



**HAL**  
open science

# La répétition de textes littéraires comme outil de subversion : éléments d'un "postréalisme" en littérature anglaise

Eileen Williams-Wanquet

► **To cite this version:**

Eileen Williams-Wanquet. La répétition de textes littéraires comme outil de subversion : éléments d'un "postréalisme" en littérature anglaise. Travaux & documents, 2006, La Répétition, 26, pp.7-22. hal-01909648

**HAL Id: hal-01909648**

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01909648v1>

Submitted on 31 Oct 2018

**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.

## La répétition de textes littéraires comme outil de subversion : éléments d'un « postréalisme » en littérature anglaise

---

EILEEN WILLIAMS-WANQUET\*

Résumé : Les critiques parlent d'un « retour à l'éthique » dans la littérature britannique des années 1980 et 1990. Effectivement, un type de texte, qui a été appelé « métafiction historiographique » par la critique canadienne Linda Hutcheon ou « postmodernisme de résistance » par d'autres critiques, se distingue d'une littérature postmoderne « ludique » par une préoccupation « réaliste », par un engagement politique, par un désir de représenter et de commenter le monde à nouveau. Or, puisque le fondement même du réalisme a été remis en cause depuis le structuralisme des années 1960 et 1970, cette littérature doit trouver d'autres moyens de commenter le réel. La reprise systématique de textes antérieurs signifierait que cette littérature travaille sur le rapport imaginaire que nous avons à nos conditions réelles d'existence, sur les idéologies véhiculées par la littérature. La littérature comme réitération est à la fois répétition et rature. En décontextualisant puis en recontextualisant des textes du passé, elle fonctionne comme subversion orientée vers le renouvellement. Situés dans l'ébranlement actuel de la *mimésis* et du sujet, ces réécritures remettent en question une manière de penser binaire traditionnelle fondée sur la notion de signifié transcendantal.

Aux alentours de 1960 et 1970, et surtout à partir de 1980, on remarque l'apparition d'un nouveau type de roman britannique, qui se distingue d'une littérature « postmoderne » d'avant-garde essentiellement ludique et autotélique, par son désir de représenter et de commenter le monde. La répétition de textes canoniques antérieurs est une constante de ces romans, qui ont recours à la métafiction (fiction sur la fiction, ou écriture sur l'écriture), au mélange des genres, et aux jeux d'écriture, tout en étant ancrés dans le monde par divers procédés réalistes et en s'intéressant à des questions éthiques. Parmi la très longue liste des réécritures, on peut citer *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, réécriture de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë ; *Foe* (1986) de J. M. Coetzee,

---

\* MCF de Littérature britannique, Département d'Études du Monde Anglophone, Université de La Réunion.

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 ; *An Unequal Marriage* (1994) d'Emma Tennant, suite de *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen ; *Indigo* (1993) de Marina Warner, reprise de *The Tempest* (1611-12) de Shakespeare ; *The Wild Girl* (1984) de Michèle Roberts, ainsi que *Boating for Beginners* (1985) de Jeanette Winterson, sont des réécritures de la Bible ; *The Cloning of Joanna May* (1989) de Fay Weldon réécrit *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley.

Par son engagement politique, ce nouveau type de roman semble vouloir renouer avec le roman réaliste traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle, après l'esthétique moderniste — qui commence en 1908 en Angleterre et trouve son apogée en 1922<sup>1</sup>. L'existence de cette réalité esthétique éminemment paradoxale, qui brouille les oppositions binaires entre tradition et modernité, éthique et esthétique, inquiète les discours critiques. Dès 1988, la critique canadienne Linda Hutcheon, dans *The Poetics of Postmodernism*, définit ce qu'elle nomme « métafiction historiographique », ce curieux mélange d'autoréflexivité et de retour à l'histoire<sup>2</sup>. En 1994, Robert Holton, dans *Jarring Witnesses*, parle d'un « postmodernisme de résistance », qui tenterait de comprendre l'expérience humaine et le fonctionnement du pouvoir, et qu'il oppose à un « postmodernisme ludique », qui se contente de jeux linguistiques coupés du monde<sup>3</sup>. En 1997, Frédéric Regard, dans *Histoire de la littérature anglaise*, propose le terme « postréalisme » pour désigner cette littérature éminemment paradoxale, qui échappe aux catégories existantes du roman réaliste, moderniste ou postmoderniste. Les « postréalistes » se définissent dès lors comme ceux qui « souhaitent revenir à une conception dite « classique » de la littérature pour aborder des questions morales et éthiques » tout en « n'écartant pas les avancées décisives du modernisme »<sup>4</sup>.

