



**Polysèmes**

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

18 | 2017

L'immobilité vive

---

## Signaler l'illusion : l'exemple de *Possession* de A.S. Byatt

Nathalie Martinière

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2223>

DOI : 10.4000/polysesmes.2223

ISSN : 2496-4212

### Éditeur

SAIT

### Référence électronique

Nathalie Martinière, « Signaler l'illusion : l'exemple de *Possession* de A.S. Byatt », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2223> ; DOI : 10.4000/polysesmes.2223

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

*Polysèmes*

---

# Signaler l'illusion : l'exemple de *Possession* de A.S. Byatt

Nathalie Martinière

---

- 1 Si la définition traditionnelle de l'illusion<sup>1</sup> renvoie particulièrement à la perception sensorielle et aux manières de tromper les sens, un domaine où elle fonctionne et déploie ses effets avec art est celui où le lecteur voit deux textes se superposer : c'est le cas classique du palimpseste ou de la réécriture d'un texte préexistant. La question dans ce cas est celle de la connaissance du texte source par le lecteur, jamais assurée mais pas nécessairement indispensable. Dans le cas de la parodie ou du pastiche<sup>2</sup> cependant, et si on suit la définition qu'en donnent les critiques anglo-saxons plutôt que celle, plus limitative, de Genette, ou celle de la tradition française qui n'en retient que la dimension moqueuse et satirique – qui n'est pas la raison d'être essentielle de la plupart des pastiches ou textes parodiques post-modernes en langue anglaise –, il paraît important que le lecteur soit conscient que le texte qu'il lit se superpose à un texte antérieur qu'il commente en quelque sorte en même temps qu'il le réécrit. Dans le cas contraire, il n'en comprendrait pas le sens :

[...] parody gives us as readers a model by which to interpret itself. The analogy between the parodist as a reader and the reader of the parody ensures that the parody's effect will turn upon itself; the parodist's relation to the parodied work is transferred to ourselves reading the parody. Its very form presents us with an example of critical reading and thereby suggests a similar reading of itself. [...] The intertextual nature of parody raises two points particularly important for a theory of the genre. First, in relating the principle of parody to that of literary creation generally, it suggests how a parody may be understood as a creative work with literary meaning, rather than as merely a critical commentary on another work or its values. It provides a method of reading parody as a literary form. Traditional notions of parody as parasitic must be revised in the light of intertextual theory, according to which *all* works are understood in terms of other ones and the conventions established and realized in them. [...] As Shlonsky has argued, it exposes the illusory nature of literature, reveals its conventions and devices and prevents the reader from taking it as true or real.<sup>3</sup>

- 2 D'où une signalétique qui commence généralement dès le titre<sup>4</sup> ou les premières pages<sup>5</sup> de l'œuvre, quand elle n'impose pas la présence d'un paratexte abondant (préfaces ou postfaces explicatives, épigraphes<sup>6</sup>), l'auteur se trouvant en quelque sorte confronté à une sorte de « double bind » puisqu'il doit « écrire comme » de manière suffisamment convaincante, sans pour autant donner l'impression qu'il plagie un texte ou un auteur source. Le problème d'identification de ce qui se passe semble alors être surtout celui du lecteur, avec lequel l'auteur joue un jeu ambigu puisqu'il ne peut jamais être assuré que le dit lecteur décodera correctement le(s) prototexte(s) ou même prendra conscience de sa (leur) présence en creux. Mais on s'aperçoit à la lecture répétée de romans contemporains qui posent la question de l'illusion à partir d'une pratique récurrente de la réécriture de « classiques » de la littérature, que leur but n'est pas de bernier un lecteur potentiellement ignorant (ils auraient plutôt tendance à poser le lecteur comme *a priori* détenteur de connaissances quasi encyclopédiques), lecteur auquel ils envoient de toute façon des signaux censés l'alerter sur la présence de trompe-l'œil à l'œuvre dans leur texte. Parfois, le jeu est particulièrement subtil, comme nous allons le voir avec le roman de A.S. Byatt, *Possession*<sup>7</sup>, qui fait fonctionner l'illusion à plusieurs niveaux.
- 3 Dans *Possession*, il s'agit moins de jouir de la production d'une illusion potentiellement génératrice d'une « interprétation erronée », que de parvenir à la signaler de manière à placer la question non plus au niveau des effets induits sur le lecteur et du renversement de la réalité, mais dans une perception qui volontairement louche (ou fonctionne comme des verres à double foyer), présente deux images à la fois avec l'intention de donner à voir ce jeu, en une sorte d'écriture « hologramme » qui exhibe ses effets.
- 4 Le sens n'est plus alors dans l'un ou l'autre texte (source ou parodie), mais dans le mouvement constant de l'un à l'autre, dans une sorte de cinématique de la réécriture post-moderne qui fissure les deux textes, échappe à la linéarité temporelle, remplacée par une perception quasi simultanée... mais pas pour autant atemporelle : ce jeu autotélique n'exclut en effet pas une inscription critique dans l'ici et le maintenant et suggère l'existence d'un chronotope particulier de la réécriture contemporaine.

