



HAL
open science

Les romans de Penelope Lively: histoires d'épistémologie

Eileen Williams-Wanquet

► **To cite this version:**

Eileen Williams-Wanquet. Les romans de Penelope Lively: histoires d'épistémologie. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 2001, Writing as Re-Vision, 20, pp.163-190. hal-01361515

HAL Id: hal-01361515

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01361515>

Submitted on 12 Nov 2019

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.

Les romans de Penelope Lively : histoires d'épistémologie

Penelope Lively, qui fut étudiante en Histoire Moderne à Oxford avant de se lancer dans l'écriture, a ajouté, depuis la fin des années soixante-dix, onze romans¹ à ses nombreux écrits². Si les critiques sont unanimes à conférer l'étiquette « postmoderne » à ces romans, aucune étude détaillée ne semble leur avoir été accordée, peut-être en raison de leur lisibilité trompeuse³, qui tend à masquer un questionnement plus profond. Les critiques reconnaissent volontiers à chaque roman individuel diverses caractéristiques de la littérature contemporaine. Par exemple, François Gallix leur accorde un statut postmoderne en vertu de leur intertextualité et du mélange des genres – « *Moon Tiger* (1988) [associe] intimement la biographie fictive des personnages à l'histoire » (Gallix :1998 178) ; ou en vertu de leur historiographie :

En mélangeant les fils des trames de l'histoire fictive de leurs personnages et de l'histoire régionale, nationale et internationale . . .

¹ *The Road to Lichfield* (1977), *Treasures of Time* (1979), *Judgement Day* (1980), *Next to Nature, Art* (1982), *Perfect Happiness* (1983), *According to Mark* (1984), *Moon Tiger* (1987), *Passing On* (1989), *City of the Mind* (1991), *Cleopatra's Sister* (1993), *Heat Wave* (1996).

² Ses œuvres comprennent une pièce pour télévision, des nouvelles, un livre d'Histoire des paysages et de nombreux livres pour enfants.

³ Divertissants et de lecture facile, ces romans sont écrits dans un style limpide et mettent en scène des personnages de la « *middle-class* » vraisemblables qui évoluent dans des décors bien plantés selon une intrigue clairement construite menant à un dénouement.

Penelope Lively [contribue] à démasquer les grands mythes de certains récits historiques (Gallix : 1998 179).

Mais si nous prenons les romans dans leur ensemble, leur principale caractéristique commune semble être la préoccupation du passé. Lively examine inlassablement les liens entre passé et présent, le fonctionnement de la mémoire, l'écriture de l'histoire... Cette fascination pour l'histoire, qui est au cœur même de l'œuvre, fait invariablement penser à ce que la critique littéraire canadienne, Linda Hutcheon – dans *A Poetics of Postmodernism* (1988) et *The Politics of Postmodernism* (1989) – a appelé « *historiographic metafiction* », qu'elle perçoit comme étant le genre dominant de la fiction contemporaine : « *what would characterize postmodernism in fiction would be what I here call 'historiographic metafiction'* » (Hutcheon : 1988 ix). La caractéristique essentielle de ce genre d'écriture serait de remettre le texte en contexte, rendant à la littérature sa fonction éthique, politique et sociale. Mais l'obsession du passé, qu'il soit historique ou culturel, va de pair avec une remise en cause de ce même passé qui est revisité de manière critique. L'idée que le passé n'est accessible que par les textes – « *postmodernism . . . does not deny the existence of the past; it does question whether we can ever know that past other than through its textualized remains* » (Hutcheon : 1988 19-20) – et qu'il peut donc être revu (jusqu'à un certain point) à la lumière du présent, s'inscrit dans le contexte culturel du courant dit « *narrativiste* » en histoire (des années 1960 et 1970), qui bouleverse les classifications usuelles, rapprochant histoire et fiction, tendant à faire de l'histoire une simple représentation imaginaire – et dont les principaux tenants anglo-saxons et européens sont, d'après Paul Ricœur, A.C. Danto, W.B. Gallie, Hayden White, Michel de Certeau et Paul Veyne (Ricœur : 1983 255-310)⁴.

⁴ Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1965. W.B. Gallie, *Philosophy and Historical Understanding*, New York, Schocken Books, 1964. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1973. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971.

Hutcheon souligne l'aspect apparemment paradoxal d'une écriture contemporaine qui est préoccupée à la fois par l'ancrage historique et social du texte littéraire et par son autoréflexivité – la réécriture de textes antérieurs, qu'ils soient historiques ou fictifs. Ce paradoxe semble refléter au sein de la littérature britannique contemporaine une double tendance, issue à la fois d'une prolongation et d'un rejet du modernisme (y compris les théories structuraliste et post-structuraliste de critique littéraire) : d'une part, un sens aigu de l'artifice mène à des jeux linguistiques coupés du monde, dans une interprétation excessive de la fameuse phrase de Derrida, « il n'y a pas de hors-texte » – non seulement nous n'avons connaissance du monde que par les textes, mais puisque le monde est lui-même créé par le langage, il n'y a plus de référent, plus de monde extratextuel ; d'autre part, un désir d'extraire la littérature de « la tour d'ivoire de jeux linguistiques » (Regard : 1997 682) où l'avait enfermé le modernisme, incite la littérature à réagir à l'histoire. Comme le résume Hutcheon :

There has been a certain move in criticism . . . to distinguish between two types of postmodernism: one that is non-mimetic, ultra-autonomous, anti-referential, and another that is historically engaged, problematically referential (Hutcheon : 1988 52).

Hutcheon qualifie le premier type de littérature – marqué par une pluralité excessive, qui reflète un rejet des métarécits fondateurs de la société occidentale, menant à une absence de sens et une perte de référence – de « *late modernist extremism* » (Hutcheon : 1988 52 et 1989 27), réservant le terme « *historiographic metafiction* » au deuxième type d'écriture.

Cette fiction contemporaine, qui reprend/re-raconte ce qui a déjà été raconté – l'histoire officielle (qui elle-même réécrit les histoires, comme le souligne O. Mink, cité par Ricœur, « L'Histoire n'est pas l'écriture, mais la réécriture des histoires » [Ricœur : 1983 279]), les grands récits fondateurs de la société occidentale, ou les grands classiques de la littérature – semble avoir un double but de déconstruction et reconstruction. Le récit de fiction est réécriture lorsqu'il reconfigure un texte antérieur, réécriture qui devient révision dans un but éthique. Ainsi, pour emprunter les termes de

Paul Ricœur, cette littérature réceptionne/interprète le passé, puis le refigure/recompose afin de « préfigurer » une existence à venir, faisant de la lecture une « provocation à être et à agir autrement » (Ricœur 1985 : 314, 447). Pour ne citer que quelques exemples d'une longue liste : *Indigo* de Marina Warner (1992) revisite à la fois *La Tempête* de Shakespeare et l'histoire coloniale officielle des Caraïbes, *The Wild Girl* de Michèle Roberts (1984) réécrit les Évangiles du point de vue de Marie Madeleine, *Tess* de Emma Tennant (1993) réécrit le roman de Thomas Hardy d'un point de vue féminin et féministe... Dans *Cunning Passages. New Historicism, Cultural Marxism and Marxism in the Contemporary Literary Debate* (1996), Jeremy Hawthorn résume une tendance majeure de la critique littéraire contemporaine : « *It is . . . to see texts . . . as complex sites and records of a human engagement with history...* » (228). Dans *Practising New Historicism* (2000), Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt insistent eux aussi sur ce dialogue constant entre texte et monde :

the mutual embeddedness of art and history underlies our fascination with the possibility of treating all the written and visual traces of a particular culture as a mutually intelligible network of signs (7).