Je voudrais proposer l'idée suivante : l'intertextualité qui caractérise ces romans « postréalistes » est très loin de s'apparenter à un jeu de

<sup>1</sup> F. Laroque, A. Morvan et F. Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris : PUF, 1997, p. 569.

<sup>2</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction* (1988), London : Routledge, 1999.

<sup>3</sup> R. Holton, *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*, London : Harvester Wheatsheaf, 1994, voir p. 249.

<sup>4</sup> F. Regard, *Histoire de la littérature anglaise, op. cit.*, p. 695-696.

langage abstrait, coupé du monde. Au contraire, la reprise de textes du passé est un moyen de commenter le monde, la métafiction étant utilisée dans une intention politique. Ces romans illustrent qu'il n'y a pas d'inadéquation entre ce qu'il est convenu d'appeler « humanisme » et « postmodernisme », et que le roman contemporain peut continuer à s'engager dans la lutte contre l'oppression de l'homme par l'homme. Dans un premier temps, je m'attacherai à montrer que, si le réalisme n'est plus possible, c'est parce que les fondements philosophiques du rapport entre texte et monde ont été invalidés ; si la littérature veut continuer à commenter le monde, elle doit trouver d'autres moyens de le faire que ceux du « réalisme » traditionnel. Il conviendra ensuite d'examiner le fonctionnement subversif de ces réécritures « post-réalistes »<sup>5</sup>.

#### UN NOUVEAU RAPPORT ENTRE LE TEXTE ET LE MONDE

Le réalisme traditionnel est fondé sur la notion aristotélicienne de *mimésis* — notion qui allait de soi dans l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*<sup>6</sup> —, associée à la conviction romantique que la littérature est l'expression des idées d'un auteur. La littérature avait donc pour fin de représenter ou d'imiter la réalité (d'être « vraie ») et d'exprimer les pensées et les sentiments d'un individu. Or, cette idée de la littérature ne saurait être indépendante de présupposés philosophiques : elle est fondée sur un réalisme philosophique, qui appartient au « sens commun » ou à l'« humanisme libéral » de l'époque moderne<sup>7</sup>, et selon laquelle il existe

<sup>5</sup> Faute de place, cet article sera essentiellement théorique.

<sup>6</sup> Voir E. Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1949), trad. de l'allemand par C. Heim, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1968.

<sup>7</sup> D'après Jürgen Habermas, la modernité, comme époque historique « débute avec les Lumières et la Révolution française, c'est-à-dire avec ce que fut éprouvé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle », mais elle se préparait depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle, période qui marque une rupture avec le Moyen Âge. Voir *Le Discours philosophique de la modernité* (1983), Paris : Gallimard, 1985, p. 6-8. Michel Foucault définit la modernité comme une « attitude » (philosophique) envers le monde et le sujet. Voir « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), in *Dits et écrits IV*, Paris : Gallimard, « NRF », p. 789-821. La sécularisation de la pensée, qui a commencé avec la Renaissance, est

une réalité stable extérieure à l'homme que l'esprit humain peut refléter comme un miroir, et que le langage « transparent » peut décrire objectivement. Le réalisme postule une nature humaine universelle, essentielle, dont la littérature resterait l'ultime dépositaire. La notion d'auteur, comme celle d'une réalité extérieure à lui, découle de la conception cartésienne du sujet autonome et transcendantal, qui serait l'origine et le fondement de valeurs universelles, maître du monde et de lui-même. À la base d'une métaphysique occidentale de l'origine et de la copie, il y a la notion de présence pleine, de primauté d'un signifié transcendantal, par rapport auquel le monde est toujours « autre »<sup>8</sup>.

Or, la notion de « réalisme » a été invalidée par la crise épistémologique des années 1960 et 1970, qui se situe dans le cadre d'une remise en cause des fondements philosophiques de la modernité, remise en cause proprement « postmoderne ». Les rapports entre le texte et le monde ont subi une crise, qui est indissociable de celle du sujet (et de l'auteur). Sur les traces de Freud, Nietzsche, puis de Saussure et de Lacan, Jacques Derrida entreprend une « déconstruction » radicale de la métaphysique occidentale, du concept idéaliste de la *mimésis*, du mythe du langage comme présence. Ce qui est contesté c'est une identité naturelle et spirituelle de l'homme. C'est pourquoi l'auteur est mort, depuis T.S. Eliot, W.K. Wimsatt et M.C. Beardsley, R. Barthes ou J. Derrida<sup>9</sup>. Effectivement, si tout est médiatisé par le langage qui parle — « toujours-déjà » comme le dirait Althusser<sup>10</sup> — à notre place, si nous sommes des produits de rôles pré-établis, le résultat de tout un ensemble de discours saturés d'idéologie<sup>11</sup>, la notion même de réalisme est

---

marquée par la rationalité et la subjectivité comme principes fondamentaux, mais toutes deux restent fondées sur le primat d'une présence transcendantale.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet, C. Belsey, *Critical Practice* (1980), London : Routledge, 2002.