## Co-présence et illusion de co-présence

- 5 *Possession* raconte l'histoire de deux jeunes universitaires (Roland et Maud) qui découvrent les lettres inédites de deux poètes victoriens, Randolph Ash et Christabel LaMotte. Le roman prend de ce fait la forme d'un collage de textes variés (narration romanesque classique, poèmes, textes critiques, journaux intimes) dont une partie importante est constituée de parodies. J'ai montré ailleurs<sup>8</sup> que le roman fonctionnait comme un trompe-l'œil fondé sur l'utilisation massive de fausses citations, essentiellement les poèmes de Ash et LaMotte, en fait pastiches de poèmes victoriens. Or, la romancière prend la peine de baliser l'incipit d'un certain nombre de signaux censés alerter les lecteurs sur leur caractère de trompe-l'œil : le titre est le premier de ces indices qui joue sur la polysémie du terme, « possession » suggérant l'appartenance matérielle ou sexuelle, ou bien le fait d'être possédé par un sujet, un esprit ou un texte préexistant. Le titre peut donc être considéré comme une mise en garde ou une invite et suggère que le lecteur aussi bien que l'auteur sont des « possédés » en puissance (en cela, il les met sur le même plan). Il s'accompagne d'un paratexte abondant qui n'a pas seulement valeur programmatique, mais dont la fonction est également de créer de

l'ambiguïté puisqu'à des épigraphes réelles (une extraite de *The House of the Seven Gables* de Nathaniel Hawthorne, et une de Robert Browning extraite de « Mr Sludge, "the Medium" ») fait suite une troisième « citation » extraite de *The Garden of Proserpina* de Randolph Henry Ash. Celle-là est fausse ou plutôt intra-diégétique mais placée en exergue du chapitre 1, c'est-à-dire dans une position où se trouvent habituellement de vraies citations (extra-diégétiques). Et si la mise en page donne à voir un respect apparemment scrupuleux des conventions en matière de citations (guillemets, attributions, retour à la ligne, taille des caractères, indentations), il y a en fait mise sur le même plan de ce qui est de l'ordre de la fausse citation et de la citation véritable<sup>9</sup>. L'épigraphe du chapitre 1 perd là sa valeur habituelle de commentaire, de garant extérieur pour révéler qu'elle est avant tout une projection de la fiction vers l'extérieur. Et la juxtaposition des trois épigraphes (les deux vraies citations plus la fausse) place d'entrée le roman sous le signe du jeu avec le lecteur et du jeu entre fiction et hors-fiction. Dès le départ, les cartes sont brouillées.

- 6 En d'autres termes, la parodie prend forme de citation et se donne à voir comme citation mais citation d'un auteur fictif<sup>10</sup>. Il s'agit d'un leurre à deux niveaux, puisque la citation n'en est pas vraiment une (il n'y a pas convocation proprement dite d'un texte extérieur à la fiction), mais il y a bien pastiche (ce qui est aussi une forme de citation). Et le paratexte fournit donc dès le départ des indices de ce que le roman va faire, produire des faux, comme l'annonce à qui sait la lire l'épigraphe extraite de « Mr Sludge » :

And all this might be, may be, *and with good help*  
*Of a little lying shall be:* so Sludge lies!  
 Why, he's at worst your poet who sings how Greeks  
 That never were, in Troy that never was  
 Did this or the other impossible great thing!...  
 (c'est moi qui souligne)

