



UNIVERSITÉ D'ORLÉANS



**ÉCOLE DOCTORALE
SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ**

LABORATOIRE RÉMÉLICE

THÈSE présentée par :
Lupka MIHAJLOVSKA

soutenue le : **16 novembre 2012**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université d'Orléans**

Discipline : Langues et Littératures Etrangères

**L'hybridation dans l'œuvre de Jeanette
Winterson**

THÈSE dirigée par :
Thomas Pughe

Professeur à l'Université d'Orléans

RAPPORTEURS :

Camille Fort-Cantoni
Jean-Michel Ganteau

Professeur à l'Université de Picardie
Professeur à l'Université de Montpellier III

JURY :

Camille Fort-Cantoni

Professeur à l'Université de Picardie
Présidente du jury

Jean-Michel Ganteau

Professeur à l'Université de Montpellier III

Cécile Girardin

Maître de conférences à l'Université d'Orléans

Thomas Pughe

Professeur à l'Université d'Orléans

Christine Reynier

Professeur à l'Université de Montpellier III

Remerciements

Mes remerciements vont à tous ceux qui, par leur soutien, ont rendu ce travail possible. Je pense notamment à ma famille et mes amis, qui n'ont jamais cessé de m'encourager. Je tiens également à remercier les équipes enseignantes et les doctorants de l'Université d'Orléans, dont les communications ont été de grandes sources d'inspiration et de réflexion.

Enfin, l'aboutissement de ce travail tient tout particulièrement au soutien, à la patience et aux remarques avisées de mon directeur de recherche Thomas Pughe. Pour toutes ces raisons et pour la confiance qu'il m'a accordée, je le remercie infiniment.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE : HYBRIDITE ET HYBRIDATION DU « JE »	32
CHAPITRE I-1 : LES VARIANTES DE L’HYBRIDE INCARNE (LE MONSTRE, LE TRAVESTI, L’ANDROGYNE) OU LA REDEFINITION DES CATEGORIES SEXUELLES	33
I-1-1. LA FEMME AUX CHIENS : UNE MONSTRUOSITE REVOLUTIONNAIRE.....	36
I-1-2. JOURDAIN OU LE TRAVESTISSEMENT	67
I-1-3. LES TRANSGRESSIONS SEXUELLES/LANGAGIERES DU NARRATEUR DE <i>WRITTEN ON THE BODY</i>	93
CHAPITRE I-2 : DEMULTIPLICATION DU « JE »	124
I-2-1- UNE IDENTITE HYBRIDE.....	126
I-2-2. DE L’HYBRIDATION DES VOIX A LA COMPOSITION D’UNE VOIX HYBRIDE.....	169
DEUXIEME PARTIE : HYBRIDATION DES GENRES NARRATIFS	195
CHAPITRE II-1 : HYBRIDATION DE L’AUTOBIOGRAPHIE ET DU CONTE DANS <i>ORANGES ARE NOT THE ONLY FRUIT</i>	196
II-1-1. DESTABILISATION ET REINTERPRETATION DU RECIT « AUTOBIOGRAPHIQUE » PAR LES CONTES	199
II-1-2. DESTABILISATION ET REDEFINITION DU CONTE DE FEES TRADITIONNEL PAR LE RECIT « AUTOBIOGRAPHIQUE »	231
CHAPITRE II-2 : REMISE EN CAUSE DU RECIT HISTORIQUE TRADITIONNEL ET CREATION D’UN RECIT HISTORIQUE HYBRIDE DANS <i>SEXING THE CHERRY</i>	245
II-2-1. DE LA REMISE EN CAUSE DU RECIT HISTORIQUE TRADITIONNEL SOUS L’EFFET DE L’HYBRIDATION DE L’HISTOIRE ET DE LA FICTION... ..	251
II-2-2. ... A LA CREATION D’UN RECIT HISTORIQUE HYBRIDE.....	268
CHAPITRE II-3 : REDEFINITION DE L’HISTOIRE D’AMOUR SUR LE MODE DE L’HYBRIDITE DANS <i>WRITTEN ON THE BODY</i>	276
II-3-1. RENOUVELLEMENT DU DISCOURS AMOUREUX ET CREATION D’UN HYBRIDE METAPHORIQUE	279
II-3-2. REECRITURE DES SCRIPTS DE LA RELATION AMOUREUSE ET CREATION D’UNE HISTOIRE D’AMOUR HYBRIDE PAR L’ALLIANCE DE L’ANCIEN ET DU NOUVEAU	306
TROISIEME PARTIE : L’INTERTEXTUALITE, VARIANTE DE L’HYBRIDATION	329
CHAPITRE III-1 : CONSTRUCTION D’UNE IDENTITE/NARRATION HYBRIDE PAR LE BIAIS DE L’INTERTEXTUALITE DANS <i>ORANGES ARE NOT THE ONLY FRUIT</i>	330
III-1-1. DES MODELES DE COMPORTEMENTS	332
III-1-2. EMERGENCE D’UNE NARRATION PERSONNELLE AU TRAVERS DE LA REAPPROPRIATION D’HISTOIRES ANTERIEURES	357
CHAPITRE III-2 : CONSTRUCTION D’UNE HISTOIRE D’AMOUR HYBRIDE PAR LE BIAIS DE L’INTERTEXTUALITE DANS <i>THE POWERBOOK</i>	386
III-2-1. EXTENSION DES FRONTIERES ET REDEFINITION DE LA <i>ROMANCE</i> SUR LE MODE DE L’INCLUSION	397
III-2-2. REECRITURE DE LA <i>ROMANCE</i> SUR LE MODE PERSONNEL.....	416
CONCLUSION	449
BIBLIOGRAPHIE	456
INDEX	488

Liste des abréviations et éditions utilisées

Romans du corpus

Oranges : *Oranges are not the Only Fruit* (1985), Vintage, London, 2001.

Sexing : *Sexing the Cherry* (1989), Vintage, London, 2001.

Written : *Written on the Body* (1992), Vintage, London, 1996.

PowerBook : *The PowerBook* (2000), Vintage, London, 2001.

Autres ouvrages mentionnés

Romans

Passion : *The Passion* (1987), Vintage, London, 2001.

A&L : *Art & Lies* (1994), Vintage, London, 1995.

Gut : *Gut Symmetries* (1997), Granta Books, London, 1998.

Lighthousekeeping, Fourth Estate, London, 2004.

Weight: The Myth of Atlas and Heracles, Canongate, Edinburgh & New York, 2005.

The Stone Gods (2007), Penguin, London, 2008.

The Daylight Gate, Arrow & Hammer, London, 2012.

Autobiographie

Why Be Happy : *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, Jonathan Cape, London, 2011.

Nouvelles

The World and Other Places (1998), Vintage, London, 1999.

Essais

Art Objects : *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (1995), Vintage, London, 1997.

Livre illustré

Boating : *Boating for Beginners* (1985), Vintage, London, 1999.

INTRODUCTION

Nombre de critiques littéraires recourent au lexique de l'hybridation pour décrire l'univers protéiforme de Jeanette Winterson, écrivain britannique contemporain née en 1959 qui esquivé les dénominations (de féministe, lesbienne, postmoderniste...) que d'aucuns prétendent lui imposer. Il est vrai que le terme « hybride » et ses dérivés, « hybrider », « hybridation », « hybridité », semblent particulièrement adaptés à la description du fonctionnement des œuvres de l'auteur, et notamment de *Sexing the Cherry*. Non seulement cette pratique, dans sa variante biologique, contribue à l'élaboration du noyau métaphorique de son troisième ouvrage, jusqu'à en inspirer le titre, mais les greffes horticoles auxquelles se livre Jourdain, l'un des personnages principaux, renvoient aux entrecroisements qui affectent conjointement les narrateurs et leurs récits, tout en suggérant la manière dont l'auteur conçoit son art ainsi que la nature du sujet et de son monde.

