, d'appareils électriques, etc. La culture de Noé est bien celle de l'Occident de l'époque « moderne », comme l'indiquent aussi les nombreuses références désordonnées et souvent irrévérencieuses à des auteurs et à des textes connus, à des modes vestimentaires, à des revues, à des films, à des séries télévisées, à des tendances politiques, économiques ou religieuses. Dans un monde urbain sophistiqué qui s'apparente à

⁶¹⁰ Cité dans « Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*: from the Meshes of the Sargasso to Subversive Countersignature », p. 15. Recueil d'articles 2, p. 217.

⁶¹¹ Voir Reynier, *Jeanette Winterson. Le Miracle ordinaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 35.

Hollywood, on trouve des manguiers, des bambous, des palmiers et des rivières pleines de crocodiles. Les personnages agissent parfois en hommes préhistoriques, utilisant des brindilles à la place de couverts, se déplaçant à cheval, et attrapant des poissons avec les dents, ce qui ne les empêche pas de boire du café instantané. Cet univers anachronique, surréaliste et excentrique, dans lequel Noé a créé Dieu par erreur à partir d'un vulgaire morceau de Forêt-Noire et d'un grille-pain géant, et où Dieu se promène sur son nuage supersonique, propose une vision parfois proche du « réalisme magique » — le surnaturel et le bizarre sont présentés comme banals, des réalités incompatibles sont superposées et mêlées —, pour miner davantage les conventions réalistes par une remise en cause ontologique. Ainsi, on apprend subitement, par une petite phrase isolée, toute simple mais inattendue, qu'un personnage habite une maison sans murs, qu'il a perdu un bras, transformé en hamburgers par la machine qu'il maniait, ou qu'un autre a des ailes.

La conception linéaire du temps est mise à mal par la structure temporelle du roman. Le récit est encadré par une épigraphe datée de 1984, annonçant que deux archéologues ont trouvé les restes de l'Arche de Noé, et par un épilogue, qui se déroule antérieurement, puisqu'il montre ces mêmes archéologues effectuant des fouilles sur le Mont Ararat. Dans le récit principal, Gloria, nous l'avons vu, vit à notre époque, qui est aussi celle de l'épigraphe et de l'épilogue, et pourtant elle vit avant le Déluge, qui va se produire, comme nous l'annonce une voix extradiégétique dans une incursion métaéptique : « *All this was happening a long time ago, before the flood* ». Dieu n'a pas créé l'Homme, c'est lui qui a été créé par Noé. D'abord, Dieu et Noé rédigent ensemble les deux premiers livres de la Bible, la Genèse et l'Exode ; ensuite, ils décident d'en faire un spectacle épique dont ils écrivent le scénario, adaptation du livre. Mais Noé projette aussi d'en faire un film sans consulter Dieu, qui, furieux, décide par dépit de déclencher le Déluge « pour de vrai ». En collaboration avec Bunny Mix, romancière à l'eau de rose, Noé écrit alors une troisième version des faits où il décrit *par avance* ce qui va arriver, réécrivant les livres six à neuf qui traitent du Déluge. Les personnages adaptent ainsi leur « vraie vie » à celle qui est prédite par l'écrit, dans un déplacement de la logique temporelle propre à l'énallage. Réalité et fiction, ainsi que passé, présent et avenir sont ainsi impossibles à démêler. Causes et effets sont constamment inversés ou remis en cause — par exemple, Noé tient les produits surgelés pour responsables du féminisme — défiant toute logique, dans un monde incongru où la notion d'origine est

gommée, comme le suggère le démon orange : « Did you grow out of the eagle or did the eagle grow out of you ? » (74)⁶¹².

The Rape of Sita de Lindsey Collen est lui aussi ancré dans un contexte géographique et historique précis, ainsi que dans des textes antérieurs. Sita est une mauricienne d'origine indienne qui essaie de se souvenir du viol qu'elle a subi. L'action est située dans le temps par des dates précises : Sita a été violée à La Réunion la nuit du trente avril 1982, et, très exactement huit ans et neuf mois après, le 16 janvier 1991, elle tente de se rappeler cette agression enfouie dans son subconscient. Mais ces dates ont une signification qui dépasse la simple vraisemblance. Elles renvoient en effet, par métonymie, à des événements politiques : le premier mai 1982 est l'anniversaire de la naissance du parti politique radical de gauche auquel appartient Sita ; le 16 janvier 1991, date à laquelle Sita commence à se rappeler l'événement, marque le début de la guerre du Golfe ; le mois de mars 1991, qui sert à nouveau de « détonateur » à la mémoire de Sita, est la période de l'insurrection du quartier défavorisé du Chaudron à La Réunion. Le viol de Sita, mis en parallèle avec d'autres viols réels (à l'Île Maurice, en Inde, aux U.S.A.) ou « mythiques » (le viol de Lucrece serait un fait historique, repris par Shakespeare), devient une métaphore pour tout abus de pouvoir, public ou privé, abolissant ainsi les barrières entre temps et espace, fiction et vie. Le roman est fermement ancré dans la géographie, dans l'Histoire, dans la culture, dans la politique et dans l'économie mauricienne, passées et présentes, décrites avec un grand souci de vraisemblance — on trouve de nombreux noms de lieux, des mots en créole mauricien, des descriptions « réalistes » de la vie mauricienne contemporaine, ainsi que des références à des événements et à des personnages politiques et historiques, qui incitent le lecteur à s'informer plus avant. Mais la romancière, qui dit puiser intuitivement dans sa mémoire publique et privée, ne se soucie guère de l'exactitude des faits, et les dates et noms ne correspondent pas toujours à ceux que l'on trouve dans les livres d'Histoire⁶¹³. Le roman montre que le présent est inextricablement lié au passé, que le viol de Sita se situe dans un monde patriarcal qui rend possible l'exploitation de l'autre, tout en affirmant que ce monde peut être réécrit, que le passé peut être revu à la lumière du présent. Car Sita, en choisissant d'écrire l'histoire de son viol et de

⁶¹² Tout cela est développé dans « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners*: Both New Baroque and Ethics », p. 102-105. Recueil d'articles 2, p. 107-110.

⁶¹³ Cet ancrage dans le monde mauricien est développé dans « Lindsey Collen's *The Rape of Sita*: Re-Writing as Ethics », p. 9-11. Recueil d'articles 2, p. 234-236.

l'offrir au lecteur plutôt que de se venger de son agresseur, contresigne — en tentant ainsi de briser le cycle infernal de la violence, elle appelle à un changement de mentalité.

La structure narrative elle-même⁶¹⁴ remet en cause les fondements du « réalisme », allant à l'encontre de toute linéarité et de toute fermeture. Le roman est construit sur le modèle du conte oral⁶¹⁵, tout comme son hypotexte, le *Ramayana* (qui a été transmis par plusieurs narrateurs avant d'être écrit, et qui a ensuite été traduit, réécrit et réinterprété). Dans une préface, Iqbal, le narrateur, explique que son récit est la version écrite de l'histoire de Sita telle qu'il l'a racontée à un auditoire. Son histoire orale fut introduite par la formule d'entrée utilisée à l'Ile Maurice, et qui est l'équivalent du « Crik, Crak » antillais : « 'Sirandann?' I sing out. [...] 'Sanpek!' comes the response' » (7). Ces premiers mots échangés entre conteur et auditoire ont plusieurs fonctions : signaler l'entrée dans un espace imaginaire, ouvrant sur un temps et un espace autres ; donc annoncer que quelque chose d'*autre* va s'énoncer, un discours différent ; proclamer qu'il s'agit d'une histoire qui résulte de transmissions successives ; s'assurer enfin que le conteur et l'auditoire connaissent leurs places respectives, et que les auditeurs sont attentifs et réceptifs⁶¹⁶. Les conventions du conte oral, qui mettent l'accent sur le dialogue, semblent effectivement particulièrement adaptées à une ouverture éthique à l'autre, puisqu'elles récusent toute certitude, fait caractéristique de ce que Gibson appelle « the turn to ethics » : « conversation maintains the ethical relation with the other and the possibility of unsaying what is said »⁶¹⁷. Plusieurs niveaux narratifs se superposent dans le roman de Collen. Iqbal maintient un dialogue constant avec son auditoire, qui l'interpelle régulièrement pour lui demander des précisions : « You have your rights. So now you want to know » (41). De plus, il interrompt régulièrement son propre récit écrit pour s'adresser au lecteur : « *Here, dear reader, is the second dilemma* » (56). Le procédé narratif est mis à nu, et l'artificialité du texte est soulignée. Surtout, les conteurs ne se présentent pas comme les créateurs des récits qu'ils racontent. Ils ne sont que des transmetteurs de contes qui ont une origine lointaine⁶¹⁸. Ainsi Iqbal explique qu'il ne fait que transmettre des histoires qu'on lui a racontées : « But it isn't my story. It's the story told to me by Jojo » (70). Le récit du viol de

⁶¹⁴ La structure narrative fondée sur la tradition orale est davantage analysée dans « Lindsey Collen's *The Rape of Sita*: Re-Writing as Ethics », p. 18-22. Recueil d'articles 2, p. 243-247.

⁶¹⁵ Pour une définition du conte oral, voir surtout l'ouvrage de Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶¹⁶ Voir *ibid.*, p. 60-64.

⁶¹⁷ Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, *op. cit.*, p. 59.

⁶¹⁸ Voir Belmont, *Poétique du conte*, *op. cit.*, p. 66.

Sita est constamment interrompu par des digressions, dans lesquelles Iqbal cède la parole à un de ses personnages, dont le récit est enchâssé dans le sien. Son histoire se situe ainsi dans un océan d'histoires, dans une chaîne de paroles. Mais le conteur ne fait pas qu'écouter une parole, il la fait sienne, il prend part, il la prolonge, redéfinissant le contrat, introduisant un « il » dans le rapport de « je à je », ce qui est le propre de la démocratie d'après Jacques Rancière⁶¹⁹. Le conte oral se situe bien entre tradition et création, entre mémoire et invention, entre le collectif et l'individuel. Comme le signale Nicole Belmont, il y a « deux règles qui gouvernent la vie du conte, la stabilité et le changement, et les deux facultés entre lesquelles [les conteurs] doivent trouver une balance sont la mémoire et l'invention »⁶²⁰. Il s'agit de raconter une ancienne histoire d'une nouvelle façon, de se ménager un espace de liberté à l'intérieur de règles établies, de respecter certains traits immuables de l'histoire, tout en y introduisant des variations. Iqbal précise : « For every one story-teller, as you and I know him, there are two trainees. One has to remember the story as it was, or as it is. And the other *who has to re-tell it anew, and never the same* [c'est moi qui souligne]. I am of the second kind » (8). Puisque le conteur est aussi un auteur, un créateur, le texte n'est jamais figé ; il est fluctuant, et se crée au fur et à mesure de la narration. En termes althusseriens donc, Iqbal est non seulement « interpellé », mais il a la possibilité de « contre-interpeller » ; et en offrant son histoire au lecteur, il l'invite à « contresigner » à son tour. L'écriture est action, le texte produit un effet, illustrant par sa structure même l'ouverture éthique qui fonde toute réécriture. L'*ethos* d'Iqbal, en tant que « Locuteur-L » qui prend corps par son attitude (puisqu'il se « métamorphose » en Sita pour mieux raconter l'histoire de cette dernière, devenant finalement à la fois homme et femme), se donne donc aussi à entendre à travers sa pratique narrative.

Ainsi, par sa stratégie narrative, le roman de Collen remet-il en cause le récit traditionnel. Dans une telle réalisation imparfaite et mouvante, il n'y a pas de véritable auteur — « le conte ne connaît point de père »⁶²¹ —, pas d'origine fixe, pas de source unique d'autorité, pas de réponse ni explication figées. Le lecteur est libre d'interpréter la chose comme il l'entend. Le personnage est pris dans un engrenage d'événements, comme traversé par eux plus que les maîtrisant, ce qui correspond au sujet perçu comme « fonction du texte ». De plus, la stratégie narrative qu'Iqbal compare à « a bunch of grapes », correspond à ce que

⁶¹⁹ Voir Rancière, « L'Inadmissible », *op. cit.*, p. 141-142.

⁶²⁰ Belmont, *Poétique du conte*, *op. cit.*, p. 68.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 14.

Gibson nomme le « anti-novel », qui obéit à une « ethics of dissolution »⁶²². Le récit non chronologique, qui effectue des retours en arrière tout en allant de l'avant, et qui est entrecoupé de nombreuses digressions (histoires enchâssées, détails historiques, commentaires philosophiques, questions éthiques, questions au lecteur), force le lecteur à être actif : loin de pouvoir se laisser bercer par le rêve de la fiction, ce dernier est assailli de questions, qui lui sont souvent directement posées par Iqbal. Une division claire en chapitres est remplacée par de courts passages, séparés par des espacements ou par des marques typographiques ; des phrases courtes, souvent de style télégraphique, se succèdent rapidement ; le point de vue change constamment ; de nombreuses répétitions (caractéristiques du conte oral) donnent au texte un rythme incantatoire ; des variations typographiques et de brusques changements de ton intensifient le caractère déjà saccadé du rythme. Toutes ces techniques narratives font que dispersion, multiplicité et devenir remplacent l'unité de la structure narrative, dans un récit qui en outre mélange les styles et les genres (autobiographie, Histoire, oral, écrit, journal, article, etc.).

2. Comment on écrit l'histoire

Le regain d'intérêt pour l'Histoire que manifeste le roman dans les années 1980 fait partie d'une « attitude révisionniste » plus générale. Il s'inscrit dans la réflexion sur la nature de la réalité et la possibilité de la connaître, ainsi que sur la notion de sujet : l'auteur est ressuscité mais il est conçu différemment. Son travail devient au fond celui d'un opérateur, produisant du sens à partir d'intrigues préexistantes, de codes entre lesquels il doit choisir, mais qu'il n'invente pas de manière spontanée ou géniale. Il ne s'agit pas d'écrire des romans historiques, selon la définition qu'en donne Lukàcs dans *Le Roman historique*. Lukàcs postule qu'il en va d'une mise en scène de l'unité nationale ; c'est le roman de la destinée d'un peuple, d'un tout unifié, parlant enfin d'une même voix. Le roman historique, né au début du XIX^e siècle, entretenait un double rapport avec l'Histoire : l'Histoire est l'infrastructure qui conditionne le roman historique ; mais, ce type de roman « reflète et exprime » aussi l'Histoire, « ce qui est son essence »⁶²³. Chez Walter Scott, par exemple, l'Histoire « est bien plus que costume et décor, elle détermine réellement la vie, la pensée, le sentiment et la conduite de ses personnages »⁶²⁴. Loin d'avoir cette visée patriotique d'assujettissement

⁶²² Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, op. cit., voir p. 92.