Dans *The English Novel in History: 1950-1995* (1996) Steve Connor souligne l'intérêt du roman contemporain britannique pour l'histoire :

a different account of the postwar novel is possible; one that sees the novel not just as passively marked with the imprint of history, but also as one of the way in which history is made and remade (1).

Les romans de Lively s'inscrivent dans le contexte de cette fascination de la littérature pour l'histoire. Les questions suivantes reviennent de manière répétitive, voire obsessionnelle dans tous les romans : Quelle est la nature du réel et comment y avons-nous accès ? Comment fonctionne la mémoire ? Comment pouvons-nous connaître notre propre passé et celui des autres ? Comment et à partir de quoi écrit-on l'histoire ? Y a-t-il une histoire ou des histoires ? Quel est le sens de l'histoire ? Quel est le lien entre histoire publique et histoire privée ? Mais, si les romans de Lively

limiter ce travail à cinq romans, qui ne seront pas traités dans l'ordre chronologique : *The Road to Lichfield* (1977), *Treasures of Time* (1979), *According to Mark* (1984), *Moon Tiger* (1987) et *Cleopatra's Sister* (1993), car chacune de ces œuvres explore un aspect spécifique du processus de récupération du passé⁵.

Le premier roman de Lively, *The Road to Lichfield* (1977), se concentre sur le fonctionnement de la mémoire individuelle, sur les liens entre passé et présent et entre temps et espace. L'histoire, solidement ancrée dans la géographie anglaise, est celle d'Anne Linton, professeur d'histoire dans le secondaire, qui fait la navette entre son domicile à Cuxing près de Londres et la maison familiale à Lichfield au nord où son père est en train de mourir dans une maison de retraite : « *Berkshire gave way to Oxfordshire, Oxfordshire to Warwickshire, and Warwickshire to Staffordshire* » (RL 1) ; « *she drove from the A446 to the A41 to the A423* » (RL 196). La centaine de « miles » de paysage traversé dans les deux sens est imprégnée du passé, pour celui qui sait le lire : « *the landscape itself a palimpsest, suggesting another time, another place* » (RL 1). Tout y est inscrit, le passé de l'héroïne se superposant aux événements historiques : « *Private and public memory . . . were fused on the R.A.C. Route Guide* » (RL 1). La géographie et l'histoire publiques anglaises servent de point d'ancrage

⁵ J'ai omis le onzième roman, *Heat Wave* (1996) qui est davantage psychologique et le quatrième, *Next to Nature, Art* (1982), qui se livre à une légère satire sociale. *City of the Mind* (1991), qui utilise la ville comme métaphore et dont « l'architecte contemporain voyage sans cesse dans le temps, en faisant resurgir plusieurs personnages ayant vécu à Londres » (Gallix : 1998 178), ainsi que *Perfect Happiness* (1983) et *Passing On* (1989), qui tous deux examinent les réactions face à la mort et jusqu'à quel point les morts vivent dans la mémoire de leurs proches, auraient pu trouver leur place ici. Je regrette de n'avoir pas pu (faute de place) inclure *Judgement Day* (1980), qui examine plus particulièrement la notion de hasard, passant d'un flux de conscience à un autre, faisant vivre les mêmes événements aux personnages, notamment les vols répétés d'une escadrille d'avions militaires, les « *Red Devils* », qui ponctuent le roman comme une menace ou un mauvais présage, jusqu'à ce que le destin aveugle prenne un enfant plutôt que ses camarades de jeu...

à l'histoire de la vie d'Anne – le temps d'un été, sa vie est bouleversée par la mort de son père, une liaison inattendue, et des découvertes surprenantes sur le passé de son père – qui donne lieu à une réflexion sur le fusionnement du temps et de l'espace à travers la mémoire. Les allées et venues de l'héroïne dans l'espace sont l'occasion pour elle de faire un va-et-vient entre passé et présent, construisant et reconstruisant ainsi son identité personnelle, en se remémorant son passé, passé qui est fait de relations humaines. Lively utilise sa protagoniste pour illustrer à quel point l'image de soi peut être modifiée par de nouvelles données concernant son passé familial. Le premier roman de Lively offre en fait une réflexion sur l'autobiographie, qui la situe d'emblée dans la lignée des empiristes anglais – qui « pensent l'être-au-monde comme "une géographie de relations" » (Regard : 2000a 26), et pour qui « l'identité personnelle . . . entretient avec la mémoire comme avec l'imagination des rapports complexes » (Regard : 1999a 304), les sensations déclenchant ce que Hobbes nomme « *Traynes* » ou « *imagination* ». La vision de Lively semble correspondre à ce que dit G. Deleuze des Anglais – dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991) et qui est reprise par F. Regard dans « Géotobiographies » (2000 25-26) : situés dans une tradition de pensée pragmatique, les personnages de Lively « acquièrent des concepts en habitant » (Deleuze : 1991 101) une géographie qui devient « un paysage mental, un devenir plutôt qu'une histoire » (Regard : 2000a 26).

Outre des remarques générales (prises en charge par le narrateur parlant du point de vue de ses personnages) sur l'inscription du passé dans l'espace, le roman contient de nombreux exemples concrets du fonctionnement de la mémoire involontaire. Les souvenirs du passé des personnages sont sans cesse déclenchés par un lieu, une chose, une plante, un son, un geste, une odeur, comme chez Proust. Un « *pub* » sur la route contient des images du passé (RL 20). Il suffit de voir les feux arrières de voitures prises dans un embouteillage pour revivre un tour d'auto-tamponneuse lorsqu'on était enfant (RL 16). Le craillage des corneilles, le bruit d'une tondeuse à gazon ou d'une canne à pêche qu'on enroule évoquent d'autres temps, d'autres personnes : « *the moment was tethered, and for ever would be, to its own backdrop of those*

particular sounds » (RL 9). Lively décrit et illustre là le rapprochement par analogie tel que le décrit Genette chez Proust : « le mécanisme de réminiscence . . . repose sur l'identité de sensations éprouvées à de très grandes distances l'une de l'autre, dans le temps et/ou dans l'espace » (Genette : 1972 55). Les objets dans la maison familiale, livres, chaussures, bibelots, et surtout lettres, photographies et documents (RL 23) sont des témoins du passé d'Anne : « *her own past proffered itself in concrete form* » (RL 12). Quelque chose dans la démarche de son frère semble faire revivre le père d'Anne (RL 203), tout comme son fils contient une partie d'elle-même : « *staring at him now she saw for a moment that uncanny reflection of herself . . . There I am, but not I* » (RL 57). Les gens, comme les paysages et les choses, sont des palimpsestes : sous le visage d'une femme de quarante ans se profile la frimousse de l'enfant de dix ans (RL 11), superposée à celle d'un parent décédé.