<sup>9</sup> Faute de temps et de place, je ne peux ne serait-ce que résumer les arguments de chacun, et, de ce fait, je me contenterai de renvoyer le lecteur à l'article de F. Regard, « Les Mots de la vie : introduction à une analyse du biographique ».

<sup>10</sup> L. Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'état », (1969), *La Pensée*, n° 151, juin 1970, p. 3-38, voir p. 32 pour cette citation.

<sup>11</sup> J'utilise ce terme dans le sens que lui donne Althusser. L'idéologie, inscrite dans le langage, fait partie intégrante de notre expérience du monde. C'est une structure imaginaire inconsciente (puisqu'elle est censée aller de soi), qui existe sous la forme de concepts et de discours, mais aussi sous la forme d'attitudes, de gestes, de conduites, d'intentions, d'aspirations, de refus, de

invalidée. Le réel et le sujet sont alors des *produits*, plutôt que des données originelles qui existent indépendamment du langage. Si l'on inverse la hiérarchie traditionnelle pour postuler ainsi la primauté du signifiant, le réalisme est invalidé. (1) Si c'est le signifiant qui produit le sujet, le dernier n'est plus origine du sens et perd son autorité (de « *auctoritas* », ce qui fait de lui un auteur). (2) Si c'est le signifiant qui prime, si c'est le langage qui construit la réalité, il n'y a pas de correspondance naturelle entre le langage et le monde qu'il reflète. Le langage reflète seulement des interprétations du monde, qui sont forcément liées à un point de vue précis et aux structures du pouvoir. La question centrale ainsi posée est celle du rapport entre le concept et le réel, ou entre texte et monde, de la possibilité même du « réalisme ». Comme le souligne Derrida, « Ce qui se produit dans l'ébranlement actuel, c'est une re-évaluation 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 »<sup>12</sup>. Ainsi, « 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 »<sup>13</sup>.

Si la littérature de l'époque « postmoderne » veut retrouver sa mission politique et sa fonction morale après cette crise de la représentation, qui est à l'origine des innovations d'une avant-garde moderniste et postmoderniste, laquelle exalte la puissance autotélique du signe en se retirant du monde, elle doit trouver d'autres façons de le faire. Il faut s'extraire de l'alternative piégée qui nous force à choisir entre un « réalisme » dépassé et une littérature narcissiquement autoréférentielle, entre « humanisme » et « postmodernisme ». Il faut repenser le concept de *mimésis*. Tout d'abord, nous retiendrons la définition de la *mimésis* donnée par Paul Ricœur dans *Temps et récit I*. Ricœur propose une équivalence entre *mimésis* (imitation ou représentation de l'action) et *muthos* (agencement des faits, intrigue). La *mimésis* est *muthos*, elle est mise en intrigue dynamique : « l'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément

---

permissions, d'interdits, etc. Voir L. Althusser, *Écrits sur la psychanalyse*, Paris : Stock/IMEC, 1993, p. 45.

<sup>12</sup> J. Derrida, *Positions*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 126.

<sup>13</sup> A. Compagnon, *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998, p. 132.

l'agencement des faits par la mise en intrigue »<sup>14</sup>. La *mimésis* n'est donc pas une simple copie du réel, mais l'imitation d'un sens donné au réel, une activité signifiante qui « fictionne » le réel pour pouvoir le penser<sup>15</sup>. Le concept de réalité du sens commun doit être dédoublé : d'un côté, « la réalité même de ce monde », et, de l'autre, « la « représentation imaginaire » que l'on s'en fait<sup>16</sup> ; d'une part, le « réel immédiat », de l'autre, « un autre réel qui lui confère son sens et sa réalité »<sup>17</sup>. La *mimésis* comme mise en intrigue du monde s'apparenterait ainsi à une opération métaphorique.