- 7 Mais ce programme n'est évidemment pleinement identifiable qu'une fois la lecture du roman achevée. Les signaux jouent donc double jeu, et l'illusion se retourne pratiquement comme un gant, puisque la fausse citation est tout de même bien une citation déguisée, même s'il s'agit de ce qu'Annick Bouillaguet nomme pastiche « de genre » et non « de texte »<sup>11</sup>. Dans ce cas, le rapport aux textes-sources éventuels se complique du fait qu'il ne s'agit pas de transformer un texte précis, mais d'imiter un genre ou un style, le poème produisant finalement son propre hypotexte<sup>12</sup> : celui-ci n'a alors plus nécessairement besoin d'être précis. Ainsi le pastiche de biographie vieillotte et surannée concernant C. LaMotte que l'on trouve au chapitre 4 (« ladylike », 36) ne vaut pas particulièrement par une éventuelle référence identifiable, mais parce qu'il nous donne le sentiment de « coller au genre ». La recherche d'une source attestée n'a pas là d'intérêt et on croit l'auteur sur parole : ce genre existe puisqu'elle le pastiche. L'intérêt réside en fait plutôt dans l'effet de réel, la pseudo-citation contribuant à donner de l'épaisseur au personnage de Christabel LaMotte, à suggérer son existence extra-diégétique.
- 8 Le rôle du pastiche est alors déplacé et élargi, puisqu'il ne fonctionne plus par rapport à un texte-source mais trouve sa raison d'être par rapport aux autres pastiches et parodies qu'il légitime : les pseudo-citations de lettres et poèmes de LaMotte ayant donné lieu à des travaux critiques, leur existence s'en trouve confirmée. On a là un système d'écrans ou de paravents destinés à brouiller les limites, et à masquer le statut des pastiches, où l'intérêt du trompe-l'œil est de révéler son envers<sup>13</sup>. Le jeu aboutit finalement à une remise en cause du pacte de lecture puisqu'il demande au lecteur de suspendre son incrédulité et de ne pas la suspendre en même temps.

## Une écriture « hologramme »

- 9 En outre, la saturation de « signes de victorianisme » dans ces pastiches (signes destinés à attester leur appartenance au genre mais aussi à les signaler suffisamment pour confirmer le fait qu'il n'y a pas volonté de plagiat) donne souvent l'impression que les modèles sont les copieurs, ce qui retourne l'ordre logique de succession temporelle, le pastiche apparaissant finalement comme un prototype du genre (dont il est en fait une compilation de stéréotypes). On voit jouer là une sorte de fantasme de maîtrise ultime où le rapport au texte-source est subverti, comme si un genre dont l'existence est bornée et dans lequel ne s'inscrit pas le pasticheur d'un point de vue historique se trouvait redéfini avec une meilleure précision à partir du pastiche<sup>14</sup>. Ash ou LaMotte semblent revendiquer leur place dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle et se signalent comme prototypes ; leur créatrice, par la pseudo-citation, devient toute-puissante, puisqu'elle peut révoquer le cours du temps. La question n'est plus alors tant du rapport entre texte et hypotexte, mais de l'inscription, même fictive, du texte dans une temporalité qui n'est pas la sienne en plus de la sienne, en gommant les liens de causalité avec l'hypotexte dans lequel il prend racine. Michel Schneider identifie très clairement ce procédé lorsqu'il parle de :
- l'identification croisée de l'original et du second [textes] ; le dernier visant à occuper dans la séquence du texte la place du premier et assignant celui-ci à une confirmation et presque à une imitation de ce qui l'avait en fait suscité et inauguré ;
  - l'absence de temps vectorisé dans l'écriture du texte, l'avant ne se discernant pas de l'après.<sup>15</sup>
- 10 Le pastiche prétend donc prendre racine à côté de et non dans le texte ou genre-source, voire avant lui. La logique imitative habituelle est subvertie, et sur la question de la légitimité se greffe celle de la filiation.
- 11 La variété des fausses citations pointe d'ailleurs une attitude différente selon ce qui est pastiché, comme le montre Christan Gutleben dans *Nostalgic Postmodernism*<sup>16</sup> : la démarche de Byatt est plutôt pastichelle et mimétique dans le cas des pseudo citations du XIX<sup>e</sup> siècle, et plutôt parodique et satirique dans celui des textes de critique post-structuraliste.
- 12 Outre la polyphonie qu'elle instaure, cette juxtaposition de différents types de parodies qui renvoient à des périodes différentes suggère deux remarques :
- 13 — d'une part, elle semble trahir un fantasme de complétude intense qui se manifeste dans le fait que la parodie en tant que « genre » est convoquée sous toutes ses formes dans le roman : à travers épigraphes, titres, extraits de poèmes, de lettres, d'ouvrages critiques, de biographies, le roman témoigne d'une tendance à la prolifération textuelle. Il devient démonstration de virtuosité dont on peut se demander ce qu'elle cherche à réparer ou compenser. Le résultat est une fragmentation narrative très importante qui s'inscrit dans une esthétique post-moderne ;
- 14 — d'autre part, elle entraîne un mouvement d'oscillation entre subversion de la critique contemporaine et re-production comme production avec et à côté plutôt que copie pour ce qui concerne les pastiches victoriens. Néanmoins, le pastiche entraîne nécessairement une « recontextualisation » qui évite le calque, et lui donne donc l'occasion de sortir de sa propre logique apparente (trompeuse ?) de référence à l'hypotexte pour mettre en évidence le fait qu'un texte appartient certes à l'époque qui le produit, mais plus encore à

celle qui le reçoit et l'interprète. En d'autres termes, celui qui cite, aussi fidèle copiste soit-il, déforme, comme le sait bien Roland :