⁶²³ Lukàcs, *Le Roman historique*, op. cit., voir p. 2 de la préface.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 74.

idéologique, les « métafictions historiographiques » perçoivent l'Histoire comme un discours. Elles tentent alors de démasquer le processus d'écriture de l'Histoire. Comme l'écrit Alison Lee, « the question of *how* we know history is thematised »⁶²⁵. Et, si l'Histoire est discours, elle peut être réécrite, l'individu peut « contre-interpeller ».

Ainsi, au même moment, les historiens remettent-ils en question la notion traditionnelle d'Histoire. Le courant « narrativiste » des années 1970 et 1980, dont les principaux tenants sont Hayden White, Arthur C. Danto, W. B. Gallie, Michel de Certeau, Paul Veyne et Louis O. Mink, bouleverse les classifications usuelles dans un rapprochement de l'histoire et de la fiction, qui tend à faire de l'Histoire une simple représentation imaginaire⁶²⁶. Hayden White, dans son œuvre pionnière, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), montre que l'écriture de l'Histoire est un acte « poétique » : « I treat the historical work as what it most manifestly is: a verbal structure in the form of a narrative prose discourse »⁶²⁷. En 1974, il intitule un article « The Historical Text as Literary Artefact ». Le texte historique est un « artifice littéraire » : les historiens sélectionnent les faits (qui déjà leur arrivent « pré-encodés »), puis les présentent selon un certain point de vue : « the coherence of the story [...] is achieved only by a tailoring of the 'facts' to the requirement of the story form »⁶²⁸. L'historien impose ainsi une forme aux faits bruts : « By emplotment I mean simply the encodation of the facts contained in the chronicle as components of specific kinds of plot structures »⁶²⁹. White décrit la mise en intrigue historique comme similaire de celle qu'opère la littérature :

no given set of casually recorded elements in themselves constitute the story; the most that they offer to the historian are story elements. The events are made into a story by the suppression or the subordination of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motif representation, variation of tone and point of view, alternative descriptive strategies, and the like—in short, all of the techniques that we would normally expect to find in the emplotment of a novel or a play⁶³⁰.

⁶²⁵ Alison Lee, *Realism and Power*, *op. cit.*, p. 36.

⁶²⁶ Voir : Ricœur, *Temps et récit I*, *op. cit.*, p. 255-310 ; Holton, *Jarring Witnesses*, *op. cit.*, p. 3-53 ; Onega, *Telling Histories*, *op. cit.*, p. 7-17.

⁶²⁷ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, London, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. ix.

⁶²⁸ Hayden White, « The Historical Text as Literary Artefact » (1974), in R. H. Canary and H. Kozicki (dirs.), *The Writing of History : Literary Form and Historical Understanding*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1978, p. 44-45.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 47.

Ainsi White insiste-t-il sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une mise en intrigue chronologique d'un pur événementiel : l'événementiel est trié et organisé selon un point de vue précis. Comme le fait remarquer Susana Onega, le titre, "metahistory" établit un lien très clair entre la métafiction historique et la métafiction littéraire, dont on commence alors à parler⁶³¹. En France aussi, l'École des Annales, dont Braudel est l'un des principaux tenants, remet en cause l'approche traditionnelle de l'Histoire centrée sur les grands événements et les grands noms. Paul Veyne, en 1971, parle d'intrigue en des termes proches de ceux de White : « Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'Histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu 'scientifique' de causes matérielles, de fins, de hasards »⁶³². Lorsqu'il écrit que, « l'Histoire est un roman vrai »⁶³³, il souligne par là qu'Histoire et littérature ont recours aux mêmes procédés : sélection, organisation, diégèse, anecdote, temporalité, et mise en intrigue.

S'il est clair que littérature et Histoire ont des points communs au niveau de la mise en intrigue, une position extrême qui aurait tendance à les confondre est revue à l'occasion de ce que j'ai appelé une « évolution interne à l'attitude postmoderne »⁶³⁴. Ricœur a clairement établi que même si littérature et Histoire utilisent les mêmes moyens pour donner un sens au réel brut, « à la différence du roman, les constructions de l'historien visent à être des reconstructions du passé. À travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à *ce qui, un jour, fut*. Il a une dette à l'égard du passé »⁶³⁵. C'est cette dette qui constitue l'éthique de l'historien, pour qui la « fidélité à l'événement » représente selon Alain Badiou un devoir⁶³⁶. La littérature est en effet plus libre, car elle seule peut réécrire les intrigues héritées du passé, imaginer les choses autrement que ce qu'elles ont été ou ce qu'elles sont. Comme le souligne Steven Connor, il faut dépasser cette obligation de vérité comme seul critère pour distinguer entre Histoire et fiction — obligation dont Hutcheon semble rester prisonnière —, et se demander comment la littérature *perçoit* l'Histoire, ce qu'elle *fait* de l'Histoire, en somme quelle position elle adopte envers l'Histoire⁶³⁷. Néanmoins, la littérature, tout en réécrivant les mises en intrigue du passé, a aussi une

⁶³¹ Onega, *Telling Histories*, *op. cit.*, p. 12.

⁶³² Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p. 51.

⁶³³ *Ibid.*, p. 10.

⁶³⁴ Voir *supra*, p. 96 sq.

⁶³⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, *op. cit.*, p. 253.

⁶³⁶ Voir Badiou, *L'Éthique*, *op. cit.*, p. 38.

⁶³⁷ Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, *op. cit.*, p. 130-133.

certaine obligation de vérité, puisque les mises en intrigue qu'elle revoit portent bien sur le monde, sur du vécu.

Alors que le rôle de la littérature semble longtemps avoir été de consolider le consensus culturel et d'établir la position du sujet dans l'Histoire, le rôle de ces nouvelles métafictions historiques serait plutôt de réfléchir sur la manière dont l'Histoire est écrite, afin de mettre à nu les accidents et les conflits de l'Histoire : « History is repeatedly decentred, [...] looked at askew, [...]. History is not full, continuous and coherent, but a matter of gaps, absences and enigmas »⁶³⁸. Le regard porté sur l'Histoire est un regard critique, qui ré-examine les relations entre passé et présent et entre le sujet et l'Histoire.

Je me propose maintenant de revenir sur quelques exemples précis, dans un premier temps sur la réflexion sur l'Histoire qu'offrent constamment les romans de Penelope Lively, puis sur les techniques utilisées par Marina Warner pour subvertir l'Histoire coloniale britannique, enfin sur la parodie de l'Histoire traditionnelle chez Jeanette Winterson.

Penelope Lively et l'historiographie

Le thème principal des romans de Lively, qui sont d'une lisibilité trompeuse, est le passé : la connaissance du passé, les liens entre passé et présent et le fonctionnement de la mémoire. Lively, ancienne étudiante en Histoire, fascinée par l'historiographie, met en intrigue non pas des faits historiques, mais des idées théoriques, offrant une réflexion sur la manière d'écrire l'Histoire. Les personnages, vraisemblables, de la « middle-class » anglaise, sont solidement ancrés dans la géographie et l'Histoire anglaises et évoluent dans des intrigues clairement construites et divertissantes, dans lesquelles l'histoire fictive privée et l'Histoire régionale, nationale et internationale, sont intimement mêlées. Lively met en scène des personnages qui sont eux-mêmes historiens, biographes, paléontologues, journalistes, et l'intrigue sert une remise en cause de l'historiographie traditionnelle. Ainsi les thèmes abordés illustrent-ils systématiquement les thèses du courant « narrativiste » : le passé est toujours sujet à révision par un historien ultérieur, de nouvelles découvertes modifiant l'assemblage des pièces du puzzle. Puisque les historiens sélectionnent les faits (retenant ceux qui illustrent leur point de vue et rejetant ceux qui dérangent), ils peuvent les manipuler ou les falsifier pour promouvoir une carrière ou consolider une théorie. Les acteurs de l'Histoire peuvent, eux aussi, volontairement choisir de tromper la postérité. Tout n'est alors qu'une version des faits, qui peuvent être interprétés de façon diverse, variant selon le point de vue

⁶³⁸ Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, op. cit., p. 134.

adopté ; tout choix délibéré comporte toujours une part de hasard et de déterminisme ; l'historien n'a accès au passé que par des traces mutilées ; il peut ainsi se tromper, être trompé ou choisir de tromper. Les personnages commentent leurs propres découvertes, leur voix se mêlant à celle du narrateur, qui expose ses idées au lecteur. Points de vue interne et externe alternent. Un même événement est souvent présenté selon des points de vue successifs. L'intrigue effectue un va-et-vient entre passé et présent, lesquels s'influencent mutuellement : de nouvelles découvertes sur le passé peuvent modifier la vision que nous avons du présent et, inversement, notre vision présente influence le regard que nous portons sur le passé⁶³⁹.

Marina Warner et la remise en cause de l'histoire coloniale

Indigo révisé l'histoire coloniale britannique. Nous avons vu plus haut que le roman était doublement situé dans le temps et dans l'espace. L'action se déroule tantôt au dix-septième siècle impérialiste tantôt dans un vingtième siècle dominé par un sentiment de culpabilité à l'égard du colonialisme. Elle a pour cadre tantôt le pays colonisateur tantôt ses colonies. La double perspective temporelle, élisabéthaine et contemporaine, correspond, respectivement, aux contextes historiques de *The Tempest* et de *Indigo*, qui traitent tous deux le thème du pouvoir. Le double ancrage géographique, dans l'Ancien Monde et dans le Nouveau Monde, signale que le texte présente un point de vue contemporain sur la colonisation britannique aux Antilles.

Indigo montre que l'Histoire comporte une bonne part de fiction, dans la mesure où c'est celle des vainqueurs, le texte historique reflétant le discours du groupe dominant. Le roman, qui reconnaît le rôle primordial joué par le document en Histoire, montre que les sources documentaires utilisées pour écrire l'Histoire coloniale sont loin d'être objectives, puisqu'elles ne présentent qu'une vision très partielle et partielle des choses. Il s'agit en effet de lettres, de journaux et de tableaux émanant des premiers colons eux-mêmes et transmis à leurs descendants. Ces documents sont présentés sous forme de pastiches⁶⁴⁰ : ils imitent le style des documents historiques, non sans quelque visée satirique⁶⁴¹. Le style, vaniteux et pompeux, souligne en effet l'idée faussement romantique qu'avaient les premiers colons de

⁶³⁹ Tout cela est développé dans « Les romans de Penelope Lively : histoires d'épistémologie ». Recueil d'articles 2, p. 69-98.

⁶⁴⁰ Il s'agirait de « pastiches » plutôt que de « parodies », comme je l'écrivais dans « L'histoire remise en cause : *Indigo* de Marina Warner », p. 94. Recueil d'articles 2, p. 31.

⁶⁴¹ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, voir p. 89 sq. Genette nomme « charge » un pastiche à visée satirique.

leur mission civilisatrice, occultant ainsi les objectifs matérialistes et impérialistes, et masquant par de grands idéaux la violence de leur présence.

Indigo oppose ironiquement cette version officielle des faits à une autre évocation de ces mêmes événements, qui souligne cette fois leur caractère sanglant et brutal, et met en lumière l'hypocrisie et la mauvaise foi des Européens. Mais le roman ne se contente pas d'opposer deux versions des choses. Le changement de point de vue est crucial. Il s'agit de deux regards différents portés sur des mêmes événements, de deux points de vue opposés, ancrés l'un et l'autre dans une époque, un milieu géographique, une culture, qui sont décrits avec vraisemblance. Le point de vue des indigènes présente l'envers du décor. Cette vision se veut plus conforme à ce qui s'est réellement passé, et se confond avec celle du narrateur extradiégétique. De plus, en nous présentant en premier lieu le point de vue d'indigènes rendus hautement sympathiques, qui voient débarquer avec inquiétude des colons violents, et en donnant une vision peu glorieuse de ces colons, *Indigo* n'hésite pas à faire appel aux émotions, et à jouer sur la corde sensible. Le roman privilégie ainsi les points de vue discordants exclus de l'Histoire officielle, les discours marginaux des groupes minoritaires, indésirables et excentrés, ceux que Robert Holton appelle les « jarring witnesses ». Elle comble les silences de l'Histoire au-delà de la tombe, rend une voix à ceux que l'Histoire a privés de parole, aux indigènes, aux descendants d'esclaves et aux femmes. Elle montre que les rôles de « civilisateur » et de « sauvage » sont réversibles. Elle renvoie au statut de fiction les faits dits « réalistes », démasquant l'idéologie sous-jacente à la version historique traditionnelle⁶⁴².

L'Histoire, loin d'être progrès linéaire, est répétition, et le présent ne fait que se superposer au passé : les promoteurs touristiques européens contemporains réagissent et agissent exactement comme le faisaient leurs ancêtres, les colons, dans des milieux naturels demeurés inchangés, et la « mentalité » impérialiste survit intacte à travers les âges, surtout chez les personnages masculins de la famille Everard. Ces personnages semblent incarner en effet ce que l'ethnologue Octave Mannoni a appelé le « complexe de Prospéro », et qui caractériserait selon lui la psychologie du colon, dont le caractère paternaliste, orgueilleux,

⁶⁴² Tout cela est développé dans « L'Histoire remise en cause : *Indigo* de Marina Warner » et « Marina Warner's *Indigo* as Ethical Deconstruction and Reconstruction ». Recueil d'articles 2, p. 26-42 et p. 143-158.

arrogant, impatient, dominateur, et raciste proviendrait d'un sentiment profond d'insécurité et d'infériorité⁶⁴³.

Jeanette Winterson et la parodie du discours historique traditionnel

Boating for Beginners est une « satire parodique » de l'histoire biblique de Noé, du mythe de l'Arche et du Déluge. Mais le roman parodie aussi le discours de l'histoire traditionnelle et sa prétention à l'objectivité, en mettant à nu de manière comique la méthode de connaissance historique.