Or, la *mimésis* comprise comme *muthos* (ou réel « fictionné », ou sens donné au réel) ne se contente pas toujours d'imiter un ordre préexistant dans le monde, comme le souligne Ricœur :

[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, [...], 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<sup>18</sup>.

La *mimésis/muthos* peut donc se libérer du monde. Rancière illustre cette liberté du *muthos* de la littérature moderne par le mythe platonicien de l'invention de l'écriture : le *muthos* n'est pas « simplement un moyen de reproduction de la parole et de conservation du savoir » ; libéré du monde en amont, il devient « un régime spécifique d'énonciation et de circulation de la parole et du savoir, le régime d'une énonciation orpheline »<sup>19</sup>. La réflexion qu'offre Ricœur sur l'autonomie du *muthos*, fait écho à Rancière. Dans *Du Texte à l'action*, Ricœur explique que l'écriture peut être enlevée du « réseau spatio-temporel » de la « situation du

<sup>14</sup> P. Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1983, voir p. 68 sq.

<sup>15</sup> J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, p. 61.

<sup>16</sup> J'emprunte ces expressions à Althusser, pour qui « [l']idéologie représente le rapport imaginaire des individus « à leurs conditions réelles d'existence ». Voir « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> C. Rosset, *Le Réel et son double* (1976), Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1984, p. 55.

<sup>18</sup> P. Ricœur, *Temps et récit I*, *op. cit.*, p. 93-94.

<sup>19</sup> J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette, 1998, p. 82.

discours », abolissant ainsi la « référence de premier rang », pour libérer une « référence de second rang »<sup>20</sup>. Dans *La Métaphore vive*, il explique de même que « la suspension de la référence réelle est la condition d'accès à la référence sur le mode virtuel »<sup>21</sup>.

Ainsi, ce qui a été appelé l'autotélisme ou l'intransitivité de la littérature « postmoderne » est ce qui lui permet d'avoir une portée politique. La littérature « postréaliste » ne travaille pas directement sur le réel représenté, mais sur les fondements philosophiques du réel, sur les visions du monde qui sous-tendent le réel et qui dicte ses mises en intrigue. Elle travaille sur les mises en intrigue du monde fondées sur une philosophie ou « vision du monde ». Si le monde nous parvient par le filtre ordonnateur du langage, les mises en intrigue du réel peuvent être revues.

#### DES RÉÉCRITURES SUBVERSIVES

Gilles Deleuze définit deux types de répétition<sup>22</sup>. Le premier type, traditionnel, nous invite à penser la différence à partir d'une similitude, et « définit le monde des copies ou des représentations ». Puisqu'elle est statique et renforce le consensus, cette répétition de l'identique a une fonction conservatrice. À l'inverse, le deuxième type de répétition, qui s'oppose à la catégorie antique de réminiscence et « définit le monde des simulacres », nous invite à « penser la similitude et même l'identité à partir d'une disparité de fond ». Elle est dynamique, car elle est la répétition d'une « différence interne », enlevée de tout « espace pré-existant » (contexte d'origine). Puisque le simulacre « n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie l'original et la copie », et permet de mettre « la subversion dans le monde ».

Il y aurait deux grands types de littérature qui chercheraient à commenter le monde : l'une serait de connivence avec la morale — donc liée au pouvoir dominant — l'autre serait tournée vers le futur, appelant au changement, dans un questionnement éthique<sup>23</sup> infini. Une certaine

<sup>20</sup> P. Ricœur, *Du Texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1986, voir p. 124-129.

<sup>21</sup> P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975, p. 288.

<sup>22</sup> Voir G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968, voir surtout p. 29-32 et 302.

<sup>23</sup> Il y a trois termes grecs pour désigner l'éthique, d'où les trois sens qui sont liés. (i) *Éthos* signifie le caractère habituel (d'une personne), la production du



littérature — qu'on peut appeler « littérature de gare » ou « littérature officielle », ou « fiction », par opposition à « littérature »<sup>24</sup> — fonctionnerait comme les AIE (appareils idéologiques d'état) 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 « discours » qui l'emporterait, alors que, dans l'autre littérature, c'est le « récit » qui l'emporterait<sup>25</sup>. La distinction que fait Rancière entre « police » et « politique » est ici pertinente. 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 »<sup>26</sup>. 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 qu'il n'y a par définition pas de place : celle d'une part des

---

caractère (comme entité psychologique) par la socialisation, le fait de vivre en société. (ii) *Ethos* veut dire la coutume, l'usage. (iii) *Éthikos* signifie ce qui concerne les mœurs, ce qui est moral. Je retiendrai ici le sens retenu par Ricœur, et qui mêle ces trois significations : la visée de la vie bonne. L'éthique, par opposition à la morale, est questionnement infini, ouverture à l'autre. Ainsi, pour Ricœur, l'éthique désigne « ce qui est estimé bon », alors que la morale est « ce qui s'impose comme obligatoire ». Voir *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1990, p. 200.