Ainsi, Gavin Keulks perçoit, dans les œuvres de Winterson, la quête d'un espace indéfini, polyphonique ou hybride.¹ Christine Reynier évoque plus précisément des « textes hybrides », nés de l'entrelacs de voix multiples, qui empruntent à tous les arts, à la tradition littéraire et à différents genres narratifs. (Reynier 2004, p. 55-6) Confirmant cette description, Peter Childs décrit *Oranges are not the Only Fruit* comme un hybride de narration réaliste et de contes de fées. (Childs 2005, p. 266) Dans la même lignée, Angela Marie Smith voit en *Sexing* le fruit d'une alliance productive entre récit historique et conte de fées témoignant de la nécessité de proposer des histoires éthiques et hybrides. (Smith 2005, p. 38-9) A propos de *Written on the Body*, Gregory J. Rubinson affirme qu'en entrecroisant différents types de discours sur le corps, le texte exhibe une forme de savoir qui suggère, en la reflétant, la nature fondamentalement hybride de toute narration. (Rubinson 2001) Enfin, Jean-Michel Ganteau considère que *The PowerBook* (re)définit la *romance* au travers d'une hybridité générique et modale. (Ganteau 2004 (a), p. 166) Plus que cela, Ganteau affirme, à juste titre, que Winterson « fait de l'hybridation l'une des pierres de touche de ses récits (hybridation générique, spatiale, mais aussi sexuelle [...]) ». (Ganteau 2001, p. 37-43) Car si le lexique de l'hybridation paraît adapté à la description des narrations de Winterson, le terme « hybride » semble également offrir une définition paradigmatique de l'identité (sexuelle) de ses personnages. Qualifiant l'androgone platonicien d'« être hybride », Reynier affirme notamment que le personnage de Fortunata, dans *Sexing*, fonctionne « comme une représentation métaphorique de l'utopie que

¹ Keulks Gavin, 2007. "Winterson's Recent Work: Navigating Realism and Postmodernism", in *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*, Andermahr Sonia (sous la dir. de), Continuum, London & New York, p. 146-62, p. 147.

constitue l'être complet ». (Reynier 1997, p. 190) Abordant à son tour ce sujet, Susana Onega choisit de s'intéresser davantage à la Femme aux chiens, l'une des narratrices autodiégétiques de *Sexing*, en laquelle elle perçoit un hybride d'éléments contradictoires. (Onega 2006, p. 96) Pour Lucie Armitt, la Femme aux chiens est plus précisément un hybride grotesque qui déstabilise les paramètres acceptables de la féminité. (Armitt 2000, p. 18) Selon elle, la caractérisation de ce personnage suggère que la femme ne peut exister qu'en tant que construction hybride, parfois grotesque, dans une société patriarcale. (Armitt 2000, p. 28) Dans une perspective similaire à celle développée antérieurement par Elizabeth Langland, Bente Gade postule que la métaphore du greffage suggère une conception de l'identité (sexuelle) qui s'exprimerait en termes de fragmentation, de multiplicité et d'ambivalence.¹ Poursuivant dans la même voie, Angela Marie Smith déclare que l'hybride permet de repenser le genre, *Sexing* offrant de multiples représentations de l'identité et de la sexualité du sujet au travers de ce motif.² D'après Smith, la lecture d'un tel texte se fait elle-même hybride, puisqu'au travers de ce processus, le lecteur le réinterprète et le transforme à sa manière. (Smith 2005, p. 44-5) Enfin, Lidia Curti rassemble l'ensemble de ces perspectives en recourant au terme « hybride » pour décrire les personnages monstrueux et les textes qui les abritent – textes caractérisés par la démultiplication des narrateurs, l'entrecroisement des genres et l'intertextualité. (Curti 1998)

La profusion et la diversité de l'utilisation du lexique de l'hybridation dans les analyses de l'œuvre de Winterson ne sauraient nous étonner, les termes qui le composent fourmillant avec la même vitalité dans les articles et ouvrages de théorie littéraire dont s'inspirent les critiques. Citons, par exemple, Charles Jencks, qui définit l'expression hybride comme l'une des nombreuses variables stylistiques du postmodernisme. (Jencks 1980, p. 32) Ihab Hassan parle également d'hybridation postmoderne. (Hassan 1986) De nombreux autres théoriciens lient postmodernisme et hybridation. Linda Hutcheon affirme notamment que le postmodernisme exige que l'on repense les catégories de l'identité, de l'homogénéité, de l'unité, en les confrontant à celles de la différence, de l'hétérogénéité, de l'hybride et du provisoire. (Hutcheon 1991, p. 42) Dans un ouvrage paru ultérieurement,

¹ Gade Bente, 2003. "Multiple Selves and Grafted Agents: A Postmodernist Reading of *Sexing the Cherry*", in *I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Grice Helena, Woods Tim (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, 1998, p. 27-39.

Voir également: Langland 1997, p. 105.

² Nous appréhendons le terme « genre » comme une traduction de l'anglais *gender* renvoyant spécifiquement à l'identité et au comportement que le sujet est censé avoir suivant le sexe biologique auquel il est supposé appartenir.

elle déclare que le postmodernisme, le postcolonialisme, le féminisme et la théorie « queer » partagent, entre autres, un intérêt pour la différence, l'excentricité, l'hybride, l'hétérogène, le local. (Hutcheon 1999, p. 166) Dans la même veine, Terry Eagleton décrit le postmodernisme comme privilégiant l'hybridité à la pureté, la pluralité à la singularité, la différence à l'identité. (Eagleton 1997, p. 28) Associée à l'hétérogénéité, au provisoire et à la différence, mais également à l'excentricité, au local et à la pluralité, ayant pour antonyme la pureté, interrogeant les notions d'homogénéité, d'unité et d'identité, l'hybridation serait ainsi intimement liée au postmodernisme, dont elle représenterait l'une des caractéristiques définitives fondamentales.¹

Il apparaît néanmoins problématique d'user d'un signifiant à signifiés variables, dont la définition est parfois vague, parfois inexistante, en l'associant librement à un chapelet hétéroclite de noms et d'adjectifs, pour éclairer le concept hautement protéiforme de « postmodernisme ». D'autant que l'association de l'hybridation et du postmodernisme est loin de faire l'unanimité. En effet, tandis que certains théoriciens décrivent l'hybridation comme un phénomène caractéristique de la postmodernité², d'autres considèrent que cette pratique a toujours fait partie intégrante de la littérature³. Malgré ces divergences, nombre de théoriciens, à l'instar des auteurs du *Texte hybride*, l'un des rares ouvrages entièrement consacrés à ce sujet, s'accordent « pour affirmer que l'hybridité constitue une loi du romanesque et que le XX^e siècle accentue l'expérimentation en ce sens

¹ Eagleton affirme, au contraire, que l'hybride, le pluriel, le transgressif, sont des caractéristiques fondamentales du capitalisme tardif, le postmodernisme n'étant jamais que le produit du système économique au sein duquel il a vu le jour. (Eagleton 1997, p. 39)

² Dominique Budor déclare ainsi que « l'acceptation de l'aléatoire, de l'irréductibilité des singularités, de la dispersion de la Raison, de la fondamentale hétérogénéité du langage [qui caractérisent, selon elle, la postmodernité] ouvrent au règne de l'hybride. » Il lui semble donc « inévitable [...] que les styles reconnus, les formes traditionnelles, les genres canoniques se révèlent mouvants, inopérants, ou en tous cas insuffisants, pour contenir une éclosion-prolifération de textes dont le projet même est de réunir des différences, sur le mode de la coexistence des formes et non plus de la violation d'une norme. » (Budor Dominique, 2004. "L'écriture personnelle à l'assaut du roman historique", in *Le texte hybride*, Budor Dominique, Geerts Walter (sous la dir. de), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 69-83, p. 69.)

³ A partir des analyses de Giambattista Vico, Wladimir Krysinski fait remonter l'hybridité à Homère, c'est-à-dire aux origines mêmes de la littérature occidentale. « Les paramètres critiques de G. Vico qui définissent cette hybridité sont assez précis : changement de registres, inégalité du style, mélange des dialectes et des niveaux de langage. Ce modèle de l'hybridité va se projeter dans l'histoire de la littérature. » (Krysinski Wladimir, 2004. "Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle", in *Le texte hybride*, Budor Dominique, Geerts Walter (sous la dir. de), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 27-39, p. 32.) Citons également William Schnabel qui nous invite à considérer que « [l]a littérature même, du moins celle qui se veut poétique et imagée, semble être fondée sur ce que l'on peut appeler l'hybridité d'associations. » Nombre de procédés littéraires opèrent, en effet, la réunion d'éléments disparates, tels que l'antithèse, voire « la métaphore et la comparaison [qui] sont des procédés par lesquels on laisse entendre qu'il y a une ressemblance entre deux choses ordinairement différentes. » (Schnabel William, 2000. "Préface" aux *Cahiers du Gerf 7 : L'hybride*, Groupe d'Etudes et de Recherches sur le Fantastique (GERF), Presses de l'Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, p. 5-13, p. 9.)

et amplifie la liberté discursive. »¹ En effet, la forme hybride serait particulièrement adaptée à la représentation « d'une revendication de la multiplicité et de l'hétérogénéité propres au postmodernisme. »² En d'autres termes, le lexique de l'hybridation décrirait un procédé littéraire qui, s'il n'est pas nouveau, se serait intensifié au cours du XX^e siècle. L'usage des termes liés à l'hybridation redoublerait alors le développement exponentiel des techniques de (mé)tissage à tous les niveaux de la production littéraire contemporaine.