Le présent contient donc le passé vécu en filigrane, mais pour le retrouver il faut le support d'un quelque chose de perçu et senti. Lively semble offrir ici une réflexion sur la possibilité de recapturer le temps qui n'est pas sans rappeler la conscience intime du temps telle que Husserl la décrit (voir Ricoeur : 1985 49 *sq.*) et qui consiste à faire paraître le temps lui-même (Ricoeur : 1985 43) par le phénomène de « rétention ». Prenons l'exemple du clignotement d'un feu arrière que Graham, le frère d'Anne, regarde par la fenêtre de son appartement londonien :

the tail-lights of a car blinked in a traffic-jam and reminded him, unaccountably of a fun-fair. Once long ago, he had ridden on a dodgem or some such thing at a fun-fair and red lights had glittered, thus, against a backdrop of water, as now, the Thames shone black beyond the Embankment . . . he was nagged, irritatingly, by this fitful memory until all of a sudden it clarified itself. In Southwold, once, on holiday when he and Anne were kids, there had been such a fun-fair on the promenade; the lights, the sea. Christ, he thought, whatever brought that back? (RL 16)

La vision d'une lumière rouge sur un fond d'eau est comme un son qui continue de résonner : premièrement, il est le support objectif d'un tempo-objet perçu de manière subjective ; deuxièmement, il est

à la fois même et autre, puisque inscrit dans des contextes spatio-temporels différents ; troisièmement, il relie passé et présent d'une manière qui n'est pas simple succession, mais persistance ou « descente dans la profondeur » (Ricœur : 1985 56). Lively semble insister sur la solidarité entre le présent vivant et la « rétention » au sens husserlien : la chose perçue devient métaphorique, quelque chose persiste en changeant et « les instants devenus autres sont inclus de manière unique dans l'épaisseur de l'instant présent », qui devient une « continuité de passés », ou un « présent élargi » (Ricœur : 1985 57). Pour Ricœur il s'agit là d'un « souvenir primaire », qui a « un pied dans le présent » (1985 61). Ce « souvenir primaire » semble fonctionner comme la « mémoire involontaire » : la matière produit une sensation, qui déclenche à la fois un trajet métonymique horizontal recoupé par une liaison métaphorique verticale (voir Genette : 1972 60 et Regard : 2000 29-31) : non seulement les lumières des voitures perçues sur le fond de la Tamise ressemblent aux lumières des autos-tamponneuses avec la mer derrière, mais Graham passe de Londres à Southwold et de l'âge adulte à l'enfance en l'espace d'une seconde. En d'autres termes, la seconde perception de lumières rouges sur fond aquatique ressuscite avec elle un autre temps et un autre lieu. Seule la mémoire affective, elle-même déclenchée par la matière, peut figer momentanément le temps, le souvenir devenant plus réel que l'expérience elle-même : « *recollection can sometimes be more real than experience itself* » (RL 9).

Même si Lively semble au bord d'une conception moderne et transcendantale de l'esprit comme activité constitutive, elle ne quitte pas l'univers de l'empirisme. Sa théorie concernant le rôle de la mémoire dans le processus historique semble en faire l'héritière de l'empirisme des philosophes anglais des XVI^e et XVII^e siècles, dont le précurseur est sûrement Thomas Hobbes :

Le postulat de Hobbes est celui de l'empirisme sensualiste poussé aux limites du matérialisme et de la théorie du mouvement universel. La connaissance humaine a pour fondement un rapport au monde dont les premiers niveaux sont communs à tout être vivant : impressions reçues par les différents sens, qui sont mis en mouvement par les mouvements venus des objets extérieurs et exerçant sur eux une « pression » immédiate ou à distance – capacité

à produire des images (ou reflets affaiblis des sensations) par la mémoire et l'imagination . . . Le langage permet [une] généralisation à partir de l'expérience qui est le point de départ de la pensée rationnelle. Toutes les choses sont singulières, et ce qui est « universel » n'existe que par le langage. (Vitoux 39)

Pour Hobbes, toute pensée livrée à elle-même et non liée à la matière reste source d'erreur et « mémoire et association d'idées . . . sont connexes de la sensation » (Bréhier II : 130). Si Locke supprime la liaison traditionnelle entre l'empirisme et le sensualisme (Bréhier II : 248), Hume affirme que « aucune idée n'a . . . d'existence, si on ne sait assigner la ou les impressions dont elle est la copie » (Bréhier II : 358). Et pour Lively, le passé contenu dans les choses est toujours remémoré par une sensation déclenchée par ces choses.

Deux images récurrentes deviennent des métaphores de cette mémoire contenue dans les choses. L'image répétitive de « *Splatt's cottage* », une maison du village datant du XV^e siècle, est présente tout au long du roman : avec une amie d'enfance, l'héroïne fonde le « *Splatt's Cottage Preservation Committee* » (RL 81) pour lutter, en vain, contre les projets de démolition visant à construire un immeuble à la place. Car, si chaque individu « transporte » son passé de lieu en lieu, les bâtiments le figent dans l'espace : « *I think perhaps it's only buildings that successfully digest the past. Cathedrals. People like you and me seem to drag it around with them in many ways* » (RL 195). D'où la nécessité de préserver les bâtiments anciens (thème que l'on retrouve dans presque tous les romans), seuls témoins véritables de la chronologie historique.

L'autre image répétée avec de légères modifications tout au long du roman est celle du son de l'eau de la rivière qui coule sur des galets près de la maison familiale – « *the sound of the river . . . running over stones* » (RL 22, 63, 67, 71, 98, 190). Ainsi l'eau conserve tout en mémoire, pour ceux qui savent en écouter le murmure. L'eau courante et les pierres statiques deviennent des métaphores du temps qui passe et des lieux qui restent : « *everything moves on* » (RL 34), ou encore « *Nothing stands still* » (RL 78) pense Anne ; par contre, « *Places don't change* » (RL 159, 196). L'être humain se trouve pris entre le mouvement

perpétuel du temps et l'immobilité de l'espace, entre le dynamique et le statique, entre l'eau et les pierres. Et ce n'est que par la mémoire individuelle que peut s'opérer la fusion, à la fois des moments disparates et des lieux, comme le constate l'héroïne : « *It was as though, moving upwards on the map, you moved backwards, by a week or so, in time* » (RL 18), comme si elle faisait écho à E.W. Soja dans *Postmodern Geographies* (1989): « *too much is happening against the grain of time, too much is continually traversing the story-line laterally* » (23).

Cette réflexion sur l'autobiographie, perçue comme la manière dont chaque individu construit son identité personnelle en rassemblant son passé par la mémoire, est le point de départ d'une réflexion sur ce qui intéresse Lively en premier lieu : l'histoire. *Treasures of Time* (1979), *According To Mark* (1984) et *Cleopatra's Sister* (1993) lui servent de support pour examiner jusqu'à quel point il est possible de généraliser à partir de l'expérience, d'écrire l'histoire des autres. Les deux premiers romans sont solidement ancrés dans la géographie anglaise et le troisième mélange l'histoire fictive des personnages à l'histoire internationale. De nouveau, les personnages ont des activités professionnelles en liaison avec l'histoire, qu'elle soit préhistorique ou contemporaine. On retrouve à chaque fois une intrigue divertissante et bien construite, mettant en scène des personnages vraisemblables de la « *middle-class* ».

Mais cet ancrage géographique et historique n'est que l'arrière-plan d'une mise en intrigue d'une lisibilité trompeuse. Elle a comme but principal de servir d'illustration aux réflexions épistémologiques de Tom, historien, et de Mark, biographe dans les deux premiers romans. Dans le troisième, c'est le narrateur qui se sert des vies de ses personnages, un paléontologue et une journaliste, pour illustrer ses propos. Lively reste ici dans la lignée d'une pensée pragmatique, car son questionnement théorique semble faire écho à la critique de l'épistémologie de l'histoire issue du positivisme logique, dans la philosophie analytique actuelle de langue anglaise, telle qu'elle est reprise par Ricœur dans *L'Intrigue*

et le récit historique (200-255). Le positivisme logique ou empirisme logique du premier tiers du vingtième siècle (issu du Cercle de Vienne) avait pour souci de rapprocher l'explication en histoire des modèles scientifiques de causalité, rejetant l'idée de compréhension. Ce « modèle nomologique » comprend deux idées clés : premièrement, l'idée d'une régularité, du type « si x , alors y », ce qui équivaut à une explication par des lois, permettant d'évacuer le hasard et de prévoir le cours de l'histoire ; deuxièmement, la notion que le passé est déterminé, fixe. La critique interne de ce modèle⁶ (des années 1950 et 1960), qui a abouti à un éclatement de la notion d'explication et à un abaissement scientifique de l'histoire, a participé (avec une réévaluation parallèle du récit) à ouvrir la voie à sa critique externe, c'est-à-dire aux thèses « narrativistes » en histoire. Les romans de Lively semblent faire écho à cette critique interne du modèle nomologique et aussi, mais seulement jusqu'à un certain point, à sa critique externe par les thèses narrativistes.