Roland copied out this passage [...]. Roland knew that statistically he was almost bound to have corrupted this text in some way, if only by inadequate transcription.  
(25)

- 15 Ce glissement conceptuel vers la falsification ne va pas sans poser question, étant données les connotations moralisantes négatives qui lui sont associées, mais finalement il invalide de lui-même tout jugement négatif, puisque l'auteur est détachée de ce genre de préoccupations : l'idée de faux, d'imposture suggère en effet la volonté de tromper, qui n'est évidemment pas absente ici, mais qui n'est pas la motivation principale, encore moins unique de ce processus – car elle représente aussi une mise en danger non négligeable pour l'auteur<sup>17</sup>. L'idée selon laquelle le pastiche ne vaut que s'il est reconnu comme tel est en effet battue en brèche, dans la mesure où il s'agit au contraire de créer un effet de réel, et donc d'introduire le doute dans l'esprit du lecteur (surtout s'il est naïf, et tous les lecteurs du Booker Prize 1990 ne sont pas rompus à des jeux littéraires aussi sophistiqués). Car contrairement au faussaire en peinture qui peut monnayer ses faux Vermeer, A.S. Byatt ne peut en effet tirer aucun profit de manuscrits prétendus qui, comme ses personnages, n'existent pas. En revanche, elle court le risque de se voir déposséder de ses créations (les poèmes de Ash et de LaMotte, essentiellement), ré-attribués par le lecteur naïf à de pseudo-auteurs sources. Byatt en outre écrit les poèmes attribués à LaMotte qui reprennent par ailleurs des légendes du folklore breton : dans cette course infinie à une source introuvable, c'est la voix propre de la romancière qui risque d'être inaudible, son nom qui menace d'être effacé. Et c'est aussi une des questions que travaille le roman, celle du nom de l'auteur comme pure convention<sup>18</sup>, la figure de l'auteur étant déconstruite<sup>19</sup> au moment même où elle s'affirme puisqu'une partie de l'intrigue consiste à attribuer les lettres découvertes par hasard. Ce que propose alors le roman, c'est ce que j'appellerai une illusion de co-présence de plusieurs auteurs, de périodes différentes, de collage de textes étrangers et qui pourtant semblent se répondre – car s'il y a co-présence, elle n'est pas là où elle semble être, dans les citations attribuées à Ash ou à LaMotte : ainsi « Mummy Possesst » n'est pas un poème de Ash (mais de Byatt), en revanche, c'est bien un pastiche de « Mr Sludge, "the Medium" » de Browning. *Possession* met donc en scène et en abyme la dimension dialogique inhérente au genre romanesque (alors même que ce roman n'a qu'un seul auteur) :

So I speak to you—or not speak, write to you, write written speech—a strange mixture of kinds—I speak to you as I might speak to all those who most possess my thoughts—to Shakespeare, to Thomas Browne, to John Donne, to John Keats—and find myself unpardonably lending you, who are alive, my voice, as I habitually lend it to those dead men—Which is much as to say—here is an author of Monologues—trying clumsily to construct a Dialogue—and encroaching on both halves of it. (177)

- 16 C'est ce que déclare Ash qui, plus loin, dans une lettre à sa femme, insiste sur « the shape-shifting life of things long-dead but not vanished » (256), apparent précurseur en cela de Jacques Derrida lorsque ce dernier affirme :

Whether in the order of spoken or written discourse, no element can function as a sign without referring to another element which itself is not simply present. This interweaving results in each "element"—phoneme or grapheme—being constituted on the basis of the trace within it of the other elements of the chain or system. This interweaving, this textile, is the *text* produced only in the transformation of another text. *Nothing*, neither among the elements nor within the system, is *anywhere ever simply present or absent*.<sup>20</sup>