Nous avons vu que l'épilogue mettait en scène deux archéologues, Soames et son assistant Gardener, qui effectuent des fouilles sur le Mont Ararat à la recherche des restes de l'Arche de Noé. Le fait qu'ils sélectionnent les données qui étaient leur théorie et rejettent celles qui les dérangent, est présenté sur un mode subversif et humoristique. Le vieux Soames est la caricature du chercheur de renommée, autoritaire et tyrannique, qui interprète ses découvertes en fonction d'une idée préconçue. Il exulte lorsqu'il trouve un morceau de bois, où il voit la confirmation que l'Arche était bien un bateau en bois recouvert de goudron étanche, ce qui était pour lui la théorie officielle selon laquelle Noé et sa famille appartenaient à une civilisation primitive. Le comique provient aussi de l'ironie, car le lecteur a appris par le roman que l'Arche était en fait un navire sophistiqué et luxueux, et que Noé avait planté un morceau de bois sur le Mont Ararat dans la ferme intention d'induire la postérité en erreur. En revanche, lorsque Gardener trouve un message authentique dans une bouteille, attestant que le groupe rebelle de femmes exclues de l'Arche a survécu au Déluge, Soames, furieux, se met à utiliser un langage cru et grossier, déchire rageusement le précieux document et jette la bouteille dans le vide. De même, lorsque Gardener trouve les restes d'une machine à sous et un amoncellement de bouteilles vides, preuves tangibles de ce qu'avaient réellement chargé sur l'Arche des hommes assoiffés d'alcool et de biens matériels, il n'en tient aucun compte, préférant ignorer comme un « mauvais rêve » ces objets dérangeants. Plus tard, quand l'assistant trouve un très vieux livre, qui ressemble à un roman à l'eau de rose — découverte de la plus haute importance, puisqu'il s'agit d'un des nombreux romans de Bunny Mix, collaboratrice de Noé pour la version finale de la Bible — il choisit de se taire. Ainsi

⁶⁴³ Voir Octave D. Mannoni, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonisation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990. Cette étude psychologique (fondée sur des études de terrain à Madagascar) de la mentalité du colon et du colonisé, qui tente de mettre à nu les racines inconscientes du colonialisme et du racisme, a suscité de vives critiques.

Winterson « met en scène une stratégie de l'affrontement qui exploite un schéma dramatique minimal binaire », caractéristique des stratégies de la dénonciation satirique : Gardener joue le rôle du franc parleur dénonciateur, de l'*ieron* qui se moque de Soames, lequel se révèle être l'*alazon*, victime de ses illusions et de son désir de grandeur⁶⁴⁴. Mais le schéma est ici subverti : Gardener n'a pas droit à la parole, et il décide d'abandonner les fouilles.

Ainsi toute voix discordante ou marginale est-elle tout simplement exclue du discours dominant, dont les présupposés sont dénoncés. Les historiens sélectionnent les faits qui leur conviennent et ne se savent pas qu'ils sont eux-mêmes manipulés par les acteurs de l'Histoire. Le rire souligne l'absurdité de leur choix, rabaisse vers le matériel, et toute prétention scientifique du discours historique est ainsi minée.

3. Intertextualités et réécriture

L'intertextualité est une constante de la littérature britannique contemporaine. Comme l'indique François Gallix, « Cette intertextualité donne une nouvelle dimension à ces œuvres qui ont souvent une structure dite 'feuilletée' et qui font parfois penser à des palimpsestes »⁶⁴⁵. L'utilisation de divers types d'intertextualité — citations, échos, parodies, pastiches, etc. — serait une manière de s'appropriier le passé. S'il est vrai que l'intertextualité et la réécriture sont aussi anciennes que le système littéraire lui-même, cette intertextualité foisonnante est loin d'être la « tarte à la crème » de la critique actuelle, comme l'en ont accusé certains : jamais anodine, elle serait plutôt un symptôme du caractère foncièrement éthique d'une littérature révisionniste. Marian Rebei tente de définir l'expression « réécrire » en notant qu'elle comporte deux sens : « écrire à nouveau » et « répondre à »⁶⁴⁶. Elle est à la fois reprise et rature. Comme le fait aussi observer Didier Coste, la réécriture a deux fonctions, l'une conservatrice — « it has a transmissive, traditional, conservative and stabilising function, it builds up a canon [...] it is on the side of ritual, commemoration, community-building as maintenance of habits » — l'autre subversive — « As recontextualisation and defamiliarisation, as reshaping, distortion, deconstruction and mutation, it is iconoclastic and

⁶⁴⁴ Voir Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 215.

⁶⁴⁵ Gallix, *Le Roman britannique du XXe siècle*, op. cit., p. 84.

⁶⁴⁶ Marion Rebei, « A Different Kind of Circularity: From Writing to Reading to Rereading and Rewriting », *la revue LISA en ligne*, vol. II, no. 5 (2004), p. 44-58.

subversive »⁶⁴⁷. Il est clair que dans les textes auxquels je m'intéresse, l'intertextualité n'est ni emprunt poli, ni citation du canon à imiter. C'est bien la deuxième fonction qui prédomine, celle que Jenny définit comme « stratégie de brouillage », ou comme « l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels ». L'expression de Jenny, qualifiant l'« intertextualité » de « détournement culturel », exprime bien l'utilisation qu'en fait la littérature actuelle : « Son rôle est de ré-énoncer de façon décisive des discours dont le poids est devenu tyrannique. [...] Alors s'ouvre le champ d'une parole neuve, née des fissures du vieux discours, solidaire d'eux »⁶⁴⁸. L'intertextualité peut être un outil perturbant, subversif, un outil de transformation. Elle s'appuie sur le passé, mais cherche à le dépasser. Comme outil de réécriture, elle entretient un rapport transformationnel avec les textes antérieurs, qu'elle « décontextualise », pour les « recontextualiser » et les faire « resignifier ». Comme l'affirme Marina Warner, la notion de « métamorphose » est donc la clé de la réécriture contemporaine⁶⁴⁹. Il s'agit de réécrire les intrigues héritées du passé d'un autre point de vue, en révisant leurs fondements métaphysiques et idéologiques. Nous rejoignons ici la position de Jameson, qui définit une « ethical criticism », comme une « opération allégorique » : « a text is systematically rewritten in terms of some fundamental master code or 'ultimately determining instance' »⁶⁵⁰.

Dans ces réécritures, la relation intertextuelle privilégiée est en réalité ce que Genette, nomme « hypertextualité » et définit en ces termes : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁶⁵¹. Genette ajoute que l'hypertexte « évoque plus ou moins manifestement » l'hypotexte. La plupart du temps il s'agit de ce que Michel Riffaterre nomme une « intertextualité *obligatoire* », que « le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture »⁶⁵². Ces textes signalent plus

⁶⁴⁷ Didier Coste, « Rewriting, Literariness, Literary History », *la revue LISA en ligne*, vol. II, no. 5 (2004), p. 8-25, voir p. 10-11 pour la citation.

⁶⁴⁸ Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, 27 (1976), p. 257-281.

⁶⁴⁹ Marina Warner, « Riscrittura: Re-Writings: Translations of Stories, Metamorphoses of Myths », transcription d'une communication faite à Florence en mai 2001. Publié en italien dans *Le Riscrittura del postmoderno percorsi angloamericani*, Italie, Bari, Palomar Edizioni, 2002, p. 288-307.

⁶⁵⁰ Jameson, *The Political Unconscious, op. cit.*, p. 58.

⁶⁵¹ Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 11-12.

⁶⁵² Voir Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 16.

ou moins leur hypertextualité par diverses formes d'intertextualité, terme que Genette réserve à « la présence effective d'un texte dans un autre »⁶⁵³ sous forme de citations, références, allusions ou paraphrases, que ce soit dans le corps du texte ou dans le paratexte — titre, sous-titre, intertitre, préface, postface, avertissement, avant-propos, épigraphes, illustrations, etc.⁶⁵⁴ La définition de Genette peut être élargie, comme le propose Jenny, pour qui il y a intertextualité « lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration »⁶⁵⁵.

La relation entre l'hypertexte et l'hypotexte est soit de l'ordre de la transformation, soit de celle de l'imitation. La transformation, qui comprend la parodie et le travestissement porte sur le contenu — il s'agit de « transformation de *texte* ». L'imitation, ou le pastiche, concerne une « imitation de *style* »⁶⁵⁶. Pastiche et parodie sont tous deux des « modalités du canon de l'intertextualité »⁶⁵⁷, concernant des relations *entre* textes. La relation intertextuelle privilégiée par la littérature contemporaine est celle de la parodie, qui peut elle-même inclure des pastiches ou d'autres parodies enchâssées. Il est évident que la parodie convient particulièrement à une littérature qui révisé et réécrit les intrigues du passé. L'étymologie même du terme suggère deux significations paradoxales. La parodie consiste à chanter (*ôdè*) à la fois « le long de » ou « à côté de » *et* « face à » ou « contre » (le préfixe *para* ayant ces deux significations presque contradictoires). Ainsi ce terme ambigu contient-il à la fois l'idée d'intimité et de contraste⁶⁵⁸, que Connor qualifie de « fidelity-in-betrayal »⁶⁵⁹ et Hutcheon de

⁶⁵³ Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵⁴ Genette appelle « transtextualité » le phénomène intertextuel plus large, qui concerne « tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Il définit cinq types de transtextualité : intertextualité, hypertextualité, architextualité (la réécriture d'un genre), paratextualité (concernant les titres, l'épigraphe, la postface, la préface, etc.), et métatextualité (la relation de commentaire critique entre textes). Voir *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7-13.

⁶⁵⁵ Jenny, « La Stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 262.

⁶⁵⁶ Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, voir p. 33-34.

⁶⁵⁷ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique », *Poétique*, 46 (1981), p. 140-155, voir p. 143 pour la citation.

⁶⁵⁸ Voir : Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 17 ; Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *op. cit.*, p. 143 ; Reynier, *Jeanette Winterson*, *op. cit.*, p. 30 ; Margaret Rose, *Parody : Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 8.

⁶⁵⁹ Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, *op. cit.*, p. 167.

«extended repetition with critical difference»⁶⁶⁰. Ce paradoxe caractérise la double relation de césure et de continuité qu'entretient le roman de la « postmodernité » avec les intrigues héritées de l'« attitude moderne ».

Genette nomme « parodie » l'application d'un texte noble à un sujet vulgaire, et « travestissement » la « transposition d'un texte noble dans un style vulgaire »⁶⁶¹. Margaret Rose ignore pour sa part la distinction de Genette entre modification du style ou du contenu : « parody in its broadest sense and application may be described as first imitating and then changing either, and sometimes both, the 'form' and 'content' or style and subject matter, or syntax and meaning of another work, or, most simply, its vocabulary »⁶⁶². Ainsi, le type de parodie qui prédomine dans cette littérature « postréaliste » serait ce que Hutcheon appelle une forme de « inter-art discourse »⁶⁶³, une relation « métafictionnelle » de texte à texte, un « dialogue entre des points de vue différents », plutôt qu'un dialogue narratif ou stylistique⁶⁶⁴. Et c'est de cette relation dialogique métafictionnelle que découle le pouvoir révisionnel de transformation et de renouveau de l'ancien, qui caractérise la réécriture : « 'rewriting' is the appropriation of a text that it simultaneously authorizes and critiques for its own ideological uses [...] allowing for the possibility of *intervention* rather than the *reproduction* of the existing order »⁶⁶⁵.

La cible de la parodie est donc toujours un autre texte. Or, il ne s'agit aucunement d'un jeu textuel coupé du monde. L'intrigue, qui est ainsi revue, est elle-même ancrée dans un contexte précis. Il s'agit donc d'un dialogue entre des discours qui, d'après Bakhtine, sont aussi des « phénomènes sociaux », des langages « saturés d'idéologie », des « visions du monde » :

The speaking person in the novel is always, to one degree or another, an *ideologue* and his words are always *ideologemes* [des systèmes de valeurs capables de se projeter dans des intrigues]. A particular language in a novel is always a particular way of viewing the world, one that strives for a social significance. It is precisely as ideologemes that discourse becomes the object of representation in the novel, and it is for the same reason that novels are never in danger of becoming mere verbal play⁶⁶⁶.

⁶⁶⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁶¹ Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁶² Rose, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁶³ Hutcheon, *A Theory of Parody*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁶⁴ Rose, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁶⁵ Zabus, *Tempests after Shakespeare*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁶⁶ Mikhaïl Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, M. Holquist ed., Austin, University of Texas Press, 1981, voir p. 259, 271, 333.

L'outil par excellence de la parodie est l'ironie, que Hutcheon définit, avec Catherine Kerbrat-Orecchioni et le Groupe *Mu*, comme « antiphrase » ou « marque de contraste », notant l'importance de « la signalisation d'une différence ou d'une opposition entre l'effet attendu et l'effet produit ». Hutcheon souligne ce « double fonctionnement de l'ironie », qui est « à la fois structure antiphrasique *et* stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même. Attitude qui permet de demander au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire »⁶⁶⁷. La parodie est donc liée au monde, non seulement par l'intrigue qui ordonne le texte, mais aussi par une situation pragmatique dialogique d'encodage et de décodage. Mais ce n'est pas tout. Selon Hutcheon, « La distinction entre parodie et satire réside dans la 'cible' visée. La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont extratextuelles dans le sens où elles sont presque toujours morales et sociales et non pas littéraires ». Mais, comme le montre Hutcheon, la parodie peut être utilisée à des fins satiriques, il s'agit alors d'une « satire parodique (un 'type' du 'genre' satire) laquelle vise un objet hors du texte mais utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif »⁶⁶⁸. Ses outils sont le rire, déclenché par l'ironie ou par d'autres procédés comiques. Ce qui nous amène à la question du rire moqueur, qu'implique la conception classique de la parodie, et que Hutcheon semble évacuer de sa définition de la « parodie postmoderne ». Pour Rose, la « parodie postmoderne » est à la fois métafictionnelle *et* comique⁶⁶⁹. À ses yeux l'incongruité comique est un élément essentiel de la transformation parodique : « it is the structural use of comic incongruity which distinguishes the parody from other forms of quotation and literary imitation, and shows its function to be more than imitation alone »⁶⁷⁰. Dans cette optique, c'est cette incongruité comique qui distinguerait la simple réécriture d'un hypotexte de la réécriture parodique d'un hypotexte. Mais le rire n'est pas forcément dirigé contre l'hypotexte — il est souvent réintroduit par le biais de l'objectif satirique de la parodie. Si Hutcheon évacue le rire moqueur de ce qu'elle appelle « modern parody », c'est pour souligner qu'il ne s'agit pas de se moquer de l'hypotexte, mais d'émettre un commentaire sur le monde contemporain à l'hypertexte. L'« extended repetition with critical difference », ou « form of inter-art

⁶⁶⁷ Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *op. cit.*, p. 143.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, voir p. 148.