Ainsi que le démontrent les citations des théoriciens du postmodernisme, l'utilisation du lexique de l'hybridation n'est pas sans poser problème. En effet, il est souvent tentant d'y recourir sans prendre le soin de le définir, une omission qui peut engendrer une multitude d'interprétations, parfois contradictoires. L'emploi des termes liés à l'hybridation est d'autant plus problématique qu'ils ne font pas partie, à l'origine, du vocabulaire de l'analyse littéraire, mais ont été empruntés aux sciences naturelles et à la linguistique. En outre, avant d'entreprendre la description et l'analyse de pratiques littéraires par le biais de métaphores inspirées de la terminologie des sciences naturelles, il convient de s'interroger sur la pertinence d'un tel emprunt. L'emploi de ce lexique reste donc problématique et sujet à caution tant que l'on ne spécifie pas exactement le(s) sens dans le(s)quel(s) on se propose de l'utiliser dans le champ littéraire. Cette étape préliminaire démontrera qu'il est véritablement profitable de recourir à une terminologie non littéraire pour décrire un phénomène littéraire, en révélant la manière dont l'utilisation du lexique de l'hybridation éclaire le fonctionnement de pratiques spécifiques avec plus de justesse et de clarté que ne le feraient des néologismes. Nous suivrons, ce faisant, un chemin comparable à celui de Wladimir Kryszynski qui, se tournant vers « les dictionnaires spécialisés de la biologie et de la génétique », y découvre « une multitude de termes techniques qui tendent un miroir au discours littéraire et plus largement au discours artistique ». (Kryszynski 2004, p. 29) Ce processus définitoire nous amènera ensuite à suggérer que l'hybridation est le principe de fonctionnement de l'œuvre wintersonienne, le médium idéal d'une vision particulière du monde, dont elle redouble la nature en la re-créant. Préfigurant l'aporie qui la caractérise, la délimitation du sens de l'« hybridation »

¹ Budor Dominique, Geerts Walter, 2004. "Les enjeux d'un concept", in *Le texte hybride*, Budor Dominique, Geerts Walter (sous la dir. de), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 7-25, p. 11. Rinaldo Rinaldi fait partie des auteurs qui revendiquent cette position intermédiaire. (Rinaldi Rinaldo, 2004. "La double inconstance ou le contrepoint en littérature", in *Le texte hybride*, Budor Dominique, Geerts Walter (sous la dir. de), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 97-110, p. 97.)

² Paterson Janet M., 2001. "Le paradoxe du postmodernisme : l'éclatement des genres et le ralliement du sens", in *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Dion Robert, Fortier Frances, Haghebaert Elisabeth (sous la dir. de), Editions Nota bene, Québec, p. 81-101, p. 81.

nous permettra paradoxalement d'appréhender et de retranscrire sa nature excessive, multiple et contradictoire.

REPERAGES

« [U]ne combinaison féconde d'éléments différents »¹

Première étape de toute définition, un détour par le dictionnaire (général et spécifique) nous apparaît obligatoire. *Le Petit Larousse* définit ainsi l'hybridation comme un « croisement entre deux variétés, deux races d'une même espèce ou entre deux espèces différentes ». (*Le Petit Larousse* 1995, p. 523) Ce processus aboutit à la production d'une race, variété ou espèce « hybride ». Ainsi que le précisent *Le Petit Larousse* ou encore, pour citer un ouvrage spécialisé dans l'onomastique de la terminologie des sciences naturelles, le *Dictionnaire étymologique de botanique* de François Couplan, le mot « hybride » vient du latin *hybrida*, qui signifie « de sang mêlé », « métis ». (Couplan 2000, p. 107) La notion de métissage persiste également dans les acceptions linguistique et courante de l'« hybride ». En linguistique, le terme « hybride » désigne « un mot constitué par des éléments issus de langues différentes (ex. *automobile*, du gr. *auto* et du lat. *mobilis*). » (*Le Petit Larousse* 1995, p. 523) Le terme « hybride » exemplifie lui-même le phénomène qu'il décrit dans le domaine linguistique, puisque « le latin classique *ibrida* ('bâtard', 'de sang mêlé') est devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris*, 'excès' », une notion dont, nous le verrons, il garde la trace au travers de ses transgressions.² Enfin, dans son acception courante, l'« hybride » renvoie à un « composé d'éléments disparates », un « composite », telle l'« architecture hybride ». (*Le Petit Larousse* 1995, p. 523) Dans leur introduction au *Texte hybride*, Dominique Budor et Walter Geertz complètent cette définition de l'hybride en élaborant, à partir du dictionnaire des synonymes disponible sur Macintosh, une « cartographie lexicale de l'hybride », dans

¹ Budor, Geerts, 2004, p. 12.

² Samoyault Tiphaine, 2001. « L'hybride et l'hétérogène », in *L'art et l'hybride*, Batt Noëlle, Bernardi Sandro, Bloch Béatrice [et al.], Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, p. 175-86, p. 176. Michel Constantini mentionne également l'« excès » ou, pour reprendre ses propres termes, la « démesure », le « débord » lorsque, des diverses racines étymologiques de l'« hybride », il dégage « trois traits pertinents » caractérisant l'hybride artistique et permettant de le distinguer de certains termes voisins : « La pluralité, certes, mais plus précisément, l'altérité, et, puisque nous sommes engagés dans un processus, l'altération. La distance, ensuite, qui marque tout hétérogène du plus au moins, jusqu'à la fusion parfois, mais ici semble se spécifier le plus souvent en éloignement. L'excès, enfin, que nous nommâmes démesure, le débord abolissant la limite sage où se cantonne le syncrétique. Sans altération, sans éloignement, sans débordement, l'hybride ne serait pas, mais seul le mixte ». (Constantini Michel, 2001. « Il est dans les monts du León », in *L'art et l'hybride*, Batt Noëlle, Bernardi Sandro, Bloch Béatrice [et al.], Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, p. 203-11, p. 209.) Nous aurons l'occasion de revenir sur la dimension excessive de l'hybride, qui se manifeste au travers de ses débordements, du dépassement des frontières.

laquelle on retrouve les termes que les théoriciens du postmodernisme associent ou opposent à cette notion :

[le] logiciel informatique de synonymes utilisable sur Macintosh, nécessairement réducteur et à ce titre fort significatif, [...] dote *Hybride* d'une série de significations : métissé, mâtiné, mélangé, composite, impur ; il ouvre à quelques propositions de synonymes : métissé, croisé, hybridé, brassé ; et il renvoie – comme *Le Petit Robert* – à un seul antonyme : pur. La même recherche menée à partir des substituts permet de tracer toute une cartographie lexicale pour désigner des opérations (de combinaison, de mélange, de croisement, de métissage, de mixage, d'amalgame...) et pour qualifier un résultat (composite, hétérogène, hétéroclite...). Et quelques lignes de convergence se dessinent. L'hybride apparaît comme le produit – on notera que nombre de termes corrélés sont des adjectifs à forme de participe passé – d'une combinaison féconde d'éléments différents. (Budor, Geerts, 2004, p. 12)¹

Budor et Geerts recourent également au *Petit Robert* pour définir l'hybride. La définition de ce dictionnaire est analogue à celle du *Petit Larousse*, si ce n'est qu'elle insiste sur l'anomalie de la rencontre entre les différentes composantes de l'hybride et évoque plus explicitement l'utilisation que l'on peut en faire dans le domaine de l'art. En effet, l'hybride y est présenté comme un « [c]omposé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles. *Œuvre hybride*. » (Budor, Geerts, 2004, p. 12)

Au vu de ces définitions, il n'est guère surprenant que les critiques et théoriciens de la littérature aient été tentés de recourir au lexique de l'hybridation pour désigner toutes les formes de rencontre, de coexistence, de juxtaposition, de mélange, d'éléments littéraires a priori différents, disparates, voire que l'on juge habituellement incompatibles. Transposée dans la sphère littéraire, l'hybridation devient une notion extrêmement plastique pouvant recouvrir de nombreux procédés. L'hybridation littéraire prend des formes différentes, suivant l'interprétation particulière de chaque critique. Elle est, tour à tour, hybridation des styles, des langages, des registres, des voix, des discours, des genres narratifs, des textes².

¹ A des fins de précision, d'une part, et de variation terminologique, d'autre part, nous nous permettrons de recourir aux termes composant cette « cartographie lexicale de l'hybride », qui nous apparaît à la fois utile et pertinente.

² Janet Paterson définit l'intertextualité comme une variante de l'hybridation lorsque, analysant le roman d'Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, elle suggère que « la composition hybride du texte correspond à la pensée esthétique d'Aquin » selon laquelle « le texte s'écrit continuellement dans le texte ou le long des marges d'un autre texte ». (Paterson 2001, p. 88-9. Paterson cite dans cet extrait : Aquin Hubert, 1977. *Blocs erratiques*, Quinze, Montréal, p. 271.) De la même manière, Pierre-Yves Le Cam utilise l'expression « hybridation textuelle » pour désigner les liens intertextuels que le roman *Anno Dracula* tisse avec les récits de vampires qui l'ont précédé. (Le Cam Pierre-Yves, 2000. « Kim Newman et ses vampires », in *Les cahiers du Gerf 7* :

Notre propre appréhension de l'hybridation se veut inclusive plus que restrictive. L'hybridation serait ainsi un regroupement de procédés littéraires faisant interagir des éléments apparemment divergents, ou que l'on considère être incompatibles, à tous les niveaux de la narration.