- 17 Ce jeu avec la logique temporelle, la présence et l'absence, déconstruit évidemment avec humour le fantasme d'originalité et de pureté romantique qui colle à la fiction romanesque comme une obligation impossible à tenir, et pourtant toujours privilégiée. L'expression « *shape-shifting* » qu'utilise Ash dans sa lettre rend bien compte de la situation dans le roman, comme peut-être dans la littérature en général puisqu'il semble que ce soit son ambition : non pas tromper pour le plaisir pur de tromper ou reproduire pour reproduire, mais pour donner à voir les sources et les causes de l'illusion, pour exhiber ses effets comme les reflets créés par l'accumulation de couches de nacre sur un coquillage<sup>21</sup>. Le roman devient alors une sorte d'hologramme<sup>22</sup> où le sens se loge dans le mouvement constant du texte source vers la parodie (et vice-versa) sans jamais réellement se fixer dans l'un ou l'autre.
- 18 Ce qui appelle plusieurs remarques :
- 19 – tout d'abord, ce procédé court-circuite en fait la question des sources en suggérant qu'elle n'est qu'un leurre, que le problème des attributions est un faux problème qui peut être reconduit à l'infini, et qu'à tout prendre une parodie dans cette logique fait aussi bien l'affaire qu'un « original ». Or, dans le cas présent, il s'agit d'une œuvre effectivement originale – si tant est que le terme conserve un sens – qui se donne à voir comme un collage d'œuvres exogènes ;
- 20 – ensuite, les pastiches et pseudo citations n'auraient de toute manière pas de sens pour un lecteur victorien puisqu'elles travaillent deux registres culturels en même temps. Le procédé donne donc à voir une recontextualisation de textes censés appartenir au passé mais qui relèvent en fait d'une problématique actuelle, ce que montre le choix de situer le roman à cheval sur deux époques (et pas seulement au XIX<sup>e</sup> siècle, comme nombre de pastiches nostalgiques de la période victorienne). La conséquence est que le roman oscille entre co-présence effective et illusion de co-présence (prototexte ou proto-genre réel vs. fausse citation) et qu'il les exhibe toutes deux en un mouvement d'éclipse constant : le but n'est donc pas tant de répondre à un désir nostalgique de ressusciter un âge d'or que d'exhiber les modalités de réalisation<sup>23</sup> de ce désir. Finalement, la parodie se place dans l'entre-deux, et offre paradoxalement une latitude très grande à l'auteur, puisqu'elle semble respecter deux codes (ce qui paraît deux fois plus contraignant), mais n'est jamais vraiment totalement dans l'un ou dans l'autre, et devient de ce fait un espace de liberté.

## Esquisse de chronotope de la parodie contemporaine

- 21 De ce fait, la logique temporelle linéaire, le syntagmatique, cède le pas devant une logique a-temporelle et spatiale qui fait du roman une sorte de « site »<sup>24</sup> où des connections s'établissent entre des éléments apparemment hétérogènes et qui se fertilisent mutuellement, par juxtaposition et friction : comme deux couleurs juxtaposées produisent un effet optique particulier qui est un objet nouveau, la juxtaposition de citations (fausses ou vraies), de pastiches ou parodies, par collage, produit le sens. Le roman se donne donc à voir comme objet propre, et pas seulement dans ses rapports avec des hypotextes dont il serait le palimpseste. En d'autres termes, la prolifération de parodies invite à considérer le roman comme une structure en réseau : « *everything connects and connects* », dit d'ailleurs Roland (253). C'est la juxtaposition (et le système d'échos qu'elle favorise) qui crée le sens, et identifier les hypotextes précis des pastiches ne donne pas pour autant toutes les clés du roman.

- 22 Ces superpositions, juxtapositions, connections multiples permettent alors d'esquisser un chronotope<sup>25</sup> spécifique :
- 23 – le temps n'y est plus linéaire et vectorisé mais donne l'illusion d'être réversible<sup>26</sup> : lorsque Ash par exemple, dans une lettre à sa femme emploie l'adverbe « proleptically »<sup>27</sup>, souligné en outre par l'usage de caractères romains dans une lettre en italiques, comment le lecteur contemporain ne serait-il pas tenté de lire en filigrane (comme un clin d'œil de la romancière) l'influence impossible de Genette sur le poète victorien (ce qui évidemment jette le doute sur son statut de poète victorien), même si le terme préexistait évidemment le *Discours du récit* ?
- 24 – le texte prend source dans un autre texte autant (sinon plus) que dans la réalité (mais il valide en même temps cet autre texte), et si la logique de l'influence y domine – et l'exemple précédent montre qu'elle concerne le lecteur et sa capacité de déchiffrement tout autant que l'auteur –, c'est en s'exhibant comme tendance générale du roman contemporain ;
- 25 – la prééminence du passé que semble affirmer le choix parodique n'est qu'une apparence, puisque ce qui compte c'est ce que font les personnages contemporains de ce passé. L'inscription dans une esthétique contemporaine de la copie et du collage est d'ailleurs explicitée au début du chapitre 12 par exemple, où le dialogue entre contenu du chapitre et épigraphe donne à voir ce travail de ré-écriture décalée : à la pseudo-citation de La Motte qui sert d'épigraphe : « What is a House? So strong — so square [...] » répond en effet immédiatement une scène où Roland et Maud contemplant une maison restaurée et évaluent la valeur de la restauration :

“It's a good restoration job,” said Maud. “It makes you feel funny. A *simulacrum*.”

“Like a fibre-glass copy of the sphinx.”

“Exactly. You can just see a very Victorian fireplace in there. I can't tell if it's an original or vamped-up one from a demolition lot.”

They looked up at the *bland or blind face* of Bethany.