Treasures of Time est ancré dans la géographie anglaise : les personnages quittent Londres à l'ouest par la A4, passant par Marlborough et la Kennet Valley en direction de Avebury et de Stonehenge dans le Wiltshire, appelé « *Cradle of British archaeology* » (TT 1). Tony Greenway de la B.B.C. fait un documentaire sur Hugh Paxton, archéologue mort depuis cinq ans et dont la découverte d'une tombe néolithique, « *Charlie's Tump* »⁷ près de Avebury, lui a valu une grande renommée et la direction du « *Council for Prehistoric Studies* ». Tom, le fiancé de la fille de Paxton (Kate), est étudiant en histoire et fait une thèse sur William Stukeley, lui-même antiquaire du XVII^e siècle. La préparation du documentaire sur Hugh Paxton devient en fait l'histoire de la famille de ce dernier, contactée par la B.B.C. : c'est l'occasion pour que Kate présente son fiancé Tom à sa mère Laura, qui habite avec sa sœur paralysée, Nelly (telles Zeena, la femme légitime, et Mattie, celle qu'Ethan aime vraiment, dans *Ethan Frome* d'Edith Wharton).

⁶ Par W. Dray, *Laws and Explanations in History*, Oxford University Press, 1957, et Georg Henrik von Wright, *Explanation and Understanding*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971 (cités par Ricœur : 1983 217-235 et 235-255)

⁷ Nommé d'après Charles I, qui est censé s'être réfugié là pour échapper aux troupes de Cromwell (TT 179).

L'intrigue de *Treasures of Time* sert d'illustration à une réflexion sur l'interaction entre passé et présent : le présent est constamment modifié par de nouvelles découvertes concernant le passé, qui est ainsi constamment réajusté rétroactivement. D'emblée, la notion d'un passé fixe, déterminé, est remise en cause : comme la phrase narrative, le passé est toujours « sujet à révision par un historien ultérieur » (Ricœur : 1983 258). La métaphore de la fouille est partout présente : en reconstruisant la vie de l'archéologue, c'est tout le passé familial qui est remué. Le narrateur cède la parole, tour à tour, à chaque membre de la famille, qui se rappelle, à la première personne, certains moments marquants du passé. Ainsi est mis à jour, petit à petit, un drame familial soigneusement caché, qui dérange l'équilibre fragile du présent : Hugh et Nelly étaient collègues et amoureux, mais Hugh en a épousé la sœur frivole et séductrice, car elle était enceinte de lui. L'intrigue sert d'illustration à des réflexions générales sur le processus de connaissance historique que le narrateur attribue à Tom, qui établit sans arrêt des parallèles entre la connaissance du passé de la famille Paxton et le processus de connaissance historique : « *But nothing is what it seems to be, not people, nor places, nor nothing. Now take Kate's aunt Nellie...* » (TT 68). Il constate, à plusieurs reprises, que la Préhistoire est une science très approximative et que, tout comme pour la famille Paxton, la moindre découverte nouvelle peut remettre en cause toutes les théories précédentes, dans un domaine qui repose essentiellement sur les traces laissées par un passé qui « n'est plus » (Ricœur : 1985 218) :

what, in the end, can you do with a subject that depends entirely on the survival of material objects? . . . How do you feel—when it becomes irrefutably clear that your life's work has been based on a misapprehension? That you had been assembling the jigsaw puzzle all wrong and had better break it up and start again? (TT 23)

Tom constate que non seulement les historiens n'ont qu'une connaissance partielle du passé, qu'ils peuvent être amenés à réviser en découvrant de nouveaux faits, mais qu'ils peuvent sélectionner les faits et s'en servir comme ils l'entendent. Il cite l'exemple de Hugh Paxton, qui a su tirer parti de sa découverte de la tombe néolithique pour étayer sa propre théorie, qui était d'ailleurs à la

mode : « *there was a lot of valuable evidence and it all fits in nicely with post radio-carbon theories. But of course the person who got most out of it was Paxton himself* » (TT 145). La découverte de la tombe est arrivée à point, comme le constate Tom : « *convenient evidence for a theory always seems to come to hand more readily than inconvenient evidence* » (TT 95). Stukeley, sur qui Tom écrit sa thèse, est, lui-même, l'exemple flagrant de la manière dont on peut manipuler les faits. Si Hugh Paxton a simplement su utiliser les faits à ses propres fins, Stukeley les a délibérément falsifiés selon ses « présuppositions radicales d'ordre culturel » (Ricœur 1955 : 8), comme l'explique Tom :

when he was ordained . . . he . . . went off his scientific rocker—and produced wild fantasies about the Druids. . . It's all illustrative of the shift from the rational to the romantic and the decline of the seventeenth century scientific approach—but I s'pose what intrigues me most is someone manipulating the past for this own intellectual ends—shoring up the status of the C of E. (TT 42)

Ainsi, il semble clair que pour Lively il faut « disjoindre la notion d'explication de celle de loi » (Ricœur : 1983 218-235) : l'explication causale en histoire serait du type : x cause y , plutôt que du type : si x , alors y (225). Alors que l'explication par des lois suit un parcours progressif, l'explication causale suit un parcours régressif (240) : « Considérant un état terminal, elle s'interroge sur les "causes" de la venue et de la composition de cet état terminal » (239). L'explication causale est donc essentiellement sélective, mettant en cause l'intention de l'historien : « il faut rassembler par voie inductive les preuves matérielles permettant d'apprécier le problème tel que l'agent l'a vu. Seul un travail documentaire permet cette reconstruction » (231). Car la trace (le document, l'archive) est non seulement un « signe » (le vestige, la marque qui indique « ce qui est passé par là »), mais aussi un « effet » (le résultat d'une chaîne causale) ; ce qui fait que suivre une trace ce n'est pas seulement remonter par causalité le long d'une chaîne d'opérations, mais aussi « remonter de la marque à la chose manquante, isoler parmi toutes les chaînes causales possibles, celles qui . . . véhiculent la signifiante propre à la relation du vestige au passage » (Ricœur : 1985 219).

Dans *According to Mark*, le protagoniste emprunte aussi la A4 au départ de Londres, mais cette fois pour se rendre à Dean's Close dans le Dorset, dont le paysage lui semble être imprégné de la présence de Hardy « *Hardy simply arose from the hills and villages...* » (AM 1). Mark Lamming est biographe littéraire et travaille sur une biographie de Gilbert Strong, lui-même romancier, biographe et critique littéraire. Ses recherches sur la vie de Strong le conduisent à une histoire d'amour avec Carrie, la petite fille de Strong, qui vit dans la maison familiale où elle s'occupe d'une pépinière avec Bill, son associé homosexuel.