De la divergence à la convergence, noyau de la nouveauté

Toutes les définitions précitées insistent sur la dimension hétérogène de l'hybride. Sans pour autant nier le caractère fondamental de cet aspect de l'hybride, Noëlle Batt suggère que les éléments constitutifs de l'hybride doivent nécessairement partager un certain degré de similitude pour qu'une rencontre et une interaction puissent avoir lieu. Elle se fonde sur la génétique animale et végétale pour démontrer la pertinence de sa remarque et étend ses observations au domaine littéraire. Notant que, dans la nature, les cas d'hybridation spontanée sont assez rares, Noëlle Batt attribue cet état de fait à « la dissemblance entre les génomes, c'est-à-dire le nombre et la structure des chromosomes ».¹ En effet, il doit y avoir « une homologie suffisante » entre les génomes pour qu'ils puissent coexister au sein d'une même cellule. « Si cette condition est réalisée, une information génétique composite peut alors s'exprimer, apparaissant comme une transfusion des potentialités héréditaires du génome d'une espèce dans celui d'une autre espèce. » (Batt 2001, p. 74) Adaptant cette théorie au domaine littéraire, Batt postule que les œuvres hybrides sont « celles qui invitent à opérer une 'transaction' entre des éléments ressentis d'emblée comme étant hétérogènes », mais dont les points de divergence peuvent se transformer en facteurs de réunion. (Batt 2001, p. 74) Cette transaction est opérée par le lecteur, qui, tel un catalyseur de l'opération d'hybridation, un rouage mettant en branle le processus artistique, confère à l'œuvre (qu'elle soit ou non hybride) sa pleine dimension. La transaction, qui se déroule en deux temps, débute par « la prise de conscience de l'hétérogénéité perçue comme un hiatus, un dissensus, comme la présence manifeste d'un élément asystémique dans le système ». (Batt 2001, p. 74) Ayant reconnu l'incompatibilité

L'hybride, Groupe d'Etudes et de Recherches sur le Fantastique (GERF), Presses de l'Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, p. 73-91, p. 86.)

¹ Notons que Batt réserve « le terme d'hétérogénéité à l'objet décrit dans sa phase pré-transactionnelle et celui d'hybride au même objet considéré dans sa phase transactionnelle ou post-transactionnelle. » (Batt Noëlle, 2001. "Que peut la science pour l'art ? De la saisie du différentiel dans la pensée de l'art", in *L'art et l'hybride*, Batt Noëlle, Bernardi Sandro, Bloch Béatrice [et al.], Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, p. 73-82, p. 74.)

des éléments mis en présence, le lecteur n'a cependant d'autre choix que celui de les faire interagir pour pouvoir leur conférer un sens. S'amorce alors « une négociation dont la visée n'est pas une résolution de type dialectique impliquant la disparition de l'hétérogénéité, mais une mise en interaction des zones d'hétérogénéité afin de créer une nouvelle gamme de rapports, un nouveau type de coopération entre ces zones. » (Batt 2001, p. 74-5) Ainsi que le suggère Noëlle Batt, il est tout à fait concevable que, « par contamination contextuelle [et] sous la responsabilité d'un regard et d'un cerveau humains [...], certaines propriétés définissant l'identité spécifique de chaque modalité artistique à travers celles de leurs composants puissent changer de fonction et s'associer aux propriétés de l'autre mode artistique pour fonder une nouvelle entité caractérisée par de nouvelles propriétés émergentes ». (Batt 2001, p. 79-80) Peuvent alors être qualifiées « d'œuvres hybrides celles qui rassemblent sur un même support ou dans un même espace-temps des sous-genres littéraires, picturaux ou musicaux [certes] différents », mais dont les « propriétés de distinction et de séparation » peuvent se transformer « en propriétés de réunion à partir du moment où les modalités hétérogènes sont engagées dans la coopération que réclame l'hybridité. » (Batt 2001, p. 75-9) De la même manière, Budor et Geerts considèrent que la spécificité de l'hybride réside dans l'affirmation, « à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, [de] la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret d'un ordre antérieur, il proclame le composite et exalte l'ouverture de l'ordre nouvellement institué. » (Budor, Geerts, 2004, p. 13) Les propriétés définitoires des éléments constitutifs gardent néanmoins les traces résiduelles de leurs valeurs antérieures, se présentant alors comme autant de points d'origine, de facettes et de reflets de la multiplicité de l'hybride. En d'autres termes, les parties constitutives de l'hybride conservent leur individualité tout en étant simultanément autres, plurielles, au travers de leur contribution à la création d'un nouvel élément signifiant. Au sein de l'œuvre hybride, coexistent alors la perception individuelle de chaque élément et l'appréhension globale de la transaction menant à la création d'un nouvel objet signifiant.

L'hybridation ou la quête infinie de l'expansion de la sphère de représentation

Au contraire de Jean Bessière, qui voit en la part d'homogénéité de l'hybride le signe d'une « dissolution du littéraire » car elle mettrait en avant le fait que la littérature ne possède ni délimitations internes ni frontières externes, Janet Paterson l'interprète comme

la première phase d'un renouvellement de la littérature. « [E]ntre dissolution et renouvellement, il y aurait non pas une opposition, mais une charnière, c'est-à-dire un point de rencontre selon lequel l'éclatement des genres constituerait à la fois la désintégration d'une conception normative du roman et l'avènement d'une autre forme d'écriture. » (Paterson 2001, p. 87-8) Si l'hybride brouille les frontières entre ses parties constitutives, il n'annihile pas pour autant leurs caractéristiques distinctives en les réduisant à un amalgame informe et stérile. L'hybridation engage des éléments différents dans une opération, une transaction, une interaction, qui, en redéfinissant leurs propriétés constitutives divergentes en points de convergence, aboutit à une combinaison innovante et signifiante. Pour reprendre les termes de Lauric Guillaud, l'hybridation permet à la littérature, définie comme une « entité collective à parentés multiples, [...] [une] galaxie de formes, de thèmes, de types discursifs en réorganisation perpétuelle [...], de conquérir des nouveaux mondes de conceptions verbales ». ¹ L'hybride, fruit de la transaction, offre une sphère de représentation qui excède – pour revenir aux origines grecques du terme – et remplace celles de ses éléments constitutifs, tout en en pointant les limites et, donc, en gardant paradoxalement la trace.

En étendant la sphère de représentation de ses éléments constitutifs, l'œuvre hybride contribue au renouvellement des dimensions poétique et sociopolitique de la littérature (si tant est qu'elles puissent être dissociées). Le texte hybride se démarque par sa capacité à reconnaître, à faire coexister, interagir, des conceptions du monde différentes, voire que l'on juge habituellement incompatibles, et, par conséquent, par son ambition de représenter les formes, multiples, fluctuantes, parfois contradictoires, que peuvent prendre la réalité et la vérité. Malgré leurs divergences, les auteurs ayant contribué au *Texte hybride* se rejoignent sur cette perception du rôle de l'hybridation, qui serait « avant tout l'élargissement des champs d'observation et l'intensification de la quête cognitive. » (Krysinski 2004, p. 33) Pour reprendre la formule de Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, l'œuvre hybride exploite tous les éléments disponibles « puisés au réservoir, ou au répertoire, des cultures antérieures » dans le but de « parvenir à plus de précision, à plus d'authenticité et à un partage – plus démocratique ? – des effets de

¹ Guillaud Lauric, 1997. “La dynamique de l'hybridité des genres. De quelques chimères dans la littérature fantastique”, in *Les cahiers du Gerf 7 : L'hybride*, Groupe d'Etudes et de Recherches sur le Fantastique (GERF), Presses de l'Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, p. 61-71, p. 62. Guillaud cite : Schaeffer Jean-Marie, 1997. “Genres littéraires”, in *Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopedia Universalis*, Albin Michel, Paris, p. 339.

sens ». ¹ En repoussant les frontières de ses parties constitutives, le texte hybride bouscule donc également la vision du monde du lecteur. En effet, en le confrontant à un kaléidoscope de perspectives différentes, en l'obligeant à plonger dans des univers protéiformes et à rechercher des points d'interaction, de réunion, entre des éléments divergents, l'œuvre hybride l'arrache au confort du monde qui lui est familier pour l'amener à reconsidérer ses certitudes et à étendre son champ de vision.