“It would have been sootier. It would have looked older. When it was younger.”

“A postmodern quotation—” (210-211, c'est moi qui souligne)

Évidemment, tous les termes appliqués à la maison peuvent aussi être lus comme des commentaires ironiques sur le petit poème qui précède, voire sur le roman.

- 26 Ce jeu constant entre des parodies dont la critique a unanimement salué la qualité et leur inauthenticité exhibée constitue certainement l'un des intérêts majeurs de la démarche, puisque le but affiché est moins de se livrer à une activité de faussaire que de s'interroger sur l'attirance que manifeste notre époque pour ces « simulacres »<sup>28</sup>, d'en déconstruire l'usage pour tenter de définir ce que l'époque contemporaine a à faire de ces faux. On obtient là ce que Roland Barthes appelle « une structure rhapsodique » où le temps est « désorienté » et la narration « réorientée » selon une logique non-temporelle, ce qui ne signifie pas que la notion de temps est disqualifiée, mais qu'elle se voit octroyer une nouvelle fonction :
- Ce que le principe de vacillation désorganise, ce n'est pas l'intelligible du temps, mais la logique illusoire de la biographie, en tant qu'elle suit traditionnellement l'ordre des années.<sup>29</sup>
- 27 On pourrait presque parler d'un chronotope postmoderne de la réécriture, de la répétition en différence ou du simulacre, qui est aussi un chronotope de l'exhibition des procédés de la fiction contemporaine, espace de l'entre-deux par excellence, qui associe ou superpose fiction et critique.

- 28 Et de fait, si la pratique de la parodie dans *Possession* disloque la linéarité temporelle, elle s'inscrit néanmoins de manière critique dans l'ici et le maintenant, puisque le roman établit un rapport constant avec la critique littéraire contemporaine dont il déconstruit les dogmes tout en s'interrogeant sur l'identité de l'individu en période postmoderne : non seulement la pratique constante de la parodie sous ses diverses formes efface la limite entre fiction et hors-fiction, la fiction s'incorporant le processus critique qu'elle parodie constamment et qu'elle place au cœur même de l'intrigue, mais les luttes entre les différents personnages pour s'appropriier les lettres de Ash et LaMotte sont le miroir de luttes entre divers courants de la critique contemporaine (biographique, génétique, post-structuraliste, féministe, etc.). Si habituellement, la littérature nourrit la critique, le processus est ici retourné et la fiction exhibe son caractère critique en « fictionnalisant » avec humour les divers avatars de la critique contemporaine qui ramènent quand même finalement toujours à des questions d'identité :

Roland had learned to see himself, theoretically, as a crossing-place for a number of systems, all loosely connected. He had been trained to see *his idea of his "self" as an illusion*, to be replaced by a discontinuous machinery and electrical message-network of various desires, ideological beliefs and responses, language-forms and hormones and pheromones. Mostly he liked this. He had no desire for any strenuous Romantic self-assertion. (424, c'est moi qui souligne)

On voit là que texte et personnage sont soumis au même régime.

- 29 Le roman rejette finalement ce point de vue, – ce qui est aussi un choix critique –, puisque sa fin s'oppose au dogme post-moderne de l'aléatoire et de l'hétérogène, quels que soient ses charmes. La romancière prend en effet position en donnant une fin aux deux histoires qui répond à toutes les questions des lecteurs, comme le réclame Maud :

Maud said, "We need the end of the story." "There is no guarantee that *that* is what we shall find," said Blackadder. "But we *must* look," said Maud. (498)

- 30 Roland et Maud deviennent donc les personnages d'une « romance » et le « Postscript » nous révèle le dénouement de l'histoire entre Ash et LaMotte, tout en nouant définitivement l'intrigue contemporaine à l'intrigue victorienne et en confirmant que Maud est la descendante de Ash et LaMotte. Mais elle le fait en soulignant néanmoins que ce choix de fournir une « fin » romanesque n'est peut-être lui aussi qu'illusoire.

Roland thought, partly with precise postmodernist pleasure, and partly with a real element of superstitious dread, that he and Maud were being driven by a plot or fate that seemed, at least possibly, to be not their plot or fate but those of others. And it is probable that there is an element of superstitious dread in any self-referring, self-reflexive, inturned postmodernist mirror-game or plot-coil that recognises that it has got out of hand, that connections proliferate apparently at random, that is to say, with equal verissimilitude, apparently in response to some ferocious ordering principle, not controlled by conscious intention, which would of course, being a good postmodernist intention, *require* the aleatory or the multivalent or the "free", but structuring, but controlling, but driving, to some—to what?—end. Coherence and closure are deep human desires that are presently unfashionable. But they are always both frightening and enchantingly desirable. "Falling in love", characteristically, combs the appearances of the world, and of the particular lover's story, out of a random tangle and into a coherent plot. *Roland was troubled by the idea that the opposite might be true. Finding themselves in a plot, they might suppose it appropriate to behave as though it was that sort of plot.* (422, c'est moi qui souligne)