<sup>24</sup> Voir J.-J. Lecercle et R. Shusterman, *L'Emprise des signes*, Paris : Seuil : 2002, p. 239.

<sup>25</sup> 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 l'utilisation de la troisième personne, puisqu'elle est neutre ou absence de personne. Le « discours », qui est 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 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 241-250. Voir aussi J. Rancière, *Les Noms de l'histoire*, Paris : Seuil, 1992, p. 32-3.

<sup>26</sup> J. Rancière, *La Méésentente*, Paris : Galilée, 1995, p. 51.

sans-part »<sup>27</sup>. En somme, une certaine littérature ferait la police en consolidant le consensus, 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 donne 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 semblerait fonctionner sur le mode binaire, alors que l'éthique chercherait à brouiller les dualismes.

Sans vouloir affirmer que toute la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle « faisait la police », alors que celle de l'époque actuelle « fait de la politique » — ce qui serait faux —, il semblerait que le roman réaliste traditionnel ait tenté davantage de consolider le consensus en imitant le *muthos* déjà existant dans le monde, alors que le roman postréaliste, plus subversif, tente de réécrire ce *muthos* en le révisant. Je voudrais suggérer que le « postréalisme », comme nouvelle façon de commenter le monde, travaille 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 le *muthos* de son ancrage dans le monde, le roman postréaliste semble enlever le *muthos* du monde pour le travailler et ensuite le renvoyer, modifié, au monde.

Les textes du passé ne sont pas répétés, mais véritablement réécrits. Les réécritures, si caractéristiques de cette littérature « post-réaliste », coïncident avec une reprise des intrigues saturées d'idéologie héritées d'une « vision du monde »<sup>28</sup> du passé. Il s'agit de « ré-vision », dans le sens que la critique féministe Adrienne Rich donne à ce terme : « Ré-vision — l'acte qui consiste à regarder en arrière, à voir avec des yeux nouveaux, à se réintroduire dans un ancien texte d'un nouveau point de vue critique »<sup>29</sup>. Ces romans sont « subversifs »<sup>30</sup> dans la mesure

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>28</sup> J'emploie ce terme dans le sens que lui donne Georg Lukacs : il s'agit d'une « attitude » à l'égard de la saisie du réel et du sujet humain. Voir *La Signification présente du réalisme critique*, Paris : Gallimard, 1960.

<sup>29</sup> A. Rich, *On Secrets, Lies and Silence*, London and New York : W. W. Norton & Company, 1979, p. 35, ma traduction (« Re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction »).

où ils remettent en question une manière de penser propre à la modernité, se fondant sur le primat d'un sujet autonome, sur la présence d'un réel objectif et stable, sur la primauté de la raison, sur une série d'oppositions binaires, etc. Ils 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 préfixe « post » dit tout : à la fois cassure et continuité, répétition et rature. 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 revisite afin de s'en affranchir. Comme l'explique Jean-François Lyotard, « post » ne signifie pas ici répétition stérile, mais *anamnèse* (*ana*, en remontant, et *mnésis*, mémoire), « au sens de la thérapeutique psychanalytique », c'est-à-dire un « procès d'analyse, qui élabore un "oubli initial" »<sup>31</sup>. Véritable emblème de l'attitude paradoxale et réconciliatrice de l'époque postmoderne, le « post » soulignerait le fait qu'il n'y a ni coupure, ni rejet ou négation, mais plutôt prolongation « révisionniste ». La répétition est ici à la fois répétition d'un traumatisme passé, mais elle est aussi la manière de se démarquer de cette historicité qui nous enchaîne.