En affirmant qu'« il y a une dizaine d'années, on pouvait encore avancer que les pratiques hybrides bouleversaient nos habitudes de lecture ou de perception », mais qu'aujourd'hui, l'hybridité se présente naturellement comme la forme la plus apte à refléter les « systèmes cognitifs et épistémologiques » de notre « époque de mélange », comme « l'écriture par excellence de notre temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement », Paterson semble paradoxalement neutraliser la dimension expérimentale et révélatrice de ce procédé. (Paterson 2001, p. 91) Mais peut-être ne fait-elle que suggérer l'influence, due à une pratique répétée, de l'hybridation sur la perception contemporaine du réel ? Loin de n'être que le simple reflet d'un monde contemporain multiple et ambivalent, l'hybridation retranscrirait une vision qu'elle aurait contribué à dévoiler (ou bien serait-ce à créer ?) et à rendre familière. En ce sens, l'hybridation nous dévoilerait une vérité qui serait à la fois nouvelle et déjà connue, authentique et artificielle, celle d'une réalité multiple, fluctuante et paradoxale. Symbole de ce qu'elle désignerait, l'hybridation serait et ne serait pas la forme narrative réaliste du XX^e et XXI^e siècle.

L'hybride incarné, corrélat de l'hybride textuel

Représentant par excellence des points de convergence des variantes scientifiques et littéraires de l'hybridation, l'hybride incarné, le personnage hybride, apparaît comme le corrélat de l'hybride textuel, tant au niveau de sa nature que de sa fonction. Redoublant et contribuant à la transgression opérée par le texte dans lequel elle s'insère, la figure de l'hybride remet en cause nos modes de perception et de représentation. ² Souvent assimilée

¹ Dion Robert, Fortier Frances, Haghebaert Elisabeth, 2001. «La dynamique des genres : Introduction», in *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Dion Robert, Fortier Frances, Haghebaert Elisabeth (sous la dir. de), Editions Nota bene, Québec, p. 5-23, p. 22.

² Evoquant la conception selon laquelle l'hybridation est une pratique constitutive de la littérature, Sandro Bernardi considère que l'hybride incarné renvoie à l'essence même de l'art, à sa nature profonde. Plus que le lieu où se déploie la figure de l'hybride, l'art est l'hybride qui remet en cause le sujet et le système dans lequel il évolue en le confrontant sans cesse à sa propre altérité : « Il y a, dans la culture, un double

à la figure du monstre, suscitant le dégoût et la crainte, la créature hybride est le fruit de l'« union de deux ou plusieurs individus », du « mixage des identités qui coexistent au sein d'un même individu », ou bien encore de la « rencontre de l'homme et de la nature, du défini et de l'indéfini. » L'hybride devient alors « un instrument gnoséologique : le monstre [est appréhendé] en tant que partie inconnue de l'homme, de l'humanité et du monde ». (Bernardi 2001, p. 121-3) En confrontant le sujet à son altérité constitutive, l'hybride déstabilise la définition de l'« identité » – dérivée du latin *idem*, qui signifie « le même », – comme « caractère permanent et fondamental ». (*Le Petit Larousse* 1995, p. 530) L'hybride menace l'unité identitaire du sujet et, partant, l'intégralité du système de classifications sur lequel repose la culture. En d'autres termes, la créature hybride révèle, en le brouillant, le processus de distanciation et de différenciation d'avec la nature sur lequel repose la construction de la culture. Par conséquent, « [l]a construction d'une identité culturelle passe [...] souvent par l'élimination des monstres hybrides ». (Bernardi 2001, p. 123)¹ L'hybride, le monstre, l'impur, doit être éradiqué car il « nous reconduit en-delà ou en deçà des concepts de culture et d'identité tels que nous les avons appris », en mettant au jour l'intériorité, et non l'extériorité, de l'autre. (Bernardi 2001, p. 124-5) Une variante de l'hybride trouve néanmoins grâce aux yeux du sujet : « l'ange, intermédiaire « nécessaire » [...] entre le fini et l'infini. » (Bernardi 2001, p. 123) Symbole ultime de l'ambivalence, de la transgression des frontières, des catégories, des systèmes de valeurs, la monstrosité de l'hybride, cette résurgence de l'altérité constitutive de l'identité, peut alternativement être interprétée comme « présence du sacré », de la différence ultime et intraduisible. (Bernardi 2001, p. 123) Le monstre et l'ange incarnent, en ce sens, deux facettes, deux interprétations, contradictoires, mais coexistantes, de l'hybride, tout en pointant son caractère multiple, fluctuant, paradoxal et excessif.

mouvement vers l'intérieur (fermeture, définition d'identité) et vers l'extérieur (rencontre avec les autres). [...] Ce deuxième mouvement se développe surtout dans l'art dont la tendance à l'altérité engendre une crise d'identité du sujet à la suite de laquelle, sur les ruines de la précédente, se dessine une nouvelle identité qui à son tour sera bouleversée par une autre expérience de l'altérité. [...] Toute œuvre d'art a pour nous le visage d'un Sphinx, elle nous présente une énigme, risquant ainsi de mettre en crise la représentation et avec elle le destinataire même. L'art serait donc un mouvement de représentation de l'irreprésentable, la recherche d'une forme sans forme, d'une forme faite de plusieurs formes. » En se faisant hybride, l'art effleure l'intraduisible, l'inexprimable, ce que certains nommeront volontiers le sacré : « Les artistes et l'art sont 'encore ici' [...] pour nous rappeler l'incertitude du sujet et nous rappeler qu'au cœur de l'identité, spécialement de celle qui se veut la plus 'pure', il y a un mixage profond d'instances différentes et que toute culture est une surface que l'art cherche à racler [...] jusqu'au fond noir où nous trouverons peut-être tout sauf ce que nous appelons 'Je'. » (Bernardi Sandro, 2001. "Le minotaure c'est nous : De Godard à Pasolini", in *L'art et l'hybride*, Batt Noëlle, Bernardi Sandro, Bloch Béatrice [et al.], Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, p. 117-129, p. 125-9.)

¹ Bernardi étaye sa démonstration par des exemples de mythes grecs dans lesquels des héros purifient le monde en détruisant les monstres hybrides qu'il abrite.

Dans ce contexte, il est possible d'imaginer que le lecteur qui se retrouve confronté à un hybride incarné au sein d'un texte n'ait d'autre choix, pour pouvoir faire coexister les interprétations contradictoires qu'il suscite, et le percevoir non pas comme un amas de caractéristiques incompatibles mais un personnage à part entière, que celui de reconnaître la présence de l'autre dans le sujet, de la différence constitutive de l'unité. En un mouvement inverse à l'opération qui lui permet de voir en des éléments hétérogènes une combinaison signifiante, le lecteur devrait remonter le cours de la transaction qui, de la divergence des parties constitutives de son être, a fait naître la convergence, l'identité. En d'autres termes, il devrait défaire le processus de sa propre construction identitaire et reconnaître l'existence d'éléments qui en ont été exclus afin d'en garantir l'homogénéité. Pour pouvoir accepter le personnage hybride, le lecteur devrait reconnaître sa propre altérité et, partant, sa propre hybridité. En effet, l'acceptation du personnage hybride, dont la représentation serait activée par le lecteur, impliquerait une part d'identification. La créature hybride, qui ouvrirait le lecteur à l'autre, en soi et extérieur à soi, développerait son aptitude à l'empathie et l'inciterait à envisager l'existence d'êtres auparavant exclus de son champ de perception et de représentation. En redéfinissant, sur le mode de l'expansion et de l'inclusion, l'identité du lecteur, la créature hybride porterait à un degré supérieur l'élargissement, qu'opère la narration, de sa vision du sujet et du monde, de la réalité et de la vérité. Pour être plus précis, l'hybride transformerait moins l'identité du lecteur qu'il n'en révélerait la nature plurielle et paradoxale. Confrontée à la créature hybride, l'identité du sujet lisant se fragmenterait, laissant voir l'altérité de ses parties constitutives, sans pour autant cesser de constituer un ensemble, signifiant certes, mais signifiant dorénavant au travers d'une multiplicité qui admet le paradoxe. En outre, la créature hybride exploserait l'unité et la cohérence de l'histoire que le sujet s'invente pour se définir et donner un sens à son existence ainsi qu'au monde qui l'entoure, en réintégrant la part d'hétérogénéité qui a été exclue de la construction de son identité. En effet, le personnage hybride se raconte au travers d'une histoire elle-même hybride, par le biais d'une narration qui se dédouble, se démultiplie, devient ambivalente, paradoxale, et dont les contours, flous, empiètent sur celles des autres protagonistes.