- 31 On voit que chez Byatt, tout jeu avec l'illusion est systématiquement l'occasion d'une prise de conscience des enjeux cachés de la fiction.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, Mikhaïl. « Forme du temps et du chronotope dans le roman ». *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- Bouillaguet, Annick. *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, « Nathan-université », 1996.
- Byatt, A.S. *Possession* (1990). London: Vintage, 1991. (Toutes les citations dans le texte renvoient à cette édition).
- Byatt, A.S. *Passions of the Mind*. London: Vintage, 1993.
- Byatt, A.S. *The Djinn in the Nightingale's Eye*. London: Vintage, 1995.
- Byatt, A.S. « Choices: On the Writing of *Possession* ». *The Threepenny Review* 63 (automne 1995): 17.
- Byatt, A.S. Interview. <http://www.cercles.com/interviews/byatt.html>, dernière consultation le 27/10/2017.
- Cauquelin, Anne. *Le Site et le paysage*. Paris : PUF, « Quadrige », 2002.
- Derrida, Jacques. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- Gutleben, Christian. *Nostalgic Post-Modernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2001.
- Hannoosh, Michelle. *Parody and Decadence*. Columbus: Ohio State UP, 1989.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N. Carolina: Duke UP, 1991.
- Jauss, H.R. *Pour une esthétique de la réception* (1972). Paris : Gallimard, « Tel », 1978.
- Jencks C. *What is Postmodernism?* Rev. ed., 4<sup>th</sup> ed. London/New York: Academy Editions, 1996.
- Martinière, Nathalie. « Pseudo-citations : présence/absence de l'hypotexte dans *Possession* de A.S. Byatt ». *E-rea* 2.1 (2004) : <http://erea.revues.org/487> (dernière consultation le 26 octobre 2017).
- Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Schneider, Michel. *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard, 1985.

## NOTES

1. Voir dictionnaire « Le Petit Robert », Paris : Le Robert, 1990 : « illusion : [...] 1°- erreur de perception causée par une fausse apparence; 2°- interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou objets réels ; 3°- apparence dépourvue de réalité (mirage, vision) [...] ».
2. Pour une définition de deux termes qui fait le point et souligne les différences, voir Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*, Cambridge: Cambridge UP, 1993. Dans le présent

article, et sauf mention contraire, j'emploierai le plus souvent le terme de parodie, que les Anglo-Saxons utilisent plus volontiers de manière générique, mon but n'étant pas d'établir une typologie des parodies, mais de montrer leurs effets.

3. Michelle Hannoosh, *Parody and Decadence*, Columbus: Ohio State UP, 1989, 17-18.
4. J.M. Coetzee, par exemple, intitule *Foe* sa relecture de *Robinson Crusoe*.
5. Les noms des personnages de *Foe* sont ceux du roman de Defoe et apparaissent dès les toutes premières pages : il faudrait un lecteur très distrait pour ne pas saisir l'allusion à des personnages qui font pratiquement figures de mythes, et à un des romans les plus connus de la littérature (y compris des gens qui ne l'ont jamais lu).
6. Voir Charles Palliser, *The Quincunx* (1989) ou David Lodge, *The British Museum is Falling Down* (1965).
7. A.S. Byatt, *Possession* (1990), London: Vintage, 1991. Toutes les citations renvoient à cette édition.
8. « Pseudo-citations : présence/absence de l'hypotexte dans *Possession* de A.S. Byatt », *E-rea* 2.1 (2004) : <http://erea.revues.org/487> (dernière consultation le 26 octobre 2017).
9. En fait, elles ne sont pas tout à fait sur le même plan : la « citation » de Ash, placée après « Chapter One », s'accompagne d'une date (1861), contrairement aux deux autres, ce qui crée un écart qui pour un lecteur attentif peut être interprété comme un signe.
10. L'illusion est dans ce cas produite par l'ambiguïté de la mention d'un nom d'auteur intradiégétique mis sur le même plan que des auteurs extradiégétiques.
11. Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris : Nathan, « Nathan-Université », 1996.
12. J'emprunte également cette idée à Annick Bouillaguet.
13. Michelle Hannoosh commente ce phénomène en expliquant que : « Parody proposes a radical view of art as interpretation rather than as imitation [...]; it holds a mirror not up to life, in the traditional formula, but up to art, and the mirror is a distorting one » (*Parody and Decadence*, 23).
14. La dimension critique de ce choix apparaît clairement.
15. Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris : Gallimard, 1985, 362.
16. Christian Gutleben, *Nostalgic Post-Modernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2001. Gutleben parle du caractère « apocryphe » des pastiches, soulignant ainsi l'évidente admiration pour la production littéraire victorienne dont ils témoignent : il cite une interview de Byatt dans laquelle elle reconnaît son goût pour les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle et sa volonté de privilégier les voix des personnages victoriens dans son roman. Dans une interview publiée sur <http://www.cercles.com/interviews/byatt.html> (dernière consultation le 26/10/2017), elle déclare : « [...] it was more than ventriloquism; it was a sort of homage, really, to Browning and Tennyson, then Coleridge, and Milton far behind them. I was saying how much I love them ».
17. Le point de départ de ces faux présentés comme authentiques n'obéit pas chez Byatt à la même logique que ceux du manuscrit retrouvé dont le XVIII<sup>e</sup> siècle a tant fait usage : le propos était alors de jouer avec la morale, chez Byatt le jeu se fait réflexion sur la pratique romanesque.
18. Elle adopte d'ailleurs sur ce sujet un point de vue assez différent de celui de la doxa contemporaine.
19. « And I found I was possessed—it was actually quite frightening—the nineteenth century poems that were not nineteenth century poems wrote themselves, hardly blotted, fitting into the metaphorical structure of my novel, but not mine, as my prose is mine. », A.S. Byatt, « Choices: On the Writing of *Possession* », *The Threepenny Review* 63 (automne 1995) : 17.
20. Jacques Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass, Chicago: U of Chicago P, 1981, 26. C'est moi qui souligne.