⁶⁶⁹ Rose, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, *op. cit.*, p. 272.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

discourse », que Hutcheon décrit comme « a process of transfer and reorganization of [the] past »⁶⁷¹, serait un dialogue entre *muthoi* ancrés dans des contextes spatio-temporels.

La parodie doit par conséquent être reconnue comme stratégie dominante de cette littérature « postréaliste », dont l'éthique exige que soient réécrites les intrigues du passé. Comme l'écrit Malcolm Bradbury, « the term 'parody' has taken on an importance in literary theory it has never really had before. [...] parody has moved from the margins to the centre »⁶⁷². Cette intertextualité foisonnante est symptomatique d'une « attitude » révisionnelle, qui remet en cause les mises en intrigue du réel de la « modernité ». Les mêmes événements fictionnels sont repris, mais ils sont arrachés à leur contexte historique d'origine et insérés dans un contexte contemporain, donc rendus au monde en aval. D'où l'importance de ce double ancrage dans le monde, passé et présent. Cette « décontextualisation/contextualisation », désappropriation/réappropriation, fait que les événements répétés sont soumis à un éclairage différent, à un nouveau point de vue, qui appelle une nouvelle mise en intrigue. Le *muthos* est ainsi réécrit et les mêmes événements, mis en intrigue différemment puisque situés dans un nouveau contexte, « re-signifient ».

Brookner, métacommentaire sur le monde contemporain

La transtextualité des romans de Brookner comprend, nous l'avons vu, une intertextualité foisonnante, qui sert à indiquer le conditionnement mythologique de l'héroïne. En outre, plusieurs de ces romans entretiennent des relations hypertextuelles avec des textes antérieurs. Ces réécritures fonctionnent donc comme ce que Hutcheon appelle « modern parody » : Brookner reprend souvent des personnages et des situations narratives d'un hypotexte traditionnel (l'hypertextualité étant toujours signalée par intertextualité : noms de personnages, citations, allusions, etc.) — anglais, américain, français —, mais elle en inverse la fin heureuse. En d'autres termes, elle modifie la mise en intrigue des événements narratifs. Cette « extended repetition with a critical difference » fonctionne comme métacommentaire satirique, ou « inter-art discourse », portant sur les mœurs contemporaines. *Look at Me* (1983), par exemple, est une reprise de *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen. Brookner emprunte les noms et prénoms des personnages principaux d'Austen. L'intrigue amoureuse fait écho à celle de l'hypotexte, et se situe dans un monde tout aussi compétitif, mercenaire,

⁶⁷¹ Hutcheon, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 2-7.

⁶⁷² Voir Malcolm Bradbury, « An Age of Parody. Style in the Modern Arts », *No, Not Bloomsbury*, op. cit., p. 53, 55.

égoïste. Surtout, l'héroïne brooknerienne, Frances Hinton, a le même tempérament et le même comportement que Fanny Price. Mais Brookner inverse la justice poétique d'Austen : ce n'est pas l'héroïne sensible, intelligente, passive, vertueuse, peu matérialiste, qui est récompensée par l'amour et le mariage, mais, au contraire, sa belle rivale mondaine, séductrice et manipulatrice. La morale de cette fable inversée est le métacommentaire que Brookner fait sur son époque, où les « vraies valeurs » sont remplacées par la loi de la jungle. *Hotel du Lac* (1984) et *A Closed Eye* (1991) sont des reprises, respectivement, de *Portrait of a Lady* (1881) et de *Madame de Mauves* (1874) de Henry James. L'un pose le problème de l'attrait du mariage de convenance, et l'autre celui de l'adultère. Dans les deux cas, les héroïnes de Brookner sont confrontées aux mêmes choix que celles de James. Il s'agit de montrer que la perception de l'amour et le mariage a changée, car un fossé s'est creusé entre l'individu et la société, et la vertu ne consiste plus à se plier aux lois sociales, qui ont perdu tout fondement. *Lewis Percy* (1989) reprend *Ethan Frome* (1912) d'Edith Wharton. La fin inversée constate toujours à quel point les mœurs sexuelles se sont libérées. Elle souligne aussi l'absence regrettable de valeurs fixes, et jette un regard satirique sur le féminisme. Derrière *Providence* (1982) se profile *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, le roman commente la disparition d'un univers moral stable, dans lequel on est tenu par l'engagement pris envers l'autre. *A Start in Life* (1981) a pour hypotexte *Eugénie Grandet* (1843) de Balzac. Les différences entre les deux textes portent toujours sur la justice poétique, qui est inversée, pour souligner l'absence de foi en un rétablissement de la justice dans l'au-delà⁶⁷³.

Ainsi, « décontextualisés » et « recontextualisés » dans la deuxième moitié du XX^e siècle, ces textes montrent comment la notion traditionnelle de vertu n'est plus viable dans un monde dont tout « signifié transcendantal » a disparu. Mais Brookner se contente de constater tristement ce changement, sans passer au stade de la véritable réécriture, sans suggérer une autre manière d'être.

Indigo, réécriture féminine de *The Tempest*

Derrière *Indigo* se profile *The Tempest* de Shakespeare, dont Warner reprend les événements narratifs « coloniaux » et les personnages. L'hypertextualité est clairement signalée par la reprise des noms des personnages de la pièce. L'histoire « coloniale » de la « découverte » et de la prise de possession de l'île de Liamuga aux Antilles en 1619, est

⁶⁷³ Ces aspects sont développés en détail dans mon livre intitulé *Art and Life in the Novels of Anita Brookner*, voir p. 232-248.

ancrée, comme nous le savons, dans des faits historiques véridiques survenus en 1624. Mais cette histoire est aussi une réécriture de la prise de possession de l'île de Caliban — sans doute située quelque part dans la Méditerranée — par Prospéro, dans la pièce de Shakespeare ancrée dans le contexte européen de sa date de publication, 1611-1612, c'est-à-dire à l'aube de l'impérialisme « moderne ». Ainsi, l'intrigue de Warner est-elle partiellement située dans le même contexte historique que la pièce shakespearienne, celle du début du XVII^e siècle, époque de la découverte du Nouveau Monde et des fondements de l'Empire britannique. Mais, si les points de vue sont inversés entre colons et colonisés, c'est parce que les choses sont perçues d'un point de vue actuel, ancré dans un contexte occidental contemporain marqué par une conscience coupable par rapport à la colonisation. Les événements de *The Tempest* sont ainsi « décontextualisés » et « recontextualisés » spatialement, pour offrir un commentaire sur la colonisation britannique aux Caraïbes. Mais ils sont aussi « décontextualisés » et « recontextualisés » temporellement, afin de réviser les événements coloniaux d'un point de vue contemporain. Le *muthos*, la mise en intrigue des faits, se trouve donc transformé par un nouvel éclairage. Warner s'approprie le texte antérieur pour réviser le passé historique, en le percevant d'un point de vue différent, travaillant sur les fondements idéologiques du texte. Ainsi, la réécriture, loin de se limiter à un jeu linguistique abstrait, sert-elle de métacommentaire au réel, qui est mis en intrigue selon un point de vue nouveau, et qui varie selon le contexte spatio-temporel. La réécriture de *The Tempest* sert à réviser un passé historique, dans lequel l'auteur se sent particulièrement impliquée par son passé familial. Comme l'écrit Chantal Zabus, citant Warner elle-même : «the source of inspiration for *Indigo* is her family's Creole past and their involvement in 'an enterprise that so resembles Prospero's theft, that foundation act of Empire, [that Warner] felt compelled to examine the case, and imagine, in fiction, the life and culture of Sycorax, and of Ariel and Caliban' »⁶⁷⁴.

Tout en procédant à la déconstruction de l'Histoire coloniale, utilisant l'ironie pour dénoncer les méfaits du colonialisme, Warner reprend les personnages de Shakespeare et reconstruit une nouvelle mise en intrigue du monde, fondée sur une nouvelle vision des choses. Caliban n'est plus le « sauvage » de Shakespeare, l'autre, le monstre enfanté par une sorcière et par le diable. Il devient Dulé — qui signifie « affliction » dans la langue des indigènes —, personnage vraisemblable, intelligent et attachant, orphelin de la mer, victime née du corps d'une esclave rejetée par les flots. Sa différence ne provient pas d'une quelconque monstruosité innée, mais de son déracinement, de caractéristiques physiques

⁶⁷⁴ Zabus, *Tempests after Shakespeare*, op. cit., p. 140.

raciales, de problèmes de santé dûs aux circonstances tragiques de sa naissance, et d'une punition cruelle infligée par l'impérialisme, le vrai « monstre ». Ariel devient le nom d'une petite fille arrachée à ses parents et à son pays, et dont le mutisme symbolise l'effacement de la voix de son peuple. Warner reprend aussi le nom de Sycorax — la mère sorcière de Caliban, qui ne figure pas en tant que personnage dans la pièce —, mais en lui restituant sa voix, son passé, son humanité, son île. La nouvelle Sycorax est exilée de son village et répudiée par son mari, à cause de ses pouvoirs surnaturels. C'est une grande guérisseuse, intelligente et humaine, mère adoptive d'Ariel et de Dulé. Après sa mort, elle devient l'esprit qui se manifeste à travers les âges, la mémoire de son peuple. Prospéro survit non comme simple personnage, mais comme symbole d'une « mentalité tyrannique, incarnée par trois siècles de personnages masculins de la famille Everard »⁶⁷⁵ : Kit Everard, le premier colon, personnage faible et hypocrite, qui met en avant de grands idéaux civilisateurs ; son descendant Anthony Everard, vieux patriarche tyrannique ; son fils enfin, le Kit Everard contemporain, père de Miranda, métis faible et complexé ; Miranda, elle-même, est réincarnée en jeune femme actuelle, féministe, sexuellement libérée, et qui, contrairement à la Miranda de Shakespeare, se rebelle contre l'autorité patriarcale de son père et de son grand-père.

Warner ne se contente pas de recréer les personnages shakespeariens et de redonner voix aux minorités exclues. Elle transforme les relations entre les personnages. Et si elle reprend le ton moralisateur et sentimental du roman traditionnel, elle en inverse la bonne justice, sous la forme d'une revanche et d'un renouveau. Le Kit contemporain, qui s'était enrichi en développant le tourisme dans les îles, termine sa vie ruiné, vivant au même endroit que ses ancêtres colons, mais ironiquement dans les mêmes conditions que les indigènes du XVII^e siècle. Miranda devient héritière et concubine de George Felix, l'acteur antillais qui joue le rôle de Caliban. Ainsi Miranda épouse-t-elle symboliquement un Caliban réhabilité, dont elle a un enfant, unissant de la sorte colons et colonisés, blancs et noirs, Ancien et Nouveau Mondes.

Le roman montre bien que l'exploitation violente d'un peuple par un autre est rendue possible par une mentalité fondamentalement impérialiste, qui reste inchangée à travers les âges, et se manifeste de diverses façons, autant dans le domaine privé que dans la sphère publique. Ainsi Sycorax, comme Sir Anthony, qui incarne le « complexe de Prospéro », commettent la même erreur : ils aiment mal, et détruisent l'être convoité, parce que leur amour est possessif et narcissique. *Indigo* montre que tout changement de mentalité politique

⁶⁷⁵ « L'Histoire remise en cause : *Indigo* de Marina Warner », p. 96. Recueil d'articles 2, p. 33.

doit provenir d'une profonde transformation du rapport entre hommes et femmes, entre parents et enfants, entre soi et autre. Certains vers de *The Tempest* sont repris comme leitmotiv, dans ce qui est une version féminine de l'Histoire, appelant à un changement de mentalité. Ainsi, la phrase shakespearienne, « The isle is full of noises », par laquelle Caliban décrit les formes sonores complexes émises par l'esprit de l'air, Ariel, introduit et clôt la partie du roman qui concerne la prise de l'île. Ce bruissement de voix devient chez Warner les lamentations des colonisés, captées comme des ondes par Sycorax dans sa tombe, et transmises au-delà des mers et des siècles, à sa descendante Séraphine, Antillaise employée pour s'occuper des enfants Everard à Londres au XX^e siècle. Celle-ci les transforme en contes oraux, reprises de légendes antillaises mêlées à la mythologie gréco-romaine et à des contes de fées occidentaux. Ces histoires, qui encadrent l'histoire principale et servent de miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit, sont un appel à l'Amour, en tant que respect d'autrui, menant à la tolérance et à la liberté. Toute l'intrigue est donc soumise à un éclairage moral. Le « message » d'*Indigo* va bien au-delà du discours postcolonial. Ces nouvelles versions de mythes antérieurs, ponctuées par des maximes, deviennent des paraboles, qui toutes présentent le même enseignement : elles dénoncent toute forme de pouvoir tyrannique, public ou privé, et prônent un amour généreux, tolérant, et surtout respectueux de la liberté de l'autre. Ce message est renforcé par la symbolique : le texte est parcouru d'images liées à la mer, aux huîtres et aux perles, symboles féminins et de renaissance spirituelle. Alors que notre Histoire « moderne » est celle de la violence et de la tyrannie masculines, la réécriture féminine du passé consiste à rebâtir le monde à partir d'une vision nouvelle. En révisant le passé à la lumière d'une logique différente, Warner contresigne et renvoie un nouveau *muthos* au monde, traçant un nouvel avenir⁶⁷⁶.

Boating for Beginners, « satire parodique » d'un épisode de la Bible

L'hypotexte biblique de *Boating for Beginners* est clairement indiqué par l'identification des personnages, par la reprise d'événements et de lieux bibliques, par des citations directes ou indirectes, par des allusions et paraphrases, par des commentaires métafictionnels sous forme d'insert en italiques. Dès la quatrième page on trouve : « *Of course you know the story because you've read it in the Bible and in other popular textbooks, but there's so much more between the lines* ». Comme nous l'avons déjà vu, l'histoire est

⁶⁷⁶ La construction d'un nouveau mythe féminin est surtout développée dans « Marina Warner's *Indigo* as Ethical Deconstruction and Reconstruction », p. 277-280. Recueil d'articles 2, p. 153-156.

ancrée à la fois dans le temps et l'espace contemporains à la Bible par des noms de lieu, et dans le contexte spatio-temporel de la deuxième moitié du XX^e siècle par une profusion de références intertextuelles et irrévérencieuses au « texte général », aux « formations discursives » qui nous entourent — noms d'artistes ou de politiciens connus, parodies de poèmes connus, citations non signalées et incomplètes de textes classiques, titres d'œuvres littéraires traditionnelles, allusions à des modes et à des politiques économiques, etc. Comme dans *Indigo*, il y a « décontextualisation » et « recontextualisation », spatiale et temporelle, des événements et des personnages bibliques. Et cette « recontextualisation » des événements bibliques dans le monde occidental « moderne » sert de métacommentaire sur l'époque actuelle.