Ce roman poursuit l'idée du travail de l'historien sur les sources, ces restes qui sont seuls à pouvoir révéler « l'être-là ayant été-là » (Ricœur : 1985 222), et celle de la manipulation de faits historiques, mais cette fois dans le sens inverse, par un agent de l'histoire qui a volontairement choisi de tromper la postérité. Elle vise ainsi à « conjoindre explication causale et inférence téléologique », rejoignant les notions de causalité et d'action (Ricœur : 1983 232, 242) et insistant sur le « caractère intentionnel de l'action » (244) – il ne s'agit plus de « faire quelque chose », mais de « faire arriver quelque chose » (243) : « L'action n'est donc pas la cause de son résultat : le résultat est une partie de l'action » (243).

Le travail de reconstruction documentaire du biographe est décrit de façon détaillée. Les sources utilisées sont, dans un premier lieu, des textes publiés soit par, soit sur Strong et qui le situent dans un contexte idéologique :

he could quote chunks of his Disraeli and his Napoleon and of the essays on fiction and on biography. He knew what Shaw said about him and what he said about Shaw and the size of his advance on the first of the travel books and his views on Thomas Love Peacock (admiring), on socialism (guarded), on female suffrage (tolerant) and on Cubism (irritable). (AM 3-4)

Mark lit aussi les manuscrits plus privés qui se trouvent dans les grandes librairies londoniennes, ainsi que des lettres prêtées par des gens qui ont connu Strong, qu'il essaie de rencontrer. Lorsqu'il rend visite à Carrie, la petite fille de Strong, à Dean's Close dans le Dorset, il est surpris d'apprendre qu'il existe deux malles pleines de

lettres dans le grenier (AM 11) et il se résigne à y faire de longs séjours. Mark essaie de « *impose order upon chaos* » (AM 45). Il organise la masse de documents selon deux approches : chronologique et thématique (AM 51).

Mais, plus il travaille, plus il s'aperçoit qu'il y a des blancs, des absences, des périodes entières de la vie de Strong qui sont passées sous silence. Plus il entre dans une relation d'intimité avec l'écrivain défunt, plus il a l'impression que Strong a soigneusement sélectionné les documents pour la postérité : « *Strong had known all too well that people would be writing his biography* » (AM 92) et même qu'il veut lui cacher un élément essentiel de sa vie : « *He became daily more convinced that Strong was holding out on him... he may be trying to lead me astray* » (AM 166-167). Effectivement, il suit une dernière piste : il se rend à Porlock dans le Somerset, à la recherche d'un lieu mentionné dans un roman de Strong, qui raconte une histoire d'amour, lieu qu'il retrouve sur une photographie de Strong datée de 1914, justement pendant l'époque sur laquelle il existe si peu de documents. Il retrouve la maison, ainsi qu'une boîte pleine de lettres d'amour écrites par Strong, qui lui apprennent que l'auteur a vécu là une aventure clandestine avec une jeune femme morte tragiquement. Il découvre ainsi un personnage tout à fait différent de l'image publique qu'il a laissée : « *this was a very different Strong to any he had met before. Here was a Strong with all the defences down, without any of the bombast or calculated stances, sincere, vulnerable...* » (AM 194). Mark comprend alors qu'il est tombé sur des lettres qui n'étaient pas destinées à être lues, car Strong, brisé par la mort de celle qu'il a aimée, a préféré cacher cette part trop intime de sa vie à la postérité (AM 196). Il a ainsi failli passer à côté du *vrai* Strong.

Cleopatra's Sister est différent des autres romans. Il semble utiliser les mêmes techniques narratives que les fictions historiographiques, mais ceci n'est qu'imitation superficielle d'un genre à la mode, le roman illustrant à nouveau une réflexion théorique sur la connaissance historique. Le roman est écrit en deux parties : dans la première partie, des chapitres sur l'histoire privée des deux protagonistes anglais, Howard, paléontologue au Département de Biologie de Tavistock College à Londres, et Lucy, journaliste, née à

Luton dans la banlieue londonienne, alternent avec l'histoire publique d'un pays qui se trouve sur la côte nord de l'Afrique et que Lively nomme « Callimbia ». La deuxième partie raconte la rencontre de Lucy et Howard : en route pour Nairobi, respectivement pour faire un reportage et pour effectuer des recherches, leur avion est bloqué à Marsopolis, capitale de la Callimbia et les passagers pris en otage par des révolutionnaires. Après avoir retracé en parallèle le passé fictif de ses deux protagonistes, ainsi que celui de la Callimbia, Lively tisse ensemble les trois fils de l'histoire dans un présent fictif, jetant un pont entre deux vies réunies par des événements historiques.

Imitant les fictions historiographiques, Lively place son récit dans un contexte géographique précis : « *Callimbia lies today between Egypt and Libya with the desert to its back and the Mediterranean before it* » (CS 18). Dans six chapitres, tous intitulés « *A Brief History of Callimbia* », la narratrice retrace l'histoire de ce pays depuis l'émergence de l'Afrique il y a 150 millions d'années (CS 18), survolant l'histoire antique depuis le IX^e siècle av. J.-C. – elle mentionne la visite de Ménélas, roi de Sparte (CS 19), puis celle de César, de Marc Antoine et de Bérénice, sœur de Cléopâtre (CS 34-38) – effleurant ensuite les dix premiers siècles apr. J.-C. – elle signale la présence des Chrétiens, puis la conquête arabe (CS 58-61) – passant par le Moyen-Age et la domination turque (CS 79-80), faisant allusion à la colonisation européenne et au protectorat français du XIX^e siècle (CS 97-99), avant de terminer avec le XX^e siècle – le pays accède à l'indépendance, qui est suivie de huit changements de gouvernement, de la montée du fanatisme religieux et de la prise de pouvoir par « Omar » juste avant 1990. La narratrice cite comme sources les historien et écrivain grecs, Hérodote et Plutarque (CS 20, 38) et les notes de voyage de Gustave Flaubert (CS 99) entre autres. Ces nombreux détails extra-textuels situent l'intrigue principale, la rencontre de Lucy et Howard, dans un pays qui existe réellement et dans des faits historiques réels : il semble, en effet, s'agir de la Tunisie et Omar serait Ben Ali, qui, lors d'un coup d'Etat en 1987, remplaça le Président Bourguiba. Telles les fictions historiographiques, le roman modifie légèrement les dates, les faits et

l'emplacement géographique, change les noms, Lively s'accordant le droit de raconter l'histoire à sa façon, de jouer avec les faits historiques et de réécrire les sources, tout en s'assurant que le lecteur averti puisse les reconnaître. Imitant la remise en cause de l'histoire dans le roman contemporain qui se situe dans le contexte du courant narrativiste en histoire, le roman insiste sur le fait que l'histoire officielle de la Callimbia n'est qu'une version des faits : « *This is the generally accepted version of events. In fact, this is not quite what happened. There is an alternative account* » (CS 35). Et Lively invente une histoire parallèle à celle que l'on trouve dans les livres d'histoire : Bérénice, la sœur de Cléopâtre ne fut pas assassinée, mais se réfugia en Callimbia, où elle devint reine ; c'est pourquoi sa statue s'élève au milieu de la place principale de Marsopolis. Mais si Lively mélange faits et fiction, passé et présent, tout ceci n'est qu'une imitation du genre appelé « *historiographic metafiction* » par les anglophones. Car ce n'est pas la réécriture de l'histoire de la Tunisie qui l'intéresse.