Synthèse

Au vu de ces analyses, il apparaît que la fonction de l'hybridation littéraire n'est pas sans évoquer le but que sert cette technique dans les sciences naturelles, celui de créer un produit non seulement novateur mais également plus « performant » que ses éléments constitutifs. En effet, l'hybridation littéraire combine des éléments a priori disparates en une opération qui transforme leurs points de divergence en lieux de convergence, leur permettant d'interagir pour se redéfinir mutuellement et créer un ensemble à la fois un et multiple, gardant en son sein les traces de ses parties constitutives tout en étant autre, différent, nouveau. Réunissant les perspectives souvent différentes, parfois contradictoires, de ses éléments-parents, la sphère de représentation de l'hybride les englobe et les excède. En d'autres termes, l'hybride naît de la transgression et du dépassement des frontières littéraires et culturelles que ses parties constitutives établissent, et par le biais desquelles elles se définissent. L'hybridation tend, par conséquent, vers un au-delà des limites génériques, littéraires, cognitives et épistémologiques. Elle repousse toutes les frontières, que ce soient celles des modalités d'expression, de la représentation ou du savoir, tous ces domaines étant, par ailleurs, intimement liés, pour nous offrir une vision du monde et du sujet toujours plus complète. Plus que cela, l'hybridation remet en cause l'identité du sujet qui, s'il veut faire sens du kaléidoscope de représentations qui lui est proposé, n'a d'autre choix que celui de mettre en branle ce processus, en établissant des points de contact entre des éléments disparates. Or, en adoptant cette diversité de points de vue, parfois étrangers, en admettant la présence de l'autre en soi, le sujet repousse les limites de son champ de perception, et de son identité.

L'HYBRIDATION : MOT-CLE DE L'ŒUVRE WINTERSONIENNE ?

L'hybridation, telle que nous venons de la circonscrire, nous semble omniprésente dans les textes de Winterson.¹ Mais ses motivations, manifestations et effets correspondent-ils vraiment à ceux que nous avons définis dans la première partie de cette introduction ? Notre impression résiste-elle à l'épreuve de l'analyse textuelle ? Pour le déterminer, il nous apparaît nécessaire d'orienter notre recherche selon trois axes, correspondant aux trois formes majeures de l'hybridation. En effet, l'ensemble des occurrences de ce procédé relève soit de l'hybridation des narrateurs et de leurs narrations, soit de l'hybridation générique, soit de l'intertextualité. Dans la seconde partie de cette introduction, nous allons donc tenter de dégager ce que pourrait être plus précisément l'hybridation dans l'œuvre de Winterson et les cadres théoriques complémentaires qu'elle appelle, à partir de la description des caractéristiques récurrentes de ses romans. Cette approche sera ensuite vérifiée et approfondie suivant les trois axes que nous avons mentionnés précédemment.

Evoquons tout d'abord la modalité de l'hybridation la plus immédiatement perceptible, c'est-à-dire celle qui affecte les narrateurs et leurs narrations. Il ne saurait échapper à quiconque que les romans de l'auteur dépeignent des mondes multidimensionnels peuplés de créatures apparemment hybrides, puisqu'exhibant des caractéristiques a priori incompatibles, dont la monstrueuse Femme aux chiens serait l'exemple le plus évident. Semblant confirmer notre définition de l'hybridation, les fluctuations de leurs enveloppes charnelles se présentent comme autant de remises en cause de l'unité du sujet et des catégories, plus particulièrement sexuelles, qui le définissent. En effet, la caractérisation des personnages wintersoniens suggère que le genre ne renvoie pas à une essence ou une substance, mais est performatif, c'est-à-dire qu'il

¹ Notons que Winterson refuse catégoriquement de qualifier ses œuvres de « romans ». En effet, l'auteur estime que ses textes ne correspondent pas à la définition du roman (elle entend, par ce terme, les œuvres romanesques du XIX^e siècle) dont la fonction narrative a été, selon elle, annexée par les (télé)films. (*Art Objects*, p. 176, p. 191) Au terme de « roman », Winterson préfère celui de « fiction ». Peut-être doit-on voir dans cette prise de position une référence aux « fictions » de Jorge Luis Borges, dont certains aspects, tels que l'effacement des frontières entre la réalité et la fiction dans *The Circular Ruins*, par exemple, ou les réflexions sur la nature du temps dans *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, entre autres, auraient pu inspirer l'auteur. (Borges 1998, 1999, p. 96-101, p. 68-81) Dans tous les cas, c'est en tant que « fictions » que les œuvres romanesques de Winterson sont listées dans ses livres. Ayant connaissance de ces informations, nous choisissons néanmoins de ne pas nous attarder sur ce débat, qui ne fait pas l'objet de notre thèse, et utiliserons alternativement les termes de « textes », « romans » et « fictions » pour définir ses œuvres.

construit, par des actes spécifiques, ce qu'il est censé être. Selon Judith Butler, le corps sexué n'a effectivement d'autre statut ontologique que celui que lui confèrent ses actions. Pour être plus précis, l'identité (sexuelle) de la personne se constitue au travers de l'expression du genre auquel elle est censée appartenir d'après la morphologie de son corps. (Butler 2006, p. 34) L'identité sexuelle est donc fabriquée par les actes mêmes qui sont supposés l'exprimer, la refléter. La construction et le maintien de l'identité sexuelle nécessitent la répétition de certains actes et comportements qui obéissent à des normes sexuelles dont ils (ré)affirment la légitimité en leur donnant forme. Dans cette configuration, l'idée selon laquelle l'identité (sexuelle) du sujet serait à l'origine de ses actes et de ses désirs permet de dissimuler les pratiques normalisantes qui président à sa construction. (Butler 2006, p. 185-6) En d'autres termes, en acceptant le lien supposé exister entre le sexe, le genre, et la sexualité, comme étant automatique et naturel, le sujet renonce à toute interprétation alternative, à la possibilité de remettre en cause les concepts traditionnels de « féminité », de « masculinité », d'« hétérosexualité », ainsi que la définition de la « normalité » qui les sous-tend et qu'ils réaffirment, en retour.¹ Le lien entre le sexe, le genre, et la sexualité, impose une description précise des catégories sexuelles, dont les termes ne peuvent être questionnés et les limites, étendues, puisque ces constructions culturelles ont été entérinées par le sceau de la normalité, de la norme dérivant du comportement prétendument naturel. Or, la représentation des personnages wintersoniens suggère, au contraire, que si les catégories sexuelles sont entérinées par des actes répétés, alors elles peuvent également être déstabilisées par des comportements corporels dits « incohérents ». (Butler 2006, p. 168) Suivant cette logique, les personnages de *Sexing* et le narrateur au sexe indéterminé de *Written*², se sentant opprimés par les descriptions traditionnelles des genres sexuels, les réinterpréteraient, en adoptant une apparence et/ou des comportements généralement considérés comme inappropriés. Ils redéfiniraient les catégories sexuelles, en démantelant la continuité entre le sexe, le genre et la sexualité, ainsi qu'en réorganisant et en réinterprétant les termes qui y sont associés pour les adapter à ce qu'ils ressentent. Hybrides de caractéristiques masculines et féminines, hétérosexuelles et homosexuelles, les personnages wintersoniens déclinaient,

¹ Nous utilisons les guillemets pour indiquer que nous ne faisons que retranscrire ces catégorisations figées. Nous ne souhaitons nullement nous les approprier, mais nous en distancer pour mieux, ensuite, pouvoir les analyser.

² Il est ainsi bien évident que nous employons le terme « narrateur » non pas à des fins descriptives, mais de façon tout à fait arbitraire, et ce, pour éviter les lourdeurs lexicales que pourrait entraîner l'indétermination sexuelle de la personne qui dit « je »..