Alors que la technique de déconstruction de l'hypotexte utilisée par Warner est essentiellement l'ironie, *Boating for Beginners* — que Winterson classe dans la rubrique « comic fiction » —, utilise diverses stratégies de l'humour pour discréditer l'hypotexte, mettre à mal le récit biblique, et transformer ce qui est sacré en farce. Au nombre de ces stratégies figurent : l'exagération, l'excentricité, l'extravagance (caractéristiques de ce que Susan Sontag nomme le « camp »⁶⁷⁷), la caricature, le rabaissement vers le matériel et l'absurde, la vulgarité, la confusion, le grotesque, la variation, l'amalgame, la répétition comique, la chute du sublime au ridicule, l'inversion, le déguisement, la métamorphose, les jeux de mots, la grivoiserie, le langage cru et populaire, des éléments de farce, des comportements tapageurs, la badinerie grossière, la confusion sexuelle, des anachronismes surprenants, etc. L'irrégularité baroque et l'excès peuvent aussi être des stratégies de dégradation, et des effets de surprise ou un sentiment de scandale peuvent aussi servir à la subversion de l'hypotexte⁶⁷⁸. Ainsi, pour ne donner que quelques exemples : Dieu, rabaissé au niveau d'un personnage capricieux et calculateur, est issu du « maillon inférieur, inanimé », de « la chaîne des êtres », à savoir un morceau de gâteau pourri⁶⁷⁹ ; la figure du patriarche Noé est désacralisée — c'est un petit homme ridicule, dépourvu de tout sens pratique, qui agit comme un fanatique, comme un enfant gâté, vaniteux, capricieux et tyrannique, et se dispute sans arrêt avec ses fils irrespectueux ; l'Arche, symbole de notre société matérialiste et patriarcale, est un bâtiment luxueux, chargé d'objets inutiles — alcool, habits luxueux, jeux

⁶⁷⁷ Voir Susan Sontag, « Notes on Camp », in *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

⁶⁷⁸ Voir « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners* : Both New Baroque and Ethics », p. 105-109. Recueil d'articles 2, p. 110-114.

⁶⁷⁹ Reynier, *Jeanette Winterson, op. cit.*, p. 33.

de société, télévision, romans à l'eau de rose. Le récit biblique lui-même est démasqué comme pure fiction, et assimilé à un roman à l'eau de rose. Les détails romantiques de la version finale, comme l'arc-en-ciel ou la colombe, n'ont-ils pas été inventés par la collaboratrice de Noé, Bunny Mix (double fictif de Barbara Cartland), pour mieux manipuler la postérité ?

Ainsi le roman dénonce-t-il ludiquement le statut fictionnel du récit biblique, mettant à nu ses présuppositions idéologiques et insistant sur ses lacunes et ses oublis délibérés. De plus, la parole est rendue aux laissées pour compte de la société, à toutes celles qui effectuent des travaux ingrats dans l'ombre, et sans lesquelles nous n'aurions pas le minimum de confort nécessaire pour nous livrer à un travail intellectuel. La parole est aussi donnée à un groupe marginal de femmes rebelles, qui refusent de collaborer avec les hommes et de se conformer aux stéréotypes féminins qu'ils ont inventés — contrairement à Bunny Mix, ennemie de sa propre espèce⁶⁸⁰. Ces femmes ont survécu au Déluge, même si l'on continue à vouloir étouffer leur voix. Une histoire parallèle à celle de Noé se dessine, peuplée de personnages féminins extravagants, qui démasquent la supercherie de Noé et de son Dieu. Desi, une des trois belles-filles de Noé (un nom et une histoire sont restitués aux trois belles-filles, simplement appelées « les femmes des fils de Noé » dans la Bible) découvre le laboratoire souterrain où son beau-père (tel Barbe-Bleu) se livre à ses expérimentations scientifiques. Elle y trouve un manuscrit, qui reprend (sans les signaler par des guillemets) des phrases, légèrement modifiées, tirées des chapitres quatre et cinq de *Frankenstein* concernant la « naissance » du monstre. Dieu n'est que le fruit de l'imagination, du délire de puissance de l'homme.

Cette parodie de la Bible constitue une satire sociale, elle correspond donc bien à la définition que Linda Hutcheon donne de la « satire parodique ». La réécriture de la Bible dans *Boating for Beginners* est clairement un acte éthique et politique. Ce qui est visé n'est pas le texte biblique lui-même, mais un phénomène social extérieur au texte. Le roman dénonce, en vrac, et de manière comique, des caractéristiques du monde occidental « moderne » : le matérialisme, le règne de l'argent, le capitalisme, la manipulation politique et médiatique, les stéréotypes féminins forgés par les hommes, l'obsession du corps, l'importance donnée à l'apparence physique, les critères tyranniques de beauté, le narcissisme, le recours abusif à la psychiatrie, le refus de vieillir, l'hypocrisie de la religion, la vision romancée de l'amour, le refus de prendre ses responsabilités, l'incapacité d'admettre le réel, le mépris des métiers

⁶⁸⁰ Pour quelques détails sur Bunny Mix, voir « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners* : Both New Baroque and Ethics », p. 109. Recueil d'articles 2, p. 114.

manuels, l'illusion que tout est possible, etc. D'une manière plus générale, le texte dénonce une « vision du monde » qui favorise la tyrannie, la violence, l'égoïsme, l'hypocrisie, le mensonge, le manque de respect de l'autre. Il « condamne toutes les formes d'oppression et de répression, tout fruit d'un fanatisme ou d'une obsession quelconque. Il s'élève contre toute forme de tabou, de carcan, d'atteinte à la liberté »⁶⁸¹. Il dénonce tout discours monologique et totalitaire. Le texte incarne le « soupçon à l'égard des métarécits » et « l'érosion de toute croyance en un discours légitimant, unitaire, totalisant et téléologique ». Le texte biblique, texte fondateur pour notre civilisation, a néanmoins un rôle à jouer dans les mentalités : le roman de Winterson met à jour les « processus 'victimaires' mis en place par l'hypotexte biblique, par lesquels des boucs émissaires ou communautés marginales sont injustement condamnés afin d'assurer la survie d'un groupe dominant »⁶⁸². Michèle Roberts a qualifié Winterson — qui faisait des sermons pentecôtistes dans sa jeunesse — de « prophet of the late twentieth century ». Ce premier roman a, en effet, un aspect « visionnaire » qui va de pair avec une mise en garde : si les hommes n'assument pas la responsabilité de leurs actes et continuent à vivre dans un monde d'illusions, leur propre violence pourra effectivement déclencher l'« Apocalypse »⁶⁸³. Ce texte « pré-apocalyptique »⁶⁸⁴ et visionnaire appelle ainsi à une prise de conscience et à un changement de « vision du monde », avant qu'il ne soit trop tard.

The Rape of Sita, reprise du *Ramayana*

The Rape of Sita reprend le *Ramayana*, poème épique national de l'Inde, écrit par le poète Valmiki au cours du premier siècle après Jésus-Christ, mais fondé sur une tradition orale qui remonte jusqu'au sixième siècle avant Jésus-Christ. La présence de l'hypotexte est signalée par plusieurs formes d'intertextualité. Le titre du roman reprend le nom de la Déesse Hindoue héroïne du *Ramayana*, ainsi que la thématique du poème. Dans le *Ramayana*, Sita, incarnation de la pureté féminine, est une déesse qui a pris forme humaine et épousé Rama, réincarnation du Dieu Hindou Vishnu. Sita et Rama ont pour mission de combattre le démon Ravana. Ce dernier enlève Sita et tente de la séduire, mais elle résiste et est finalement sauvée

⁶⁸¹ Reynier, *Jeanette Winterson*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁸² Guignéry, « Le Déluge et l'Arche revisités », *op. cit.*, p. 165-166.

⁶⁸³ Voir « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners*: Both New Baroque and Ethics », p. 112-115. Recueil d'articles 2, p. 117-120.

⁶⁸⁴ Voir Connor, *The English Novel in History*, *op. cit.*, voir p. 199-245.

par Rama, qui met néanmoins en doute sa pureté, si bien qu'elle choisit de retourner à sa terre-mère. Les personnages de Collen sont des réincarnations contemporaines de Sita, Rama et Ravana : Sita est une activiste politique féministe, qui a été violée par Rowan Tarquin (dont le nom évoque clairement Ravana ou Rawan). Son concubin Dharma — *dharma* est la loi morale, qui mène à une fusion avec la loi cosmique —, qui a toutes les caractéristiques d'un héros actuel, ressemble à Rama par son tempérament, et son frère Lutchman porte le même nom que celui de Rama. Le roman de Collen reprend la trame narrative et la thématique de viol. De plus, dans sa préface, Iqbal, le narrateur, annonce clairement que l'histoire de ces trois personnages a déjà été narrée dans le *Ramayana*. Le roman illustre ainsi l'ancrage, si caractéristique du roman « postréaliste », dans un hypotexte et dans un contexte social. Les événements et les personnages du *Ramayana* sont décontextualisés et recontextualisés spatialement et temporellement à l'Île Maurice pendant la deuxième moitié du vingtième siècle. Mais, contrairement à *Indigo* ou à *Boating for Beginners*, *The Rape of Sita* n'est pas ancré dans le contexte spatio-temporel de l'hypotexte — le double ancrage dans le monde concerne le milieu mauricien passé et présent.

Le roman se propose d'examiner le problème universel du viol, comme symbole et manifestation de l'abus de pouvoir inscrit dans nos structures sociales. Des citations extraites de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot et de *The Rape of Lucrece* (1593-94) de Shakespeare, ainsi que de brèves allusions à *Heart of Darkness* (1902) de Joseph Conrad, ponctuent des moments clés de l'intrigue, pour offrir un métacommentaire moral. Le but du roman est d'insérer le cas de Sita dans une longue liste de viols, abolissant de la sorte les barrières du temps et de l'espace. Le roman met surtout l'accent sur le fait que ce sont les structures sociales patriarcales elles-mêmes, fondées sur la hiérarchie et la domination, qui rendent possible de tels abus de pouvoir, que ceux-ci relèvent du domaine public — comme le colonialisme — ou du domaine privé — comme le viol. Dans ce monde d'où Dieu est absent, et ne peut donc venir en aide à Sita, celle-ci est effectivement violée, contrairement à son homonyme, qui, elle, est protégée par les Dieux. Le roman, écrit du point de vue de militants politiques, est un appel à l'engagement, la prise de conscience devant logiquement avoir pour corollaire une action politique. Mais le texte appelle surtout à un changement fondamental de « vision du monde », par sa déstabilisation de la structure narrative traditionnelle, et par sa déconstruction des barrières étanches entre fiction et vie, entre passé, présent et futur, ainsi qu'entre masculin et féminin. Cet appel à une nouvelle « vision du monde » prend des accents quasi mystiques qui ignorent les barrières entre les religions — le Christianisme, l'Hindouisme et l'Islam sont représentés comme des variantes d'un même questionnement. La

solution est l'Amour partagé librement, comme celui de Sita et de Dharma. *The Rape of Sita* prône finalement le *dharma* hindou, qui a pour but de retrouver l'harmonie entre conscience et nature, ou entre masculin et féminin — harmonie qui fut perdue lorsque l'ego, création occidentale, s'est imposé.

Wide Sargasso Sea, révision de l'idéologie impérialiste de *Jane Eyre*

Nous avons vu que *Wide Sargasso Sea* précède censément *Jane Eyre*. La présence de l'hypotexte est signalée par divers types d'intertextualité. Les personnages de *Jane Eyre* sont réincarnés : Antoinette Cosway Mason est en fait la Bertha Mason, « the mad woman in the attic » du roman de Brontë (Antoinette, renommée « Bertha » par son mari, devient folle après avoir contracté un mariage de convenance avec un Anglais, qui la ramène dans son pays) ; les événements de la vie de Bertha, tels qu'ils sont racontés à Jane par Rochester, sont repris (par exemple, les motivations matérialistes du mariage arrangé entre Antoinette/Bertha et Rochester sont les mêmes ; dans les deux romans, l'épouse créole, devenue folle, comme sa mère, est ramenée en Angleterre, et enfermée ; dans les deux textes, Antoinette/Bertha mord, boit, jure, et porte le poids de son hérédité avec une mère folle et un frère débile. Dans les deux livres, le mariage a lieu à Spanish Town en Jamaïque, et la dernière partie du roman de Rhys a pour cadre Thornfield Hall en Angleterre) ; Rhys reprend également la symbolique de Brontë (images de feu et de froid, et symbolique de la couleur rouge) ; on trouve de nombreux échos verbaux entre les deux textes, et, parfois, des citations non-signalées de l'hypotexte sont insérées, notamment la description par Rochester de sa femme folle. Le texte de Brontë hante donc littéralement celui de Rhys, qui trouve sa fin dans l'hypotexte. Les personnages, prisonniers d'un destin tragique déjà écrit, ressentent une impression de déjà-vu, et d'absence de liberté. Ainsi la phrase, « what I must do » revient comme un leitmotiv dans les propos d'Antoinette et de son mari, le sentiment de déterminisme étant renforcé par un réseau de répétitions et d'échos internes. L'atmosphère d'« inquiétante étrangeté » est accentuée par les pressentiments et les rêves prémonitoires des personnages.