L'intrigue, fondée sur une histoire d'amour, sert d'illustration à la phrase : « *A lifetime . . . is an uneasy balance between the operation of contingency and decision* » (CS 15-16), phrase qui ponctue le roman, légèrement modifiée à chaque fois qu'elle est prise en charge par la voix narrative ou déléguée à un personnage. Lively veut illustrer à quel point tout dans la vie est le résultat d'une combinaison complexe de contraintes matérielles, de hasard, de déterminisme et de libre arbitre, et montrer que vies individuelles et histoire publique s'influencent mutuellement. La mise-en-intrigue devient une métaphore du travail complexe de l'historien, qui essaie d'expliquer des faits après-coup en les replaçant en contexte. L'intrigue répond à de nombreux *pourquoi* : *Pourquoi* la révolution a-t-elle eu lieu à ce moment précis ? *Pourquoi* Omar est-il devenu dictateur ? *Pourquoi* Howard est-il devenu biologiste ? *Pourquoi* Lucy est-elle devenue journaliste ? *Pourquoi* se sont-ils trouvés réunis dans le temps et dans l'espace ? *Pourquoi* sont-ils tombés amoureux ? *Pourquoi* ont-ils été épargnés par les rebelles ? Les réponses à ces questions sont extraordinairement ramifiées. Les causes multiples, qu'elles soient « externes » (matérielles, physiques, climatiques, économiques, biologiques, politiques, familiales,

etc.) ou « internes » (motifs, raisons d'agir, préférences, goûts, capacités intellectuelles, *etc.*), qu'elles soient passées ou présentes, qu'elle soient innées ou acquises, qu'elles soient voulues ou subies, se superposent dans une même vie individuelle, qui est elle-même mêlée à d'autres vies, dans une multitude de circonstances, comme ne cesse de le répéter la narratrice. Par exemple :

Howard Beamish became a paleontologist because of a rise in the interest rate when he was six years old. . . . Choice and contingency form a delicate partnership. Howard became a paleontologist because he was endowed with a particular intellect and a particular direction of interest. Nevertheless, the economic climate of the time . . . must be given [its] due. (CS 4)

Ainsi, Lively insiste sur le fait que la reconstruction historique doit ajouter la notion de hasard à celle de choix. Le calcul des agents de l'action peut être modifié par des forces anonymes et des conséquences non voulues, facteurs qui lui échappent.

Ces trois romans illustrent les réflexions historiographiques de Lively, qui restent dans la lignée du positivisme logique et de sa critique, interne et externe. Elle remet en cause l'objectivité en histoire : il n'existe pas d'explication au sens scientifique du mot, c'est-à-dire au sens où une loi explique un fait de manière déterministe, car on ne peut évacuer l'élément humain (qu'il s'agisse des intentions insaisissables des acteurs ou de l'idéologie des historiens). La pensée de Lively semble se faire l'écho d'une pensée épistémologique qui perçoit l'explication en histoire comme « un genre mêlé » (Ricœur : 1983 249), reliant explication causale et théorie de l'action. Tout événement historique est perçu comme le résultat conjoint de circonstances favorables et de choix volontaires, plutôt que de lois naturelles prédéterminées. En insistant sur la complexité extraordinaire de la recherche des causes, et en y ajoutant l'élément du hasard, elle semble rejoindre la pensée de Paul Veyne – qui se définit lui-même comme un empiriste, et que Ricœur (1983 301-310) situe au confluent de l'abaissement scientifique de l'histoire, et de l'apologie de la notion d'intrigue du courant « narrativiste ». D'une part, tout fait historique, s'il est humain, comporte trois éléments : les causes matérielles, mais aussi le hasard et la liberté (Veyne 134). D'autre part, les faits (ou

événements) « n'existent pas isolément », mais que dans et par les intrigues, l'historien les intégrant après-coup dans le « tissu de l'histoire » de son choix (Veyne 51). L'intrigue, cette « synthèse de l'hétérogène », qui « comprend, dans une totalité intelligible, des circonstances, des buts, des interactions, des résultats non voulus » (Ricœur : 1983 253, 254) et pour laquelle l'ordre chronologique n'est pas essentiel, est la seule mesure de l'événement. Elle est « connaissance mutilée » (Veyne 26), car l'historien n'a accès qu'à quelques traces, déjà sélectionnées, qui subsistent du passé. L'explication historique est ainsi rattachée à la compréhension narrative : chercher les causes ou expliquer équivaut à raconter mieux (Veyne 131-132). La description de l'historien vaut une explication ; il doit sélectionner les faits pour ne mentionner que les événements signifiants. Il peut ainsi se tromper, être trompé ou choisir de tromper.

Mais la pensée de Lively ne la mène pas aussi loin que les arguments « narrativistes », comme ceux de Hayden White, pour qui l'histoire n'est qu'un « artifice littéraire » (Ricœur : 1983 287). Car ses romans rendent justice à la spécificité historique, illustrant que « à la différence de ce qui se passe, peut-être, dans les œuvres de fiction, il y a dans la lecture et l'écriture biographique [et autobiographique et historique] l'espoir incontestable d'une vérité de la vie racontée », même si « le sujet non seulement s'invente, mais aussi et surtout se déguise, se dissimule... » (Regard : 1999b 15, 21). Lively admet, comme Ricœur, la dissymétrie fondamentale entre récit de fiction et récit historique : « Seul le récit historique, en effet, prétend référer à un passé "réel", c'est-à-dire effectivement arrivé » (Ricœur : 1985 12). Elle rejoint aussi Veyne pour qui l'histoire est « un récit d'événements vrais » (23). Le but de Lively n'est donc pas de confondre histoire et fiction en réécrivant fictivement l'histoire, comme le font les « métafictions historiographiques ». Elle cherche surtout à examiner les limites de la connaissance historique, limites qui proviennent justement de cette obligation de vérité. Elle pose la question philosophique de savoir ce qui transforme les actions en histoire. Et sa réponse va aboutir là où a commencé sa pensée : dans la subjectivité, seule vérité et seule façon de connaître le monde.

Tous les personnages de Lively constatent à répétition l'échec de l'histoire à accéder à toute la vérité. Le processus de connaissance historique est aussi subjectif et sélectif que la mémoire individuelle, comme le résume Nelly, archéologue elle aussi :

the certainty that whatever is said will not be the truth, the whole truth or even part of the truth. And that one would not want it to be in any case, because recollection is a private matter and we all have the right to do our own distorting of the past? Collective distortion can be left to professionals. (TT 146)

L'étudiant en histoire qu'est Tom constate que la connaissance scientifique est loin de suffire pour capter le passé des hommes : « *I stand here, full of learning, I could give you a pretty good run-down on the last two thousand years, and I know nothing, I am constantly amazed by the world...* » (TT 44).

Tom constate aussi que, malgré une thèse de plus de soixante-dix mille mots sur Stukeley, l'humanité essentielle de l'homme disparu reste inaccessible : « *The real breathing feeling cock-and-balls prick-me-and-bleed Stukeley is just about as inaccessible as Neanderthal man* » (TT 3). Comme le disait Strong, la relation entre deux personnes reste à jamais hermétique aux autres : « *In life, the nature of a relationship is known only to two people; those at either end of it. All else is idle speculation* » (AM 83).

Lively semble adopter la « thèse [nominaliste] extrême selon laquelle seules existent les choses individuelles . . . les personnes » (Ricœur : 1983 273). Nous ne pouvons reconnaître que l'histoire qui s'apparente à notre propre action ; « en ce sens toute histoire est fragment d'un monde unique de la communication », et désigne dans ses marges « l'unique histoire que pourtant personne ne peut écrire » (Ricœur : 1983 269). Lively semble de nouveau faire écho à Veyne : « L'Histoire est condamnée à essayer de saisir la réalité dans un filet d'abstractions » (155) ; pourtant : « Les abstractions ne peuvent être causes efficientes, car elles n'existent pas . . . Pour un historien, comme pour tout homme, ce qui est proprement réel ce sont les individus » (153-154).