à leur manière, les figures du monstre, du travesti et de l'androgynisme, autant de modalités de la transgression et de la redéfinition des catégories sexuelles.¹

La plasticité du sexe, du genre, de la sexualité des narrateurs wintersoniens et, plus globalement celle de leur apparence, paraît être liée à leurs fluctuations identitaires. Dans un monde où l'imagination permet à l'individu d'explorer la pluralité, l'ambiguïté et les contradictions de son moi², tout en restant un, la « logique du paradoxe », pour reprendre la formule de Christine Reynier, semble tout à la fois redéfinir et devenir la norme. Il est ainsi indéniable que les personnages de *Sexing* et la narratrice autodiégétique de *PowerBook* se dédoublent, se démultiplient, au fil des histoires qu'ils s'inventent, tout en restant uns. Le sujet s'incarne dans les histoires qu'il raconte. Et puisqu'il se construit en se racontant continuellement, il peut à tout moment se redéfinir en révisant la narration de son moi. (Worthington 1996, p. 15) Les romans de Winterson suggèrent ainsi que l'identité du sujet serait fondamentalement hybride, à la fois une et multiple, circonscrite et ouverte, à l'image de la narration qui la représente. Pour ajouter à la confusion, les récits des personnages wintersoniens, et plus particulièrement de ceux de *Sexing*, entrent en contact, en collision, se contredisent, s'entrecroisent, et empiètent les uns sur les autres, tant et si bien qu'ils finissent par brouiller les limites entre les voix et entre les êtres, le moi du sujet faisant partie des histoires des autres, de la même manière que ses dernières font partie de lui. Le sujet ne semble pouvoir être, au mieux, que le co-auteur de sa propre narration. (Worthington 1996, p. 186)

Dans la lignée de ces réflexions, il serait logique de penser que Winterson recourt à l'hybridation générique dans le but de représenter la nature multiple et paradoxale du sujet et de sa vision du monde. Ainsi pourrait être justifiée la récurrence, dans ses textes, de l'entrecroisement de formes de narration, telles que l'autobiographie, le récit historique ou encore, dans un domaine différent, le discours scientifique, qui visent l'appréhension d'une réalité objective, et de genres, tels que le conte de fées, le mythe, le récit fantastique ou la *romance*³, qui vont, a priori, à contre-courant de cette quête. Dans les œuvres de l'auteur – et notamment *Oranges*, *Sexing* et *Written* – coexistent, en effet, des modes de perception, d'interprétation et de représentation différents qui tantôt convergent, tantôt divergent, et

¹ Dans l'œuvre de Winterson, le travestissement est pluriel puisqu'il peut être, alternativement ou simultanément, vestimentaire, imaginaire et narratif.

² Les termes « moi » et « identité » sont utilisés comme des synonymes pouvant être substitués l'un à l'autre.

³ Nous entendons *romance* dans son sens anglo-saxon et aurons l'occasion de définir ce terme au cours de notre analyse.

qui, lors du processus de lecture, semblent interagir et se déconstruire les uns les autres, pour finalement se redéfinir et participer à la création d'une sphère de représentation élargie qui les subsumerait. Les genres hybridés, qui seraient amenés à coexister et à dialoguer, influeraient alors inévitablement les uns sur les autres, la vision du monde de l'un venant s'ajouter à, et compléter, celles des autres. Leurs appréhensions du monde ne s'annihileraient pas forcément, mais se prolongeraient les unes les autres, s'additionneraient, l'entité nouvellement constituée tendant vers une représentation dont le spectre irait en s'élargissant. En d'autres termes, le processus d'hybridation, et plus particulièrement, la rencontre, la confrontation, et surtout le dialogue, qu'il impliquerait, contribuerait à repousser les limites des genres narratifs, ainsi que nous l'avons suggéré dans la première partie de cette introduction.

Winterson entreprendrait alors de renouveler les formes traditionnelles de narration en recourant à une pratique qui se parerait des atours de la parodie, notamment telle qu'elle a été définie par Mikhaïl Bakhtine et Margaret A. Rose. Selon le théoricien russe, la parodie fait dialoguer deux langages, deux styles, deux points de vue, deux pensées linguistiques, puisque « c'est à la lumière d'un autre langage et style *possibles* que le discours direct donné est parodié, travesti, raillé. » (Bakhtine 1978, p. 418) Dans ses effets, la parodie « semble arracher le discours à son objet, les séparer et montrer que tel discours direct d'un genre [...] est unilatéral, borné et ne peut épuiser son objet ; la parodie oblige de percevoir les aspects de l'objet qui ne se casent pas dans le genre, le style en question. » (Bakhtine 1978, p. 414) Au sein de la parodie, « langages et styles s'éclairent réciproquement et activement. [...] Toute parodie est donc un hybride dialogisé, délibéré ». (Bakhtine 1978, p. 431) Bien que la définition de Bakhtine insiste sur la double structure de la parodie, Rose lui reproche de n'avoir ni perçu son ambivalence, ni lié son aspect comique à sa dualité. (Rose 1993, p. 170)¹ En effet, selon Rose, la parodie est une pratique fondamentalement ambiguë, puisqu'elle reproduit ce qu'elle remet en cause, et comique, ce ton émergeant du décalage entre le texte parodiant et le texte parodié. (Rose 1993, p. 40-1)²

¹ L'ambivalence ou l'ambiguïté de la parodie est encodée dans le préfixe « para », qui peut désigner à la fois la « proximité » et l'« opposition » ou la « différence ». Beaucoup de critiques ont, cependant, privilégié une signification au détriment de l'autre. (Rose 1993, p. 48)

² Rose considère que c'est ce décalage comique qui distingue la parodie des autres formes de citation et d'imitation littéraire. (Rose 1993, p. 32) En outre, elle considère que la parodie peut être métafictionnelle et se doubler de satire ou d'ironie. Elle rejette ainsi les définitions de la parodie qui la présentent comme une forme burlesque, ridiculisante, ou la réduisent soit à sa dimension comique, soit à ses aspects intertextuel et/ou métafictionnel, perçus comme étant plus sérieux. (Rose 1993, p. 28)

Selon la logique d'une hybridation générique à résonances parodiques, une forme narrative pourrait être utilisée pour pointer les oublis, les lacunes, les incohérences d'une autre, au travers notamment de la mise en relief de leurs similitudes, et les contrebalancer, dans le cadre d'un processus tantôt unilatéral, tantôt réciproque. Ainsi, dans *Oranges*, Jeanette, la narratrice autodiégétique, hybriderait autobiographie et conte de fées pour réécrire l'histoire qui lui a été transmise par sa mère et tisser une représentation de son identité et de son expérience qui correspondrait à ce qu'elle ressent, ce processus impliquant et provoquant simultanément l'extension des sphères de représentation des genres utilisés. Dans *Sexing*, la vision du monde articulée dans le récit fictionnel de Jourdain, et dont le narrateur théorise les principes dans les digressions d'ordre philosophique parsemant son texte, travaillerait à la déstabilisation du récit historique de la Femme aux chiens et à sa redéfinition sur le mode de l'extension et de l'inclusion, sous la forme d'un hybride de perspectives, de représentations, diverses, changeantes, parfois antithétiques. Dans d'autres cas, le vocabulaire et/ou le système métaphorique d'un genre pourrai(en)t être mis au service d'un autre, comme dans *Written*, dont le narrateur combine le discours amoureux à une multiplicité de lexiques très divers, tels que ceux de la musique, de la peinture, du cinéma, de la biochimie, de la physique quantique ou de la médecine, pour mieux le renouveler.

De ces entrecroisements féconds à résonances parodiques naîtrait alors un nouvel objet littéraire. Peut-être est-ce également dans le but de créer une œuvre originale que Winterson recourt si souvent à l'intertextualité, cet entrecroisement de textes qui se présente comme une déclinaison de l'hybridation dans ses œuvres ? Marc Eigeldinger, dont la conception de l'intertextualité recouvre les catégories de l'intertextualité et de l'hypertextualité de Genette, suggère justement que ce procédé ne correspond pas simplement à la « transplantation d'un texte dans un autre », mais représente « un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle ». (Eigeldinger 1987, p. 11)¹ Il ajoute que l'intertextualité remplit, au sein des

¹ Rappelons que Genette décrit l'intertextualité comme la « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre ». L'intertextualité est, « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. » Contrairement à d'autres classifications, celle de Genette ne place pas la parodie, le travestissement burlesque, le pastiche et la charge dans la catégorie de l'intertextualité, car il

œuvres « sur la trame desquelles elle s'est greffée, un certain nombre de fonctions. » De manière évidente, toutes les occurrences de l'intertextualité remplissent une « fonction référentielle et stratégique », puisqu'elles renvoient « à un modèle antérieur ou contemporain, à un domaine culturel et à une sphère du savoir qu'elle[s] soumet[tent] au travail de l'assimilation. » (Eigeldinger 1987, p. 16) Samoyault parle, dans ce cas, de « transmission culturelle » au sens où « le relais des formes, des langages et des lieux du savoir que permet l'intertextualité est la manifestation de leur survie possible [...]. Et cette qualité s'attache par contiguïté aux œuvres qui inscrivent cette modalité de relais. » (Samoyault 2001 (a), p. 73) Pour le formuler autrement, en insérant des œuvres préexistantes dans la trame de ses récits, Winterson perpétuerait la tradition tout en immortalisant son propre texte, en l'inscrivant dans la lignée de son héritage littéraire. Ce principe, qui paraît traverser l'œuvre de l'auteur et sous-tendre sa perception de l'art, nous est notamment expliqué dans *Art Objects* – sorte de manifeste littéraire qui se présente sous la forme d'un hybride de théorie et de littérature, d'anecdotes réelles et fictionnelles, illustrant, au travers du processus définitoire, sa conception de l'auteur et de la pratique littéraire : « A writer is a raider and whatever has been made possible in the past must be gathered up by her, melted down, and re-formed differently. As she does that, she makes out of her own body a connection to what has gone before and her skull becomes a stepping stone to what will follow. » (*Art Objects*, p. 53-4) Cette conception s'inspire principalement des théories développées par T.S. Eliot dans « Tradition and The Individual Talent », selon lesquelles l'écrivain doit s'inscrire dans la continuité de son héritage littéraire pour pouvoir produire une œuvre originale digne d'intégrer – et, par conséquent, d'altérer – cet ensemble. (Eliot 1921, 1969, p. 49-50)¹ Selon cette perspective, œuvres passées et présentes dialogueraient, s'éclaireraient, se transformeraient et se réinterpréteraient mutuellement, un phénomène que cristalliserait et qui ne serait nulle part plus évident que dans la pratique de l'intertextualité.² Par conséquent, l'intertextualité

considère que ces pratiques relèvent d'un autre type de relations transtextuelles, qu'il appelle hypertextualité. Genette définit l'hypertextualité comme la « relation unissant un texte B [*l'hypertexte*] à un texte antérieur A [*l'hypotexte*] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » A l'inverse des pratiques intertextuelles, la parodie, le travestissement burlesque, le pastiche et la charge ne se contentent pas de reprendre un autre texte, mais le transforment. (Genette 1992, p. 8) La définition d'Eigeldinger réunit ainsi les pôles relationnel et transformationnel que Genette avait séparés en les attribuant respectivement à l'intertextualité et à l'hypertextualité.