21. « [...] s'il faut entendre par "tradition" le cheminement de la praxis artistique dans l'histoire, ce cheminement doit être conçu comme ayant son origine dans la conscience réceptrice qui ressaisit le passé, le ramène à elle et donne à ce qu'elle a ainsi transformé en présent, "traduit", le sens nouveau qu'implique son éclairage par l'actualité », H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972) Gallimard, « Tel », 1978, 106.
22. On retrouve là l'idée de « double codage » post-moderne de Charles Jencks (*What is Postmodernism?*, rev. ed., 4<sup>th</sup> ed., London/New York: Academy Editions, 1996).
23. « Parody and pastiche are particularly literary ways of pointing to the fictiveness of fiction, gloomily or gleefully. And there is now, amongst some novelists, an almost obsessive concern with the nature of truth and lies, with the problem of veracity, which has also taken oddly 'literary' forms », A.S. Byatt, *Passions of the Mind*, London: Vintage, 1993, 176.
24. J'emprunte ce terme à Anne Cauquelin qui, dans *Le Site et le paysage* (Paris : PUF, « Quadrige », 2002), le définit comme un « support » où s'établissent des « opérations d'archivage et de liaisons calculées. Il est de surface, superficiel, uniquement technique » (86).
25. « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par "temps-espace": la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissociabilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. [...] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps » (« Troisième étude : forme du temps et du chronotope dans le roman », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, 237).
26. C'est d'autant plus vrai que dans *Possession*, LaMotte écrit une nouvelle intitulée « The Glass Coffin » que Byatt republie en 1995 (c'est-à-dire cinq ans après *Possession*) sous son propre nom cette fois dans un recueil intitulé *The Djinn in the Nightingale's Eye* (London: Vintage, 1995). La linéarité temporelle semble là abolie non pas dans la diégèse mais dans la réalité, puisque ce qui est présenté comme « citation » précède la publication « originale », autonome.
27. « As I shall treasure – until death, theirs alas, and not mine, not for the centuries yet, for I need a very long lifetime to love and cherish you, and must spend another such lifetime, alas proleptically, waiting for the right to do so – I shall treasure, I say those flowers you gave me [...] », 460.
28. Selon la définition de Platon, un simulacre est « une copie pour laquelle aucun original n'a jamais existé », cité par Fredric Jameson dans *Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, N. Carolina: Duke UP, 1991, 18). Lorsque Maud utilise le terme de « simulacre », on peut penser qu'elle a en tête ce célèbre article ou encore les définitions qu'en donne Baudrillard.
29. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, 318.

---

## INDEX

**oeuvrecitee** *Possession*

## AUTEURS

### NATHALIE MARTINIÈRE

Nathalie Martinière, ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud et agrégée d'anglais, est professeur de littérature anglaise à l'université de Limoges. Sa thèse portait sur les représentations de l'espace dans les romans de Joseph Conrad, sur qui elle a publié de nombreux articles. Responsable de publication de *L'Époque Conradianne*, elle a publié en 2008 *Figures du double : du personnage au texte* (PUR) et co-dirigé un volume sur la réécriture aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles en 2015 (*Rewriting in the 20th-21st Centuries: Aesthetic Choice or Political Act?*, Paris : Michel Houdiard).