Et c'est pourtant cette histoire unique individuelle qui intéresse Lively, qui fait constater à ses personnages qu'il n'y a que le romancier qui peut prétendre à l'omniscience de la connaissance

divine : « *The novelist is another matter; he or she is really omnipresent* » (AM 83). Finalement, la poursuite de la vérité est tellement aléatoire qu'il est préférable d'écrire des récits de fiction, entreprise beaucoup plus facile : « *Piece of cake by comparison* » (AM 205).

Moon Tiger (1987), le roman qui a valu le Booker Prize à Lively, est celui qui illustre le mieux cette « ontologie fondamentalement individualiste » (Ricœur : 1983 273), montrant que toutes choses sont effectivement singulières, et que même l'universel ne peut être présenté que de manière singulière. Le roman débute ainsi : « *I'm writing a history of the world* » (MT 1). L'héroïne, Claudia Hampton, est historienne, mais en tant que « non-professionnelle » elle est méprisée par les universitaires (MT 59), qu'elle se plaît à attaquer dans des articles, car elle est aussi brillante journaliste (MT 151). L'intrigue est ponctuée par les réflexions de Claudia sur l'histoire. L'histoire linéaire est fausse, « *misrepresentation* » (MT 125), dit-elle, car la mémoire n'a pas besoin de chronologie pour saisir le passé :

There is no chronology inside my head. I am composed of a myriad Claudias who spin and mix and part like sparks of sunlight on water. The pack of cards I carry around is forever shuffled and re-shuffled; there is no sequence, everything happens at once (MT 2).

Il est impossible de séparer Histoire collective et vision personnelle : « *The collective past . . . is public property, but it is also deeply private. We all look differently at it. . . . Self-centered? Probably. Aren't we all?* » (MT 2). L'Histoire traditionnelle est décrite comme une succession de guerres (MT 66), mais puisque cette « *dispassionate sequence* » (MT 207) n'explique rien du tout (MT 66), l'histoire du monde de Claudia sera différente : « *Not for me the cool level tone of dispassionate narration* » (MT 8). Tout comme chaque être est fragmenté en plusieurs personnalités, l'histoire est composite, faite d'une multitude de voix : « *The voice of history, of course, is composite. Many voices . . . My story is tangled with the stories of others...* » (MT 5). Il est inutile d'essayer d'imposer un ordre extérieur aux événements historiques, car l'histoire n'a pas de sens : « *History is disorder . . . death and*

muddle and waste » (MT 152). Les faits ne peuvent être retranscrits que par l'imagination : « *the confection of fact and fantasy is how we know the world* » (MT 62).

L'Histoire lui semble si impossible à écrire que la provocante Claudia va illustrer ses propos et transformer son histoire du monde en celle de sa propre vie : « *A history of the world, yes. And in the process, my own. . . . The history of the world as selected by Claudia: fact and fiction, myth and evidence, images and documents* » (MT 1). La technique narrative de Lively n'est pas sans rappeler celle du « courant de conscience » de V. Woolf. Claudia est une femme de soixante-dix-neuf ans qui meurt d'un cancer à l'hôpital ; elle se souvient d'événements marquants de sa vie entre le matin et le soir de sa dernière journée. Le récit alterne entre le présent et le passé de Claudia ; l'avancée de la journée est jalonnée par les détails pratiques des soins apportés à la malade et tirent le récit vers la clôture, qui est la mort de Claudia : « *within the room a change has taken place. It is empty. . . . The world moves on* » (MT 208). En même temps le récit est tiré en arrière, retardant la fin, par d'amples excursions dans le passé. Le récit second devient l'intrigue principale, l'histoire de la vie de Claudia, telle qu'elle la reconfigure par la mémoire. À l'intérieur de la configuration narrative de Claudia, la première personne alterne avec la troisième, dans des glissements constants entre de multiples points de vue, ceux de Claudia et de ses proches, « amplifiant de l'intérieur les moments du temps raconté » (voir l'analyse que fait Ricœur de *Mrs Dalloway* : 1984 192-212). L'identité personnelle de Claudia, elle-même multiple, est faite d'un tissu de relations, en devenir constant, même si elle est momentanément figée par la mémoire. Le temps se présente comme superpositions de sensations et Claudia enlève « strate après strate » pour arriver à sa vérité : « *Most lives have their core, their kernel, the vital centre (c'est moi qui souligne)* » (MT 12).

La reconstruction de la vie de l'héroïne devient une métaphore ironique et satirique du processus de connaissance historique. La partie centrale du roman se situe en Egypte pendant la deuxième guerre mondiale, plus précisément en 1941, où Claudia était correspondante de guerre. Mais cet ancrage réaliste dans le temps et

l'espace ne sert qu'à illustrer une thèse, à savoir que nous vivons des moments historiques essentiellement de manière subjective. Véritable collision entre l'histoire personnelle de Claudia et l'histoire du monde, son récit est celui de l'amour de sa vie, brièvement rencontré pendant cette guerre avant d'être tué. Son histoire est liée à des sensations : « *It smells of Moon Tiger, kerosene, dung and dust* » (MT 50). L'odeur du « *Moon Tiger* » tortillon anti-moustiques est à jamais liée à ses nuits d'amour (MT 75) et devient métaphorique de l'essence de sa vie, qui s'est jouée sur la toile de fond de la guerre d'Égypte, simple décor, qui pour elle n'avait aucune chronologie, ni aucune logique (MT 89) si ce n'est celle de lui avoir gâché la vie : « *history is true and unfortunately you are a part of it* » (MT 103). Ainsi le temps historique se fige en un non-sens, où domine une fatalité aveugle, et la vie de Claudia s'éteint sur son lit d'hôpital. La seule vérité est affective, donc individuelle et inaccessible aux autres. L'histoire du monde est l'histoire de chacun. Le seul sens de l'Histoire, puisqu'il n'y a pas de Dieu (MT 54-56, 207), est l'amour entre individus : « *the past is true . . . I need it; I need you . . . all of them. And I can only explain this need by extravagance: my history and the world's. Because unless I am a part of everything I am nothing* (c'est moi qui souligne) » (MT 207).

L'obsession historiographique qui caractérise les romans de Lively et qui leur donne leur « forme romanesque » semble être « la projection » d'une réflexion philosophique sur le processus de connaissance historique « constituée ailleurs et donc extérieure au récit » (Ricœur : 1984 248-249). Le « corpus dogmatique » se trouve dans les théories de l'identité personnelle issues d'une pensée empiriste enracinée dans une tradition anglaise, ainsi que dans la critique du positivisme logique des années 1950 à 1970. Lively « opère par des moyens strictement narratifs, la reprise de cette problématique », réécrivant ces idées, en les illustrant par des intrigues qui mettent en scène des personnages autobiographes, biographes ou historiens, dont les recherches deviennent des métaphores de la méthode historique. Lively rejette la notion d'explication scientifique par des lois, préférant celle d'explication

causale, à laquelle elle ajoute des facteurs d'action humaine et de hasard, pour constater un chiasme entre histoire et fiction, car seule l'histoire – même si elle n'existe que par sa mise en intrigue – a l'obligation de refléter la vérité. Autobiographie, biographie et histoire ont en commun cette obligation de vérité, ce désir de « rencontrer un autrui de jadis » (Ricœur : 1955 33). Le problème devient alors comment jeter un pont entre les moyens de connaissance de son propre passé et de celui des autres, entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre thèse nominaliste (selon laquelle seules existent les choses individuelles) et thèse réaliste (selon laquelle toute action humaine peut être suffisamment expliquée en se référant à quelque fait social de caractère général). Puisque, pour Lively, la seule vérité dont nous pouvons être certains est notre vie intime – la « *inner life* » des modernistes, qui constitue la vraie personnalité de chaque être (Regard : 1999 306-307) – l'histoire collective ne peut être qu'approximative, car elle ne peut pas capter l'essence des autres, reconstruire l'histoire de vies singulières. La pierre d'achoppement de l'histoire est bien cette « autre scène ». Si l'identité personnelle se construit à partir du monde et à travers les autres, elle reste toutefois hermétique aux autres. Lively constate alors que seule la fiction peut prétendre dire toute la vérité, car cette vérité n'est accessible que par une sorte d'intuition non vérifiable.