Ainsi ces textes réécrivent des œuvres qui font partie du patrimoine culturel de notre société occidentale moderne — textes sacrés, romans classiques, contes de fées, Histoire traditionnelle — et qui en véhiculent les discours fondamentaux. D'après Chantal Zabus « À chaque siècle son texte "interpellatif" : *The Tempest* pour le dix-septième siècle ; *Robinson Crusoe* pour le dix-huitième siècle ; *Jane Eyre* pour le dix-neuvième siècle ; *Heart of Darkness* pour le vingtième siècle »<sup>32</sup>. Par exemple, en réécrivant *The Tempest*, *Indigo* de Marina Warner révisite l'histoire coloniale et l'impérialisme. En réécrivant l'épisode du déluge de

---

<sup>30</sup> Le mot vient du latin *subvertere*, qui signifie « renverser, mettre sens dessus dessous ». Pour le Petit Robert, la subversion est le « bouleversement des idées et des valeurs reçues, renversement de l'ordre établi, surtout dans le domaine de la politique ». L'usage ajoute une nuance à cette notion de subversion. Il ne s'agit pas d'une simple inversion, ni d'une simple destruction de quelque chose de préexistant. La subversion renverse en vue de déboucher sur autre chose.

<sup>31</sup> J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée, 1988, voir p. 107-113.

<sup>32</sup> C. Zabus, *Tempests after Shakespeare*, New York : Palgrave, 2002, p. 1, ma traduction (« Each century has its own interpellative dream text »).

La Bible, *Boating for Beginners* de Jeanette Winterson révisé les conceptions traditionnelles du sujet, de vérité, et d'autres conceptions fondamentales de notre culture occidentale. En récrivant la *romance*, Anita Brookner révisé les rôles traditionnels assignés aux femmes et les notions de vertu et de vice. En mettant en scène des personnages, historiens et biographes, Penelope Lively révisé la méthode historique traditionnelle fondée sur le primat de l'objectivité. Pour Steven 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<sup>33</sup>. Aucun texte, aucun mythe, des origines ne semble échapper à un tel « révisionnisme », et c'est jusqu'aux textes fondateurs de notre culture occidentale qu'il convient de remonter selon de nombreux romanciers « postréalistes ». Si ces textes traditionnels nous « interpellent » en nous assignant à résidence, pour emprunter l'expression d'Althusser, ces réécritures « postréalistes » constituent bien une « contre-interpellation ».

La relation intertextuelle privilégiée par ces réécritures est ce que Gérard Genette nomme « hypertextualité »<sup>34</sup>. 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 »<sup>35</sup>. Ces textes signalent plus ou moins leur hypertextualité par diverses formes d'intertextualité, terme que Genette réserve à « la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>36</sup> sous la forme de citations — noms de personnages, titres, morceaux de phrase, etc. —, de références, d'allusions ou de 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.<sup>37</sup> La relation

<sup>33</sup> S. Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, London : Routledge, 1996, voir le chapitre 5 intitulé « Origins and Reversions ».

<sup>34</sup> C'est-à-dire : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Voir G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 11-12.

<sup>35</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996, p. 16.

<sup>36</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 8.

<sup>37</sup> G. Genette donne le nom « transtextualité » au 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),

intertextuelle privilégiée par la littérature contemporaine est celle de la parodie, qui est de l'ordre de la transformation. Il est évident que la parodie convient particulièrement à une littérature qui révisé et réécrit les intrigues du passé. L'étymologie même du terme contient deux significations paradoxales. La parodie consiste à chanter (*ôde*) 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 à la fois l'idée d'intimité et de contraste, qui caractérise la double relation de césure et de continuité qu'entretient le roman postmoderne avec les intrigues héritées de la modernité. Le type de parodie qui prédomine dans cette littérature postréaliste serait ce que Hutcheon appelle une forme de « discours inter-art »<sup>38</sup>, une relation métafictionnelle de texte à texte, un dialogue entre des points de vue différents, plutôt qu'un dialogue narratif ou stylistique<sup>39</sup>. 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 d'un dialogue entre des discours qui, d'après Bakhtine, sont aussi des « phénomènes sociaux », aussi des langages « saturés d'idéologie », aussi des « visions du monde »<sup>40</sup>. La parodie est davantage liée au monde par le fait que son outil par excellence est l'ironie, qui implique une situation pragmatique dialogique d'encodage et de décodage. Mais ce n'est pas tout. Si la distinction entre parodie et satire réside dans la « cible » visée — alors que la parodie concerne des relations entre textes, la satire vise des inepties qui sont extratextuelles, dans le sens où elles sont morales et sociales —, Hutcheon montre que la parodie peut être utilisée à des buts satiriques, pour donner ce qu'elle qualifie de « parodie satirique »<sup>41</sup>, dont les outils sont le rire, déclenché par l'ironie ou par d'autres procédés comiques.

---

paratextualité (concernant les titres, l'épigraphe, la postface, la préface, etc.), et métatextualité (la relation de commentaire critique entre textes). Voir *op. cit.*, p. 7-13.