Nous savons que Rhys « décontextualise » les événements de *Jane Eyre* temporellement et spatialement. Si elle « recontextualise » *Jane Eyre* aux Antilles et inverse le point de vue, c'est pour montrer l'« autre côté » — elle dit de *Jane Eyre* : « That's only one side — the English side » —, et amener Bertha sur le devant de la scène — « The Creole in Brontë's

novel is [...] off-stage. For me [...] she must be right on stage »⁶⁸⁵. Les événements de *Jane Eyre* sont donc doublement présentés de « l'autre côté », rétablissant les points de vue qui avaient été occultés : celui des colonies et celui de la première femme de Rochester, qui représente tout le « continent noir » refoulé dans l'organisation patriarcale du monde. Si Rhys situe son hypertexte après l'émancipation des esclaves dans les Caraïbes, c'est pour dénoncer les méfaits du colonialisme, et plus généralement de l'impérialisme, que ne remet jamais en question le roman de Brontë. La vision binaire de *Jane Eyre* se contente d'assimiler Bertha et les Caraïbes à tout ce qui est « autre », au « continent noir », à la bestialité, à la passion débridée, à la monstruosité qui est à refouler. Nous retrouvons le double ancrage réaliste dans l'espace, comme dans *Indigo*, mais pas le double ancrage temporel. Mais, même si Rhys, contrairement à Warner, n'ancrage pas son roman dans le XX^e siècle, le point de vue est bien celui de l'époque où se situe l'écriture du roman. Les effets du colonialisme sur les relations interraciales, publiques et privées, sont analysés avec subtilité et réalisme. Les fantômes qui hantent *Wide Sargasso Sea* sont non seulement ceux de l'hypotexte, mais aussi ceux de l'impérialisme et de ses structures psychiques. Le mari d'Antoinette, peint avec un réalisme psychologique d'une grande finesse, incarne la psychologie du colon, le « complexe de Prospéro » — son besoin de dominer provient d'un sentiment d'insécurité et de peur de tout ce qui est différent, et fait de lui un personnage incapable d'échange, de dialogue, et qui a appris à étouffer toute émotion⁶⁸⁶. Rhys ne se contente pas de rendre à Bertha son humanité et de montrer la cruauté de son mari. Elle montre qu'ils sont tous deux victimes d'une éducation, d'un système social, d'une culture, d'une « vision du monde » fondée sur une pensée binaire, qui soutient la domination et l'exploitation. L'autre côté a aussi son « autre côté ». Il ne s'agit pas d'incriminer Rochester pour innocenter Bertha, mais de sortir d'un schéma réducteur, en expliquant leurs comportements mutuels par leur conditionnement social, par une mentalité impérialiste, et en suggérant la possibilité d'un nouveau mode de pensée.

Nous retrouvons donc, dans tous ces exemples, un double ancrage : intertextuel et extratextuel, c'est-à-dire à la fois dans un hypotexte et dans le monde. L'ancrage réaliste dans le temps et dans l'espace est lui-même double : des références historiques enracinent le texte dans le monde passé contemporain à l'hypotexte, et des procédés réalistes situent l'hypertexte dans ce monde présent qui lui est contemporain. Ainsi *Indigo* et *Boating for Beginners* sont

⁶⁸⁵ Jean Rhys, *Letters*, p. 156. Cité dans « Jean Rhy's *Wide Sargasso Sea*: From the Meshes of the Sargasso to Subversive Countersignature », p. 1. Recueil d'articles 2, p. 203.

⁶⁸⁶ Voir supra, p. 172-173.

doublement ancrés dans le temps et dans l'espace : les Antilles du XVIII^e siècle et l'Angleterre du XX^e siècle pour *Indigo*, la Mésopotamie d'il y a plus de six mille ans et le monde occidental des années 1980 pour *Boating for Beginners*. *Wide Sargasso Sea*, *The Rape of Sita* et les romans de Brookner présentent des variations sur ce double ancrage spatio-temporel. *Wide Sargasso Sea* a bien un double ancrage spatial, puisque le roman est situé aux Antilles puis en Angleterre ; mais bien que toute l'action soit située au XIX^e siècle, le point de vue est celui de l'époque où se situe l'écriture du roman. *The Rape of Sita* n'est pas ancré dans le temps et l'espace contemporain à l'hypotexte du *Ramayana* et ne présente pas de double ancrage spatial ; entièrement situé à Maurice, il est néanmoins enraciné dans un passé et dans un présent empiriques, et présente un point de vue contemporain concernant un problème ancien. Les hypotextes de Brookner ne sont pas ancrés dans le monde qui leur est contemporain, mais les personnages de Brookner, qui sont fermement situés dans le monde contemporain à l'hypertexte, agissent selon les mêmes critères moraux que ceux des textes antérieurs. Dans tous ces cas, l'ancrage réaliste sert à indiquer qu'il y a « décontextualisation » et « recontextualisation » d'un hypotexte, dont le *muthos* est revu selon un nouveau point de vue, révisant le passé à la lumière du présent, offrant un commentaire sur le monde actuel, renvoyant le nouveau *muthos* au monde an aval, appelant au changement.

CONCLUSION

Ayant constaté l'existence, en littérature anglaise, surtout à partir des années 1980, d'un type de roman qui effectue un retour au monde après les expérimentations formelles de l'avant-garde « postmoderniste » dite « autonome », j'ai voulu, dans cette synthèse, cerner de manière plus précise les contours de cette nouvelle forme, à laquelle je m'intéresse depuis ma thèse. Ces textes diffèrent d'une littérature « postmoderniste » qui met l'accent sur des jeux formels, privilégiant autoréflexivité et diverses formes d'intertextualité au détriment d'une fonction sociale et morale. Ils se situent dans la lignée du roman « réaliste » par leur aspect « engagé », rendant à la fiction sa fonction politique, tout en s'en démarquant par leur manière de se référer au monde. En effet, ce type de roman est foncièrement paradoxal, puisqu'il allie jeux formels — surtout de réécriture — et commentaire sur le monde, métafictionnalité et éthique. Pour mieux comprendre l'émergence de ce type de fiction, il m'a fallu remonter le cours du temps et me demander pourquoi les techniques narratives du « réalisme » traditionnel avaient dû changer pour dire le monde. Ceci m'a amenée à poser la question des fondements philosophiques du roman, genre qui, à mon avis, ne saurait être étudié indépendamment du contexte humain dans lequel il est ancré. Répondant à un questionnaire sur la vie, véhiculant des valeurs, sa forme est fondée sur une « vision du monde » qui le conditionne (sans toutefois le déterminer). Afin de justifier le choix du terme « postréaliste » pour décrire cette nouvelle forme paradoxale de roman, j'ai dû situer cette catégorie dans l'histoire de la littérature anglaise, clarifiant du même coup l'usage du terme « postmoderniste », qui ne semble pas rendre compte du type de littérature dont je traite. Enfin, m'appuyant sur mon corpus de thèse et d'articles, j'ai essayé de dégager quelques caractéristiques de ce roman « postréaliste », et d'en expliquer le fonctionnement en ayant recours à certaines notions théoriques clés. Cette synthèse s'appuie donc sur mes travaux antérieurs, mais va au-delà par la formulation d'une réflexion théorique, nécessairement étayée par une réflexion d'ordre philosophique.

D'abord, je me suis demandé pourquoi le « texte réaliste classique » n'avait plus cours à la fin du vingtième siècle. Cette question m'a amenée à m'interroger sur la nature du lien entre le roman et le monde qu'il représente, ainsi que sur la « vision du monde » philosophique sous-jacente au roman « réaliste » traditionnel. Le roman anglais serait né de la crise épistémologique que représente l'entrée du monde occidental dans les « temps modernes » à la fin du XVII^e siècle : il représenterait une tentative pour retrouver une harmonie perdue entre l'individu et le monde, allant de pair avec une sécularisation de la

pensée. Sa forme découlerait d'une « attitude » philosophique de la « modernité » (celle de l'« humanisme libéral » ou du « sens commun ») envers le sujet et la réalité, d'une opposition entre le moi et le monde, laquelle est à la base d'un mode de pensée binaire. Toutefois, la primauté d'une harmonie totale fondée sur un « signifié transcendantal » reste une visée. La *mimésis* est en fait *muthos* : le monde est mis en intrigue, dans le dessein de lui imposer le sens qui lui fait défaut. Or, la fonction première du roman « réaliste » serait de représenter l'ordre du monde existant, et ainsi de le consolider, même s'il le conteste parfois de l'intérieur, ce qui explique pourquoi ce type de texte incorpore une part de rêve, caractéristique de la *romance*. Mais, lorsque le projet de « modernité » des Lumières, fondé sur les notions de « sujet kantien autonome » raisonnable et maître de sa vie et de *mimésis* comme copie objective d'une réalité universelle extérieure au sujet, s'épuise, ce type de roman s'essouffle aussi. Prolongeant la réflexion sur les fondements philosophiques des romans d'Anita Brookner commencée dans ma thèse et poursuivie dans mon ouvrage, *Art and Life in the Novels of Anita Brookner. Reading for Life, Subversive Re-Writing to Live*, j'interprète ici son œuvre (écrite à partir de 1981) comme pouvant illustrer cette crise du roman : si le « réalisme » formel est respecté par ces textes, il est toutefois miné par une vision ironique, qui nie toute harmonie possible entre l'individu et un monde dépourvu de sens, car si Dieu est mort comme fondement de l'ordre social, la raison l'est aussi.

Le fait de vouloir remplacer le terme « postmoderniste » par « postréaliste » pour situer tout un pan du roman dans l'histoire de la littérature anglaise m'a conduite à distinguer plus nettement philosophie et esthétique. J'utilise les termes « postmoderne » et « postmodernité » pour indiquer, à la fois, une époque historique qui succède à l'époque « moderne », et une « attitude » philosophique, qui remet en cause l'« humanisme libéral » de la « modernité ». La « révision » de la notion de « sujet autonome kantien » fondé sur la raison implique la révision de la notion de réalité, le préfixe « post » signifiant une rupture dans la continuité. Cette nouvelle crise épistémologique (comparable à celle que représentait la Renaissance), qui se situe dans le prolongement du processus de « désenchantement du monde » commencé au XVII^e siècle, se préparait déjà dès le milieu du XIX^e siècle — Nietzsche, Marx, Freud s'intéressent de près aux forces qui minent les fondements de l'humanisme « moderne » —, et se manifeste surtout avec le structuralisme des années 1960 et 1970. Sur les traces de Saussure, Lacan insiste sur les jeux de signifiants qui se mettent inlassablement en place, Barthes parle de la « mort de l'auteur », et Derrida entreprend une déconstruction de la métaphysique occidentale en commençant par Platon. Une métaphysique fondée sur la notion de « signifié transcendantal » est remise en cause progressivement, jusqu'à l'inversion pure et

simple des modèles de pensée des Lumières : lorsque le signifiant (le langage) vient à primer sur le signifié (la présence pleine), les notions traditionnelles de sujet et de réalité sont invalidées. L'auteur vient alors à « mourir », dans le sens où il n'est plus maître ni origine du sens, mais simple produit de l'Histoire et du langage ; de même, la réalité devient purement et simplement une sédimentation de textes, sans existence objective ou stable.

C'est ce qui m'a permis de dire que le « postmodernisme » (ou l'esthétique « postmoderniste » d'avant-garde) — qui se manifeste à partir des années 1960 — se situe dans le prolongement du « modernisme » (ou l'esthétique « moderniste » d'avant-garde) — courant de l'histoire littéraire britannique, située approximativement entre 1910 et 1930 —, et que *tous deux* constituent des réponses à une remise en cause « postmoderne » des présupposés philosophiques de la « modernité ». L'esthétique « moderniste » dite « autonome » — la littérature n'est plus le témoignage d'un savoir, perdant sa mission politique, sociale ou religieuse — serait une première réponse à la crise du sujet et de la *mimésis* qui se préparait depuis le milieu du XIX^e siècle. Le *muthos* ne se veut plus copie de l'ordre d'un monde décevant, mais traduit une vérité intérieure. Une esthétique « postmoderniste » d'avant-garde, marquée par l'autoréflexivité, serait le prolongement du formalisme du « modernisme », dont elle hypertrophie les jeux linguistiques. Toutefois, il y a rupture entre les deux : alors que le « modernisme » reste dans un système de représentation (la réalité a simplement changé de sens, devenant purement subjective), qui ne nie pas le sujet et qui perçoit l'art comme offrant un semblant de sens à la vie, le « postmodernisme » détache complètement le *muthos* de l'humain, échappant au système de représentation. Alors que pour le « modernisme » le vrai, qui est répété, est le signifié, pour le « postmodernisme » ce qui est répété, c'est l'imitant ou le signifiant. En l'absence du sujet et de la possibilité d'un ultime ancrage du sens, il n'y a plus de contenu, il ne reste plus que la forme, plus que des jeux linguistiques qui s'auto-alimentent. Ainsi, les esthétiques « réaliste », « moderniste » et « postmoderniste » me paraissent se situer à l'intérieur d'un système de pensée « moderne » fondé sur des oppositions binaires : soit le signifié prime (c'est le cas du « réalisme », pour qui l'ultime ancrage du sens est la société, et c'est aussi le cas du « modernisme », pour qui l'ultime ancrage du sens est l'individu), soit le signifiant prime (c'est le cas du « postmodernisme », pour qui le sens n'a pas d'autre ancrage que le texte). Le roman « postmoderniste » serait donc symptomatique de la fin de la « modernité ».

Le type de roman dont je traite et que je propose d'appeler « postréaliste » — terme qui a l'avantage de signifier l'époque visée (celle de la « postmodernité »), tout en marquant une différence avec le roman « postmoderniste » —, se situe dans le droit fil du roman

« réaliste », mais est aussi une catégorie du roman de l'époque « postmoderne », au même titre que le roman « postmoderniste ». Ce serait même la catégorie privilégiée du véritable début de la « postmodernité », qui tente de se libérer du mode de pensée binaire de la « modernité », de prendre une nouvelle direction, réconciliant le *cogito* de Descartes et l'*anti-cogito* de Nietzsche, conjuguant signifié et signifiant, plutôt que de les opposer en privilégiant tantôt l'un, tantôt l'autre. Le roman « postréaliste » correspond à une « évolution interne » de la remise en cause philosophique « postmoderne » à partir des années 1980. Pour des philosophes comme Heidegger, Habermas, Ricœur, Rorty, ou Derrida, il s'agit de définir un nouvel humanisme débarrassé de son « signifié transcendantal », d'échapper à un mode de pensée binaire qui oppose hiérarchiquement même et autre, moi et monde, de réconcilier le sujet cartésien, qui se fonde lui-même, et la tradition nietzschéenne qui le réduit à un simple effet linguistique.

Critiques littéraires et philosophes — Lecercle, Regard, Compagnon, Althusser, Derrida, Butler, Ricœur, Foucault, Eagleton — se rejoignent dans ces mêmes années : la notion d'auteur est indissociable de celle de sujet, et la notion de *mimésis* est inséparable de celle de réalité. Le sujet est alors ressuscité, mais il est redéfini comme un sujet éthique, advenant *dans* le monde, dans un contexte pragmatique relationnel. L'auteur revient, mais comme « fonction du texte ». La notion d'agent ou d'intention est donc réintroduite, sans pour autant nier le caractère de produit idéologique du sujet, qui est non seulement « interpellé » en sujet, mais qui, en même temps, peut se produire lui-même comme sujet, par sa « contre-interpellation ». Le travail de l'auteur devient alors celui d'un opérateur qui produit lui-même du sens à partir d'intrigues préexistantes. La notion de « réalité » est aussi revue : elle se dédouble en « réel » et « réalité ». La réalité, indissociable des notions de culture, d'idéologie et de contexte, s'apparente au « rapport imaginaire » que nous avons à un réel brut insensé et insoutenable. Cette réalité détermine la forme que prend le *muthos* (ou la mise en intrigue du monde). Il m'a paru essentiel de me pencher sur ces notions théoriques et philosophiques pour comprendre comment la littérature peut encore tenter de dire le monde après la « mort de l'auteur » et de la *mimésis*.