Est-ce à dire que Lively rejoint l'esthétique moderniste ? Oui et non. Si point de départ et point d'arrivée de toute connaissance se rejoignent dans l'essence de chaque être, l'identité personnelle ne saurait se construire de manière purement idéale, indépendamment du monde physique dans lequel elle est ancrée, ni des relations avec autrui à travers lesquelles elle se construit. De plus, sa quête du passé est motivée par le désir de connaître la *vérité* de l'autre, sans laquelle sa propre *vérité* n'existerait pas. Elle conclut donc que la seule façon de comprendre la subjectivité de l'autre est de l'interpréter de façon subjective. Le pont qui permet de relier l'individu et le monde, ainsi que l'éthique et l'esthétique, est l'universalité de la nature humaine, pivot du dialogue moi/autre. Comme les gnostiques (mais en faisant abstraction de la connaissance divine), Lively plaide en faveur de la connaissance de

soi-même, par laquelle on atteint la connaissance des autres – et peut-être de l'univers. Ainsi, pour reprendre les termes d'Alain Badiou, le « je » l'emporte sur le « tu », le Même prime sur l'Autre, on a accès à l'autre par « reconnaissance mimétique » (20-23), car « une vérité est la même pour tous » (27), elle est universelle (67). Chez Lively, le sujet autonome est déconstruit, mais l'ego n'est pas effacé : construit par un dialogue avec les autres, il est en devenir constant à travers ce même dialogue. La pensée de Lively semble rejoindre les théories récentes de Badiou (1993) et de Rancière (1992) sur la recherche de vérité, qui ne peut se « situer dans une poétique pure : la fabulation [autobiographique, biographique, historique] nous projette inévitablement dans le champ d'un savoir » (Regard : 1999a 306 et 2000b 404). Ce savoir est essentiellement subjectif, car la vérité est un processus singulier, qui résulte d'une situation concrète, d'un « réel » auquel on n'accède que par rencontre et qui s'oppose aux opinions courantes (Badiou 6, 18, 39, 46-47). Pour Lively, la connaissance historique trouverait sa limite ultime dans une question d'éthique (définie par Badiou comme « fidélité » à une « vérité »), qui se résume à la singularité inaccessible d'un être du passé, car « ce qui relève d'un processus de vérité . . . ne se communique pas » (Badiou 47).

*Eileen WILLIAMS-WANQUET*⁸



BIBLIOGRAPHIE

- Badiou, Alain. *L'Éthique : essai sur la conscience du Mal* (Paris : Hatier, 1993).
- Bréhier, Émile. *Histoire de la philosophie*. Tomes I, II et III (Paris : Presses Universitaires de France, 1931 et 1938, 1930 et 1938, 1964).

⁸ Université de La Réunion, 15, Avenue René Cassin, B.P. 7151, 97715 Saint-Denis Messag Cedex 9.

- Connor, Steven. *Postmodernist Culture* (Oxford : Blackwell, 1989, 1997).
- . *The English Novel in History : 1950-1995* (Londres : Routledge, 1996).
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1991).
- Gallagher, Catherine and Greenblatt, Stephen. *Practising New Historicism* (Chicago : The University of Chicago Press, 2000).
- Gallix, François. *Le roman britannique du XX^e siècle : modernes et postmodernes* (Paris : Masson, 1995).
- . *Genres et catégories du roman britannique contemporain* (Paris : Armand Colin, 1998).
- Genette, Gérard. *Figures III* (Paris : Le Seuil, 1972).
- Hawthorn, Jeremy. *Cunning Passages. New Historicism, Cultural Marxism and Marxism in the contemporary Literary Debate* (Londres : Arnold, 1996).
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism* (Londres : Routledge, 1988).
- . *The Politics of Postmodernism* (Londres : Routledge, 1989).
- Laroque, F., Morvan A. et Regard, F. *Histoire de la littérature anglaise* (Paris : Presses Universitaires de France, 1997).
- Lively, Penelope. *The Road to Lichfield* (Harmondsworth : Penguin, 1977).
- . *Treasures of Time* (Harmondsworth : Penguin, 1979).
- . *Judgement Day* (Harmondsworth : Penguin, 1980).
- . *Next to Nature, Art* (Harmondsworth : Penguin, 1982).
- . *Perfect Happiness* (Harmondsworth : Penguin, 1983).
- . *According to Mark* (Harmondsworth : Penguin, 1984).
- . *Moon Tiger* (Harmondsworth : Penguin, 1987).
- . *Passing On* (Harmondsworth : Penguin, 1989).
- . *City of the Mind* (Harmondsworth : Penguin, 1991).
- . *Cleopatra's Sister* (Harmondsworth : Penguin, 1993).
- . *Heat Wave* (Harmondsworth : Penguin, 1996).
- Pykett, Lyn. « Lively Penelope », *Contemporary Novelists*, 5^e édition, Lesley Henderdon et Noelle Watson édés. (Londres : St. James Press, 1991) 567-569.
- Regard, Frédéric. « Pour un retour à la "vie de l'auteur" : l'éthique du biographique », *Études anglaises*, 52^e année, n^o3, juillet-septembre 1999, 298-310.
- . « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e)*

- siècles). *Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Frédéric Regard éd. (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999) 11-33.
- . « Géotobiographies », *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles). Géographies du soi*, Frédéric Regard éd. (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000), 11-33.
- . « The Ethics of Biographical Reading: A Pragmatic approach », *The Cambridge Quarterly*, vol. 29, n°4, 2000, 394-408.
- Ricœur, Paul. *Histoire et vérité* (Paris : Le Seuil, 1955).
- . *L'Intrigue et le récit historique* (Paris : Le Seuil, 1983).
- . *La configuration dans le récit de fiction* (Paris : Le Seuil, 1984).
- . *Le temps raconté* (Paris : Le Seuil, 1985).
- Russel, Bertrand. *History of Western Philosophy* (Londres : George Allen & Unwin Ltd., 1961).
- Soja, Edward. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Londres et New York : Verso, 1989).
- Todd, Janet éd. « Lively, Penelope », *Dictionary of British Women Writers*, 1^{re} édition, (Londres : Routledge, 1991) 425-426.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire* (Paris : Le Seuil, 1971).
- Vitoux, Pierre. *Histoire des idées en Grande-Bretagne* (Paris : Ellipses, 1999).
- Waugh, Patricia éd. *Postmodernism : A Reader* (Londres : Edward Arnold, 1992).
- Williams-Wanquet, Eileen. « L'Histoire remise en cause : Indigo de Marina Warner », *Études britanniques contemporaines*, n°18, juin 2000, 89-105.