<sup>38</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London : Routledge, 1985, p. 2, ma traduction (« inter-art discourse »).

<sup>39</sup> M. Rose, *Parody : Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge : C.U.P., 1993, p. 154.

<sup>40</sup> M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, M. Holquist (ed.), Austin : University of Texas Press, 1981, voir p. 259, 271, 333.

<sup>41</sup> L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique », *Poétique*, 46 (1981), p. 140-155, voir p. 144.

Hutcheon évacue le rire moqueur (qui est une composante de la conception classique de la parodie) de ce qu'elle nomme « modern parody », afin de souligner qu'il ne s'agit pas de se moquer de l'hypotexte, mais de commenter la société qui est contemporaine à l'hypertexte<sup>42</sup>. Ce que Hutcheon appelle une « répétition étendue avec une différence cruciale », et qu'elle décrit comme « un processus de transfert et de réorganisation du passé »<sup>43</sup>, serait un dialogue entre *mutboi*, qui sont ancrés dans des contextes spatio-temporels.

J'ai dit plus haut que c'était l'autonomie de l'écriture par rapport au contexte qui lui permettrait d'avoir une portée politique. Pour mieux comprendre le fonctionnement de ces réécritures, on peut se référer à l'article de J. Derrida, « Signature événement contexte » et aux travaux de la philosophe et critique américaine Judith Butler<sup>44</sup>. Derrida démontre que toute itération (*iter*, qui viendrait du sanskrit, *itara*, *autre*) est altération. Le propre de l'écriture (comme de tout langage en général) est d'être « itérable », de pouvoir être cité, c'est-à-dire de pouvoir continuer à agir et être lisible en l'absence radicale de son émetteur (son sujet), de son destinataire, et de son contexte. Le même mot répété dans un nouveau contexte peut vouloir dire tout autre chose. La métaphore de la greffe en illustre bien le mécanisme : un texte est enlevé de son contexte originel par un sujet (lui-même le fruit d'un contexte) et inséré dans un nouveau contexte où il prend un nouveau sens. Pour emprunter les termes de Paul Ricœur<sup>45</sup>, un texte est « décontextualisé » (enlevé de son contexte spatio-temporel d'origine), réapproprié pour être « recontextualisé » dans un nouveau contexte, qui est le plus souvent celui du

<sup>42</sup> C'est ainsi que, dans *Boating for Beginners*, Winterson 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 pour le corps, l'importance donnée à l'apparence physique, les critères tyranniques de beauté, le narcissisme, le refus de vieillir, l'hypocrisie de la religion, la vision romancée de l'amour, le refus de prendre ses responsabilités, le refus de la réalité, le mépris des métiers manuels, l'illusion que tout est possible, etc.

<sup>43</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 2-7, ma traduction (« extended repetition with critical difference », « a process of transfer and reorganization of [the] past »).

<sup>44</sup> Voir surtout *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York : Routledge, 1977.

<sup>45</sup> P. Ricœur, *Du Texte à l'action*, *op. cit.*, p. 125.

monde contemporain à l'acte d'écriture. Les événements narratifs de l'hypotexte sont repris, mais ils sont enlevés à leur contexte historique d'origine et insérés dans un contexte contemporain. Cette « décontextualisation/recontextualisation » fait que les événements répétés sont soumis à un éclairage différent, à un nouveau point de vue, qui sollicite une nouvelle mise en intrigue. Le *mutbos* est ainsi réécrit et les mêmes événements re-signifient. Ainsi, la répétition du *mutbos* (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'enlève 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 (le recontextualiser), afin de le faire signifier différemment. L'itérabilité, ou la « citationnalité », de l'écriture est bien ce qui fait qu'un sujet peut s'approprier un texte et le faire re-signifier<sup>46</sup>.