Le roman « postréaliste » commente en effet le monde, mais pas de la même manière que le faisait le roman « réaliste ». Le terme « postréalisme » associe ce que Hutcheon nomme « historiographic metafiction » (qui incorpore des événements et des personnages historiques) et « modern parody » (proche de l'« hypertextualité » de Genette). Comment cette forme essentiellement paradoxale allie-t-elle donc les jeux formels de l'esthétique « postmoderniste » et l'historicité de l'esthétique « réaliste » pour commenter le monde d'une

nouvelle façon? La « métafiction », ou fiction sur la fiction, est reconnue comme une constante de la littérature britannique contemporaine. En effet, une intertextualité foisonnante indique clairement la présence de textes antérieurs, la relation transtextuelle privilégiée étant l'« hypertextualité » comme transformation parodique de textes. Il s'agit d'une « répétition avec différence », sorte de dialogue entre textes représentant des points de vue idéologiques différents. Il s'agit, en fait, d'un dialogue entre *muthoi* ancrés dans différents contextes spatio-temporels. L'hypertexte reprend les personnages et les événements de l'hypotexte, mais les réorganise selon une nouvelle logique, une nouvelle mise en intrigue. Le *muthos*, ce « quasi-monde » comme l'appelle Ricœur, qui circule entre le « dedans » formel de textes, et le « dehors » des conventions sociales ancrées dans un contexte saturé d'idéologie, est ainsi arraché en amont à son contexte d'origine (comme « l'écrit » chez Platon, qui, n'étant plus guidé par un père, « s'en va rouler de droite et de gauche »), réécrit, et renvoyé au monde en aval. C'est donc, paradoxalement, la fameuse « autonomie » de la littérature qui lui rend son rôle politique. Si le *muthos* organise les faits réels immuables d'un point de vue idéologique propre au contexte dans lequel il est ancré, il peut aussi les réorganiser selon un autre point de vue, découlant d'un autre contexte. L'espace de fiction, ainsi ouvert, peut être « remétaphorisé », appelant de nouvelles variations imaginatives du réel, faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines de la première. C'est pourquoi il fallait réintroduire la notion d'agent ou d'intention, sans laquelle selon moi la littérature ne peut pas offrir la possibilité de « contre-interpellation » : c'est ce que j'ai tenté de faire en montrant que la notion d'« assujettissement » d'Althusser annonçait en creux celle de « subjonctification » de Derrida.

C'est là que les outils théoriques de « décontextualisation », de « recontextualisation » et de « resignification » de Derrida et Butler se sont avérés cruciaux pour comprendre le fonctionnement de ce type de texte, qui est ancré non seulement dans un texte antérieur, mais aussi dans le monde par divers procédés réalistes. L'ancrage spatio-temporel est, lui-même, double : (i) des références à des personnages et des événements historiques « contextualisent » l'hypotexte dans un passé empirique qui lui est contemporain ; (ii) de nombreux procédés réalistes enracinent l'hypertexte dans le présent empirique qui lui est contemporain. Ce double ancrage spatio-temporel indique qu'il s'agit d'une « décontextualisation » et d'une « recontextualisation » de mêmes faits réels, faisant que leur mise en intrigue, soumise à un nouvel éclairage, est réécrite d'un autre point de vue, rendant une voix aux minorités silencieuses. Les mises en intrigues héritées du passé sont ainsi

réécrites, et les mêmes événements viennent à « resignifier », l'itérabilité de l'écriture faisant qu'un sujet peut s'approprier un texte, le faire « resignifier » et le renvoyer au monde.

Les réécritures postréalistes portent toutes sur des textes qui font partie du patrimoine culturel de la culture occidentale « moderne » — textes sacrés, romans classiques, Histoire traditionnelle — et qui en véhiculent l'idéologie dominante. En d'autres termes, les hypotextes sont fondés sur les grands « métarécits » de la « modernité », qui sont ainsi révisés. Le discours biblique, incarnation du *Logos*, référence originelle et ultime, est le discours normatif par excellence d'une culture qui reste fondamentalement chrétienne. La plupart des textes réécrits traitent des questions fondamentales de « subjectification », et de prise de possession de soi, des autres, du monde. Signalons toutefois que la réécriture du discours dominant ne passe pas obligatoirement par la réécriture d'un hypotexte. Une figure rhétorique, une mise en intrigue ou un discours portant sur un concept (comme le discours historiographique) peuvent constituer une sorte d'hypotexte, plus diffus, mais identifiable, et d'autant plus efficace qu'il reste « inconscient ». L'inconscient idéologique de notre Histoire est mis à jour et les problèmes associés au « gender » et au colonialisme sont perçus comme résultant du même discours patriarcal et impérialiste. Les notions « modernes » de sujet et de réalité, fondements du « réalisme » traditionnel, sont revues. Le sujet existe encore, mais il a perdu sa maîtrise totale. Les catégories kantienne fondamentales du temps et de l'espace sont remises en question. Toute logique totalitaire et unitaire est battue en brèche. Tout esprit binaire, outil du pouvoir, est miné. À travers la réécriture des hypotextes, c'est donc toute une « attitude » de la « modernité » qui est révisée, cette réécriture étant prétexte à la réécriture de discours légitimants. La reprise de la « vision du monde » de la « modernité » n'en est ni la copie ni le rejet. Il s'agit plutôt d'une « révision », d'une nouvelle direction qui prend appui sur l'ancien, mais cherche à le dépasser. Emblème de l'« attitude » paradoxale et réconciliatrice « postmoderne » le préfixe « post » dit à la fois la cassure et la continuité.

C'est pourquoi j'associe le terme « métafiction » à celui d'« éthique ». Le « jeu formel » de la « métafiction », loin d'être coupé du monde, est bien ce par quoi le roman retrouve son rôle politique. Si le monde est mis en intrigue par le langage, il peut être réécrit, non pas sur des bases purement subjectives, mais à partir d'une nouvelle idée du monde. Alors que le roman « réaliste » renforçait l'ordre dominant existant en tentant de le reproduire, le roman « postréaliste » détruit cet ordre (par le rire ou par l'ironie) avant de le réécrire et de le renvoyer, modifié, au monde, appelant ainsi au changement — ce qui définit la véritable subversion, celle qui renverse en vue de déboucher sur quelque chose de nouveau. En posant la question éthique de la « vie bonne », de ce qui est *estimé* bon, de ce qui *pourrait* être, la

réécriture active ce que Derrida nomme « le féminin », une « re-stylisation », qui offre de nouvelles métaphores de la vie, « subjonctivisant » le monde. La littérature devient alors « réitération », répétition et rature à la fois. La réitération change le monde en redistribuant les positions de chacun. Plutôt que de participer à l'institution, de répondre à l'« interpellation », elle « contre-interpelle » en remettant en question l'ordre établi. Plutôt que de « faire la police » en consolidant le consensus, elle « fait de la politique » en introduisant du dissensus, pour appeler à un changement de mentalité, à un monde meilleur dans lequel la présence pleine qui fonde une pensée binaire hiérarchique serait remplacée par l'Amour comme respect mutuel.

Cette synthèse, qui reprend mes travaux antérieurs pour les soumettre à un éclairage théorique, cernant et construisant simultanément la permanence d'un questionnement, jette les bases de recherches futures, ouvre sur des perspectives, et suggère de nouvelles questions. Un aspect de cette littérature « postréaliste » m'interpelle : elle prend parfois un caractère presque religieux, ou plutôt mystique, qui ignore les frontières entre nations et les conflits entre religions — par exemple, *The Wild Girl* fait appel à la gnose, qui est l'effacement de l'ego, *The Rape of Sita* fait appel au « dharma » hindouiste, qui a pour ultime but de retrouver l'harmonie, perdue lorsque l'ego s'est imposé. De manière plus générale, je voudrais affiner ce qui est une ébauche de définition du « postréalisme », me pencher sur d'autres textes que ceux de mon corpus actuel, tester davantage la validité des modèles théoriques sur d'autres romans, suivre l'évolution du roman britannique contemporain dans ses façons de dire le monde.

BIBLIOGRAPHIE

des textes théoriques et critiques cités

- ADAMSON, Jane, *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- ALTHUSSER, Louis, « De l'idéologie » (1959), *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 1995.
- « Idéologie et appareils idéologiques d'état » (1969), *La Pensée*, n° 151 (juin 1970), p. 3-38.
- *Writings on Psychoanalysis: Freud and Lacan*, trad. du français par Jeffrey Mehlman, New York, Columbia University Press, 1996.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1949), trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.
- AUSTIN, J. L., (1962), *Quand dire c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale* (1979), trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.
- *The Dialogic Imagination. Four Essays*, M. Holquist (dir.), Austin, University of Texas Press, 1981.
- BADIOU, Alain, *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993.
- BARBÉRIS, Pierre, *Lectures du réel*, Paris, Éditions sociales, 1973.
- BARTH, John, « The Literature of Exhaustion » (1967), in M. Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, Manchester, Fontana Press, 1990, p. 71-85.
- « The Literature of Replenishment », *The Atlantic*, n° 245/1 (January 1980), p. 65-71.
- BARTHES, Roland, « Le Discours de l'histoire » (1967), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- « La Mort de l'auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.
- « L'Effet de réel » (1968), in R. Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 81-90. Aussi publié dans R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 167-174. Publié originellement dans *Communications*, n° 11 (1968).
- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

- BASCH, Françoise, *Relative Creatures. Victorian Women in Society and the Novel, 1837-67*, London, Allen Lane, 1974.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BEARDSLEY, M. C., « The Intentional fallacy », in W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (1954), London, Methuen, 1970, p. 3-18.
- BELSEY, Catherine, *Critical Practice* (1980), London, Routledge, 2002.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- BERTRANDIAS, Bernadette, « Viens la mort, on va écrire : double discours et identité paradoxale dans *Moon Tiger*, de Penelope Lively », in « Rencontrer — assimiler — copier », Max Véga-Ritter (dir.), *Cahiers de Recherches du CRLMC*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1997, p. 19-33.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1963), Oxford, Oxford University Press, 1997.
- BOOTH, Wayne, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, California, University of California Press, 1988.
- BORDO, Susan, *The Flight to Objectivity. Essays on Cartesianism and Culture*, Albany, State University of New York Press, 1987.
- « The Cartesian Masculinization of Thought and the Seventeenth-Century Flight from the Feminine » in *The Flight to Objectivity. Essays on Cartesianism and Culture*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 97-118.
- « Feminist Skepticism and the 'Maleness' of Philosophy », *Journal of Philosophy*, n° 85.11 (1988), p. 619-626.
- BRADBURY, Malcolm (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction* (1977), Manchester, Fontana Press, 1990.
- , « An Age of Parody. Style in the Modern Arts », No, Not Bloomsbury, London, 1987. Aussi publié dans *Encounter*, n° 55/1 (July 1980), p. 36-53.
- *The Modern British Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1994.
- BRANNIGAN, John, *New Historicism and Cultural Materialism*, London, Macmillan, 1998.
- BRÉHIER, Émile, *Histoire de la philosophie II. XVII^e-XVIII^e siècles* (1930), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993.
- *Histoire de la philosophie I. Antiquité et Moyen Âge* (1931), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994.

- — *Histoire de la philosophie III. XIXe-XXe siècles* (1964), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994.
- BROOKNER, Anita, *Romanticism and Its Discontents* (2000), Harmondsworth, Penguin, 2001.
- BROOKS, Ann, *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London, Routledge, 1997.
- BROOKS, Peter, *Reading for the Plot*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997.
- *Gender Trouble*, New York and London, Routledge, 1999.
- CAHOONE, Lawrence (dir.), *From Modernism to Postmodernism. An Anthology* (1996), Oxford, Blackwell, 2000.
- CIXOUS, « Sorties », in *La Jeune Née*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1975.
- « Contes de la différence sexuelle » in Mara Negron (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Actes I du colloque Paris-VIII, CIPH, Paris, octobre 1990, Paris, Des femmes, 1994, p. 31-68.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), trad. de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- CONNOR, Steven, *The English Novel in History 1950-1995*, London, Routledge, 1996.
- CORNELL, Drucilla, *The Philosophy of the Limit*, London, Routledge, 1992.
- *Beyond Accommodation. Deconstruction and the Law* (1991), Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
- COSTE, Didier, « Rewriting, Literariness, Literary History », *la revue LISA en ligne*, vol. II, n° 5 (2004), p. 8-25.
- CULLER, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1982), London, Routledge, 1998.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DERRIDA, Jacques, « Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 117-228.

- « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409-428.
 - « La Pharmacie de Platon », in *Phèdre*, Paris : Flammarion, 2004, p. 257-287. Ce texte de Derrida a paru d'abord dans *Tel Quel*, n^{os} 32 et 33 (1968), puis dans *La Dissémination*, publié aux éditions du Seuil en 1972, dans la collection « Tel Quel ».
 - « Signature événement contexte » (1971), in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 365-393.
 - « La Double Séance » in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 201-317.
 - « La Différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 3-29.
 - « La Mythologie blanche », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 269-273.
 - *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
 - *Spurs. Nietzsche's Styles/Éperons. Les Styles de Nietzsche* (1978), avec trad. anglaise par Barbara Harlow, Chicago, The University of Chicago Press, 1979.
 - « Fourmis » (1990), in M. Négron (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des femmes, 1994, p. 69-100.
 - « H. C. pour la vie, c'est à dire... », in M. Calle-Gruber (dir.), *H Cixous, Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, 2000, p. 13-140.
- DOCHERTY, Thomas, *Postmodernism. A Reader*, London, Harvester Wheatsheaf, 1999.
- DUBOIN, Corinne (dir.), *Dérives et déviations*, Actes du colloque international de mai 2004 à l'Université de La Réunion, Paris, Sedes (et l'Université de La Réunion), 2005.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.
- DUPERRAY, Max (dir.), *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des Îles Britanniques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- DUVAL, Sophie et MARTINEZ, Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.
- EAGLETON, Terry, « Capitalism, Modernism and Postmodernism », *New Left Review*, n^o 152 (1985), p. 60-73.
- *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1990.
 - *Ideology. An Introduction*, London, Verso, 1991.
 - *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996.
 - *The Idea of Culture*, Oxford, Blackwell, 2000.
 - *Marxism and Literary Form* (1976), London, Routledge, 2002.

- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, coll. « Points », 1965.
- ELIAS, Amy, « Meta-mimesis ? The Problem of British Postmodern Realism », in T. d'Haen and H. Bertens (dirs.), *British Postmodern Fiction*, Amsterdam and Atlanta, Rodopi, 1993, p. 9-31.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « Le Roman de l'âge esthétique et l'insularité », Document de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches, sous la direction du professeur Jean-Pierre Morel, Université Paris III—Sorbonne nouvelle, juin 2004.
- EPSTEIN, William H. (dir.), *The Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1991.
- FOUCAULT, Michel, « Des Espaces autres » (écrit en Tunisie en 1967), in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1994, no. 360. Aussi publié dans *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5 (Octobre 1984), p. 46-49.
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1994, p. 789-821.
- « Questions à Michel Foucault sur la géographie », *Hérodote*, n° 1 (janvier-mars 1976), p. 71- 85.
- *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.
- *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1979.
- « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 562-578.
- FOX KELLER, Evelyn, *Reflections on Gender and Science*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1976.
- GALLIX, François, *Le Roman britannique du XXe siècle. Modernistes et postmodernes*, Paris, Masson, 1995.
- GANTEAU, Jean-Michel, « Fantastic but Truthful: The Ethics of Romance », *The Cambridge Quarterly*, vol. 32, n° 3 (2003), p. 225-238.
- « Stabilité définitionnelle des genres : le cas de la *romance* en langue anglaise, mode forain » (en cours de révision pour une publication en ligne).
- GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books (Perseus), 1973.
- « Art as a Cultural System », *Modern Language Notes*, n° 91 (1976), p. 1473-1499.

- *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir* (1983), trad. de l'anglais par Denise Paulme, Paris, PUF, 2002.
- GENETTE, Gérard, « L'Utopie littéraire », in *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1966, p. 123-132.
- *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIBSON, Andrew, *Postmodernity, Ethics and the Novel*, London, Routledge, 1999.
- GRIEVE, Ann et CACHIN, Marie-Françoise, *Le Roman britannique depuis 1945*, Paris, Nathan Université, 1996.
- GUÉNOUN, Denis, « Althusser autographe » in M.-L. Mallet (dir.), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999, p. 231-249.
- GUIGNERY, Vanessa, « Le Déluge et l'Arche revisités. Figures apocryphes du récit biblique dans cinq ouvrages contemporains de langue anglaise », *Sources*, n° 14 (printemps 2003), p. 146-176.
- GUIGET, Jean, *Virginia Woolf et son œuvre. L'Art et la quête du réel*, Paris : Didier, « Études anglaises », 1962.
- GUSDORF, Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.
- *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.
- HABERMAS, Jürgen, « Modernity-An Incomplete Project » (1981), *New German Critique*, n° 22 (Winter 1981), p. 3-15. Reproduit dans T. Docherty (dir.), *Postmodernism. A Reader*, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 98-109.
- , *Le Discours philosophique de la modernité* (1984), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988.
- HAMPSHIRE, Stuart, *Innocence and Experience*, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- HARPHAM, Geoffrey, Galt, « Ethics » (1990), in F. Lentricchia and Th. McLaughlin (dirs.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- *Getting it Right. Language, Literature and Ethics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.
- HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme* (1947), trad. de l'allemand par R. Munier, Paris, Aubier-Montaigne, 1983.
- HOFFMAN, Gerhard and HORNING, Alfred (dirs.), *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1996.
- HOLTON, Robert, *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*, London, Harvester Wheatsheaf, 1994.

- HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46 (1981), p. 140-155.
- *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Routledge, 1985.
 - *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), London, Routledge, 1999.
 - *The Politics of Postmodernism* (1989), London, Routledge, 1995.
- JAMESON, Frederic, *Marxism and Form* (1971), New Jersey, Princeton University Press, 1974.
- « Magical Narratives: Romance as Genre », *New Literary History* 7, n° 1 (Autumn 1975), p. 135-162.
 - *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), London, Routledge, 1996.
 - *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), New York, Verso, 1999.
- JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- LEAVIS, F. R., « Literary Criticism and Philosophy: A Reply », *Scrutiny* (June 1937), p. 59-70. Cet article est une réponse à l'article de René Wellek, paru dans le numéro du mois de mars.
- KANT, Immanuel, « An Answer to the Question: What is Enlightenment ? » (1784), trad. de l'allemand par H.B. Nisbet, in H. Reiss (dir.), *Kant's Political Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 54-60.
- LACAN, Jacques, « L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » (9 mai 1957), publication électronique, <http://www.ecole-lacanienne.net/documents/>, p. 1-19.
- LAROQUE, François, MORVAN, Alain, et REGARD, Frédéric, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, 1997.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics*, London, Macmillan Press, 1999.
- et SHUSTERMAN, Ronald, *L'Emprise des signes*, Paris, Seuil, 2002.
- LEE, Alison, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1991.
- LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, coll. « Essais », 1996.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Librairie Générale Française, 1987.

- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), Oxford, Clarendon Press, 1987.
- LODGE, David, « The Novelist at the Crossroads », in *The Novelist at the Crossroads*, London, Ark Paperbacks, 1971. Aussi publié dans M. Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester, Fontana Press, 1990, p. 87-114.
- *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold, 1977.
- *Modern Criticism and Theory* (1988), London, Longman, 1991.
- LUKÀCS, Georg, *La Théorie du roman* (1920), trad. de l'allemand par Jean Clairevoye et introduit par Lucien Goldmann, Paris, Denoël, 1968.
- *Balzac et le réalisme français* (1951), trad. de l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1967.
- *La Signification présente du réalisme critique* (1957), trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1960.
- *Le Roman historique* (1965), trad. de l'allemand par Robert Saille, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2000.
- *Problèmes du réalisme* (1971), trad. de l'allemand par Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (correspondance 1982-1985), Paris, Galilée, 1988.
- MANNONI, D. Octave, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990.
- MASSIE, Alan, *The Novel Today. A Critical Guide to the British Novel 1970-1989*, London, Longman (The British Council), 1990.
- MCHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.
- *Postmodernist Fiction*, London et New York, Methuen, 1997.
- MILLER, Hillis, J., *Fiction and Repetition*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.
- MILLS, Sara, *Discourse*, London, Routledge, coll. « Critical Thinkers », 2003.
- *Michel Foucault*, London, Routledge, coll. « Critical Thinkers », 2004.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- MOI, Toril, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 1985.
- MORETTI, Franco, *The Way of the World*, London, Verso, 1987.

- MURDOCH, Iris, « Against Dryness », in M. Bradbury (dir.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, Manchester, Fontana Press, 1990, p. 15-24.
- NUSSBAUM, Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- OLNEY, James (dir.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- ONEGA, Susana, « The British Novel in the 80s: Historiographic Metafiction: The Way Ahead ? » (1990), in *XIV Congreso de Aedean* (Actes d'un colloque tenu du 17-19 décembre 1990), Bilbao, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 1992, p. 81-96.
- (dir.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam, Rodopi, « Costerus New Series 96 », 1995.
- OPDAHL, Keith, « The Nine Lives of Literary Realism », in M. Bradbury and S. Ro (dirs.), *Contemporary American Fiction*, London : Edward Arnold, 1987, p. 1-16.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- RACAULT, Jean-Michel, « Récit Littéral et récit allégorique dans *Robinson Crusoe* », *Q/W/E/R/T/Y*, n° 1 (1991), Université de Pau, p. 37-55.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Noms de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992.
- *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995.
- *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- « L'Inadmissible » in *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 128-147.
- *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- REBEI, Marion, « A Different Kind of Circularity: From Writing to Reading to Rereading and Rewriting », *la revue LISA en ligne*, vol. II, n° 5 (2004), p. 44-58.
- REGARD, Frédéric, *Frédéric Regard commente 1984 de George Orwell*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1994.
- « Penser, sentir, écrire. Quelques réflexions sur la notion de feeling dans l'histoire de l'esthétique britannique », *Études britanniques contemporaines*, n° 9 (juin 1996), p. 65-77.
- « Les Mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », in F. Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre. Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1999, p. 11-30.
- « Faut-il tuer cet auteur ? Les *Satanic Verses* de Rushdie et la condition de l'auteur postmoderne », *Études britanniques contemporaines*, n° 16 (juin 1999), p. 1-14.

- « Pour un retour à la 'vie de l'auteur' : l'éthique du biographique », *Études anglaises*, 52^e année, n° 3 (juillet-septembre 1999), p. 298-310.
 - « Pornographie et postféminisme. Théorie du 'pornogramme' chez Angela Carter », *Études britanniques contemporaines*, n° 18 (juin 2000), p. 65-75.
 - « Géotobiographies. Introductions au géographies de soi », in F. Regard (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre. Géographies du soi*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2000, p. 11-33.
 - « The Ethics of Biographical Reading: A Pragmatic Approach », *The Cambridge Quarterly*, vol. 29, n° 4 (2000), p. 394-408.
 - « Pornography, Ethics and Feminine Writing. A Study of Angela Carter's 'Polemical preface' », *Alizés*, n° 20 (July 2001), p. 119-131.
 - « Pragmatics and Ethics: The Case of Biographical Reading », *Études britanniques contemporaines*, n° 22 (juin 2002), p. 5-13.
 - *L'Écriture féminine en Angleterre*, Paris, PUF, 2002.
 - « A Philosophy of Magical Rhetoric. Notes on Jeanette Winterson's *Dancing Lesson* », *Études britanniques contemporaines*, n° 25 (décembre 2003), p. 115-128.
 - « La Métaphore visuelle dans les essais cinématographiques de Graham Greene : principes d'une 'eikonographie' », *Études britanniques contemporaines*, n° 26 (juin 2004), p. 93-105.
 - « Autobiography as Linguistic Incompetence: Jacques Derrida's Readings of Joyce and Cixous », communication faite en français à une conférence internationale sur Derrida à Paris VII (2003), publié dans *Textual Practice*, Routledge, n° 19/2 (June 2005), p. 283-295.
 - « 'Réitération', ou l'écriture enchantée : sur le rituel du surlignement chez Hélène Cixous », colloque « Haunting Presences: Ghosts in French and Francophone Literature, Film and Art », organisé par Kate Griffith et Cathy Wardle, Londres, University of London, 28 janvier 2006, à paraître dans les actes du colloque chez Peter Lang.
- REYNIER, Christine, *Jeanette Winterson. Le Miracle ordinaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.
- et GANTEAU, Jean-Michel (dirs.), *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier, Publications de Montpellier III, Université Paul Valéry, coll. « Present Perfect », 2005.
- RICH, Adrienne, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision » (1971), in *On Secrets, Lies and Silence. Selected Prose 1966-1978*, London and New York, Norton, 1979.

- RICŒUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.
- *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
 - *Temps et récit I. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1983.
 - *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1984.
 - *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais » », 1985.
 - *Du Texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986.
 - *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1990.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.
- RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1979.
- « Solidarity, or Objectivity ? » (1985), in *Objectivity, Relativism and Truth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 21-34. Reproduit dans L. Cahoon (dir.), *From Modernism to Postmodernism. An Anthology* (1996), Oxford, Blackwell, 2000, p. 573-588.
 - « From Ironist Theory to Private Allusions: Derrida », *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 122-137.
 - , « Ethics » (1990), in F. Lentricchia and T. McLaughlin (dirs.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, Chicago University Press, 1995, p. 387-405.
- ROSE, Margaret, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double* (1976), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1984.
- RUSSELL, Bertrand, *History of Western Philosophy* (1946), London, George Allen & Unwin, 1961.
- SALIH, Sara, *Judith Butler*, London, Routledge, coll. « Critical Thinkers », 2002.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Gallimard, 1996.
- *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Hatier, 1975.
- SOJA, Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- SONTAG, Susan, « Notes on 'Camp' », in *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

- SULEIMAN, Susan Rubin, « Naming and Difference : Reflections on ‘Modernism *versus* Postmodernism’ in Literature », in H. Bertens et D. Fokkema (dirs.), *Approaching Postmodernism* (papers presented at a workshop on postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1986, p. 255-270.
- TANNER, Tony, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1979.
- TILLYARD, E. M. W., *The Elizabethan World Picture* (1943), Harmondsworth, Penguin, 1963.
- VERNIER, France, *L'Écriture et les textes*, Paris, Éditions Sociales, 1977.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- WARNER, Marina, « Riscrittura: Re-Writings: Translations of Stories, Metamorphoses of Myths », transcription d'une communication faite à Florence en mai 2001. Publié en italien dans *Le Riscrittura del postmoderno percorsi angloamericani*, Bari, Italie, Palomar Edizioni, 2002, p. 11-30.
- WATT, Ian, « Robinson Crusoe as Myth » (1951), in M. Shinagel (dir.), *Robinson Crusoe*, New York, Norton, 1975, p. 288-307.
- *The Rise of the Novel* (1957), California, University of California Press, 2001.
- « Réalisme et forme romanesque » (premier chapitre de *The Rise of the Novel*), trad. de l'anglais par F. Deleuze pour la revue *Poétique*, n° 16 (novembre 1973), republié dans G. Genette et T. Todorov (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 11-46.
- *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (1996), Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Canto », 1997.
- WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905), trad. de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, 2002.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction*, London, Routledge, 1984.
- *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, 1989.
- (dir.) *Postmodernism. A Reader*, London, Edward Arnold, 1992.
- WELLEK, René, « Literary Criticism and Philosophy », *Scrutiny* (March 1937), p. 375-383.
- F. R. Leavis répondra à Wellek dans le numéro du mois de juin.
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1973.

- « The Historical Text as Literary Artefact » (1974), in R. H. Canary and H. Kozicki (dirs.), *The Writing of History : Literary Form and Historical Understanding*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1978, p. 41-62. Aussi publié dans *Clio*, n° III/3 (1974), p. 277-303.
 - « The Fictions of Factual Representation », in A. Fletcher (dir.), *The Literature of Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, p. 21-44.
- WILDE, Alan, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1981.
- WILLIAMS, Ioan, *The Realist Novel in England*, London, Macmillan, 1974.
- WINNBERG, Jacob, *An Aesthetics of Vulnerability. The Sentimentum and the Novels of Graham Swift*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003.
- ZABUS, Chantal, *Tempests After Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002.