La réécriture de textes antérieurs, qui caractérise tout un courant de littérature britannique contemporaine à partir des années 1980, est ainsi très éloignée des jeux langagiers abstraits habituellement associés au roman postmoderne. J'espère avoir démontré que les concepts de métafiction et d'autoréférentialité, qui ont contribué à arrêter les contours du postmodernisme, peuvent avoir une portée politique. Ces

---

<sup>46</sup> Par exemple, Marina Warner place l'histoire d'*Indigo* dans un double contexte géographique et historique, en donnant des dates, et des détails de mœurs réalistes. L'histoire se déroule alternativement 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). L'action alterne entre deux temps historiques et entre deux espaces géographiques : entre le dix-septième siècle impérialiste et le vingtième siècle dominé par un sentiment de culpabilité à l'égard du colonialisme, et entre le pays colonisateur et ses colonies. La double perspective temporelle, élisabéthaine et contemporaine, correspond, respectivement, aux contextes historiques de *The Tempest* et de *Indigo*, qui traitent tous deux du thème du pouvoir. Le double ancrage géographique, dans l'Ancien Monde et dans le Nouveau Monde, indique que Warner veut faire un commentaire sur la colonisation britannique aux Antilles d'un point de vue contemporain. Les événements narratifs de *The Tempest* sont ainsi décontextualisés et recontextualisés spatialement, pour servir de 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.

réécritures sont « postréalistes » parce qu'en cherchant à réconcilier esthétique et éthique, elles tentent de conjuguer le formalisme de la littérature moderniste avec l'historicisme de la littérature réaliste. Puisque les fondements philosophiques du réalisme traditionnel de l'époque moderne ont été invalidés par les avancées théoriques du structuralisme, il a fallu trouver de nouveaux moyens de commenter le monde. Dans un univers postmoderne très conscient que tout est texte, que le monde nous vient à travers le filtre de discours saturés d'idéologie, ces réécritures s'attachent à réviser les mises en intrigue du réel qui fondent notre culture occidentale, commentant ainsi le monde par le biais d'un dialogue intertextuel. En s'attaquant à tout un système philosophique fondé sur la notion de signifié transcendantal, de sujet comme origine et fondement du savoir, et en mettant à jour ses mécanismes secrets, ces réécritures vont à l'encontre de tout dogmatisme et suggèrent une ouverture proprement éthique à l'autre — au dialogue, à la compréhension mutuelle — comme seule possibilité de salut après la « mort de Dieu » et de la raison. Ces réécritures foncièrement éthiques sont un appel constant à un changement de mentalité, afin de construire un monde meilleur. Par leur remise en cause de tout discours qui fonde sa légitimité sur un sens unique, elles récusent l'autorité absolue, et dans le même mouvement, inventent de nouvelles possibilités de vie, de nouvelles mises en intrigue du réel.

## BIBLIOGRAPHIE

- Althusser, L., « Idéologie et appareils idéologiques d'état » (1969), *La Pensée*, n° 151, juin 1970, p. 3-38.
- , *Écrits sur la psychanalyse*, Paris : Stock/IMEC, 1993.
- Auerbach, E., *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1949), Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1968.
- Bakhtin, M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Holquist, M. (ed.), Austin : University of Texas Press, 1981.
- Belsey, C., *Critical Practice* (1980), London : Routledge, 2002.
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- Butler, J., *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York : Routledge, 1977.
- Compagnon, A., *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998.
- Connor, S., *The English Novel in History 1950-1995*, London : Routledge, 1996.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.
- Derrida, J., *Positions*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- , « Signature, événement, contexte » (1971), in *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972, p. 365-393.



- Foucault, M., « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), in *Dits et écrits IV*, Paris : Gallimard, « nrf », 1994, p. 562-578.
- G., Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- Habermas, J., *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris : Gallimard, « nrf », 1988.
- Holton, R., J. Witnesses. *Modern Fiction and the Representation of History*, London : Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), London : Routledge, 1999.
- , *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London : Routledge, 1985.
- , « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.
- Laroque, F., Morvan, A., Regard, F., *Histoire de la littérature anglaise*, Paris : PUF, 1997.
- Lecerclé, J.-J. et Shusterman, R., *L'Emprise des signes*, Paris : Seuil, 2002.
- Lukacs, G., *La Signification présente du réalisme critique*, Paris : Gallimard, 1960.
- Lyotard, J.-F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée, 1988.
- Piégay-Gros, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996.
- Rancière, J., *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, 1998.
- , *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.
- Regard, F., « Les Mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », in Regard, F. (éd.), *La Biographie littéraire en Angleterre. Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 1999, p. 11-30.
- Rich, A., « When We Dead Awaken : Writing as Re-Vision » (1971), in *On Secrets, Lies and Silence. Selected Prose 1966-1978*, London and New York : W.W. Norton and Company, 1979.
- Ricœur, P., *Temps et récit I. L'Intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1983.
- , *Du Texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1986.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1990.
- Rose, M., *Parody : Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- Rosset, C., *Le Réel et son double* (1976), Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1984.
- Zabus, C., *Tempests after Shakespeare*, New York : Palgrave, 2002.