¹ Cette définition de la tradition littéraire est sujette à caution, puisqu'elle ne prend en compte que les œuvres des auteurs européens et, nous pourrions même préciser, blancs et masculins. Elle n'en a pas moins influencé Winterson.

² Le postulat selon lequel l'intertextualité permet de créer une œuvre littéraire nouvelle à partir d'œuvres préexistantes traverse également les théories de Margaret A. Rose, à la différence près qu'elle restreint

serait plus qu'un procédé littéraire. Elle caractériserait l'ensemble de la littérature, puisqu'elle reproduirait, à l'échelle du texte, les relations d'interaction et d'altération qui présideraient à l'apparition d'une œuvre nouvelle et accompagneraient son intégration dans l'ensemble littéraire préexistant. En d'autres termes, l'intertextualité redoublerait le phénomène macroscopique de l'évolution littéraire, tout en y participant. Mais comment ce processus se déroulerait-il exactement ? Quelles seraient les modalités précises de cette interaction à bénéfice mutuel ?

Pour répondre à ces questions, intéressons-nous d'abord à la « fonction transformatrice et sémantique » de l'intertextualité, qui se déploie en plusieurs phases. (Samoyault 2001(a), p. 73) Dans un premier temps, l'intertextualité « contribue à évoquer le décor du récit à l'aide de comparaisons ». (Eigeldinger 1987, p. 16) Elle remplit une fonction descriptive et esthétique, en se faisant le « miroir des sujets, de l'énonciation et de l'énoncé ». (Samoyault 2001(a), p. 73) Elle « introduit la dimension de l'ornement esthétique qu'elle emprunte aux modèles préexistants de la peinture ou du théâtre pour fixer tel élément du paysage et tel caractère du portrait. » (Eigeldinger 1987, p. 17) Très souvent, cette fonction s'élargit pour devenir métaphorique. Les références intertextuelles ne se contentent pas d'enrichir le texte d'ornements, elles véhiculent « des signes qui sont porteurs d'un sens figuré. » Elles proposent des équivalences mythologiques, plastiques ou musicales, des analogies verbales, qui ont le pouvoir d'approfondir la dimension métaphorique du texte. (Eigeldinger 1987, p. 17) Dans les œuvres de Winterson, les textes antérieurs semblent effectivement mettre en abyme le récit et en enrichir le sens, en reformulant, expliquant, complétant, voire contredisant, les représentations qu'il propose.

Mais en transplantant une œuvre antérieure dans un contexte nouveau, Winterson la transformerait inévitablement, en retour. Elle en modifierait la perception, l'interprétation, la signification, quand bien même elle ne procéderait à aucune autre altération, en la combinant à un style, un lexique, des images et des thèmes qui lui seraient propres. En d'autres termes, l'intertextualité « accompli[rai]t un double travail d'intégration et de transformation de l'énoncé en le transplantant de son contexte originel dans un autre contexte où il s'enrichi[rai]t d'un sens nouveau. » (Eigeldinger 1987, p. 10) Winterson transformerait d'autant plus le texte cité en l'adaptant à ses desseins personnels, aux contenus et aux formes de ses récits. Selon Samoyault, certains auteurs vont même jusqu'à

l'utilisation du terme « intertextualité » à la parodie : « the desire of a parodist to change another text can lead to the production of something new from it ». (Rose 1993, p. 46-7) Rose considère, en effet, que le terme « intertextualité » était initialement utilisé par les formalistes russes, et par Bakhtine notamment, pour caractériser la parodie. (Rose 1993, p. 265)

« réécrire pour subvertir, dépasser ou oblitérer » leurs modèles. (Samoyault 2001 (a), p. 73) Ce détournement culturel correspond à ce qu'Eigeldinger appelle la fonction parodique de l'intertextualité. Le narrateur prend alors part à une activité ludique de raillerie, de moquerie, qui lui permet de s'affranchir de l'autorité du modèle. (Eigeldinger 1987, p. 17) Mais dans le cas de Winterson, il nous semble qu'il s'agit moins de se moquer que de remettre en question les valeurs patriarcales encodées dans certains récits ou de détourner le contenu de certaines œuvres pour les mettre au service d'un dessein très différent du leur.

Si, par moments, ses textes prennent des airs de « parodie postmoderne », telle que la définit Hutcheon, ce concept ne nous semble néanmoins pas tout à fait adapté pour décrire sa pratique de l'intertextualité car il ne saurait pleinement rendre compte des sentiments d'admiration et de filiation qu'elle ressent envers ses ancêtres.¹ Winterson déclare s'inscrire volontairement et fièrement dans la lignée de son héritage littéraire dans le but de le renouveler, ce qui ne l'empêche pas, semble-t-il, de remettre en cause les schémas discriminants véhiculés par certains textes, se rapprochant, en ce sens, plus du modèle de parodie ambivalente décrit par Rose que de celui de Hutcheon. En effet, Rose considère que l'ambivalence de la parodie peut également affecter le comportement de l'auteur envers l'objet parodié. Cela signifie que la parodie peut être à la fois critique et sympathique envers le texte parodié, et ce, grâce à sa double structure qui lui permet d'entretenir une relation ambiguë ou ambivalente avec l'objet de la représentation. (Rose 1993, p. 47) En d'autres termes, le parodiste peut simultanément éprouver de l'admiration pour une œuvre et vouloir la changer, la moderniser. Le texte parodié survit alors dans la

¹ Hutcheon définit la parodie comme la forme postmoderne par excellence : « Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. » (Hutcheon 1999, p. 11) Selon elle, la parodie symbolise le caractère paradoxal de l'art postmoderne car elle introduit le passé en son sein, dans un premier temps, pour mieux, ensuite, se distancier de celui-ci par le biais de l'ironie : « The collective weight of parodic *practise* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similitude. [...] [T]his parody paradoxically enacts both change and cultural continuity. » (Hutcheon 1999, p. 26) La parodie postmoderne permet à l'artiste de dialoguer de l'intérieur avec son héritage littéraire sans être totalement récupéré par celui-ci. (Hutcheon 1999, p. 35) Si le parodiste postmoderne ne cherche pas à s'inscrire dans la continuité de la tradition littéraire, il a cependant conscience du fait qu'il ne peut la rejeter car il en dépend directement. Il choisit donc de l'exploiter dans le but de se l'approprier et de la reformuler. L'incorporation du texte antérieur et sa mise à distance successive ont ainsi pour but de mettre en avant le contexte socio-idéologique dans lequel il est apparu et de démontrer qu'il ne peut être envisagé indépendamment de la culture au sein de laquelle il a vu le jour. (Hutcheon 1999, p. 130) La parodie postmoderne attire notre attention sur le fait que les œuvres littéraires qui composent le canon véhiculent les normes sociales et idéologiques de la culture dominante. Citant Charles Russel, Hutcheon suggère que c'est parce qu'elles reproduisent et pérennisent les normes dominantes qu'elles ont été élevées au statut d'œuvres canoniques et ont pu traverser les siècles. (Russel 1980, p. 197) Sur ce point, Hutcheon rejoint Jameson : « by definition the cultural monuments and masterworks that have survived tend necessarily to perpetuate only a single voice in this class dialogue, the voice of a hegemonic class ». (Jameson 1981, p. 85)

parodie, et de sa transformation naît une œuvre nouvelle. (Rose 1993, p. 46-7) Selon la formule de Jean-Michel Ganteau, la parodie permet à l'auteur d'« apporter une nouvelle pierre à l'édifice culturel et littéraire tout en revendiquant une tradition, des résurgences et des permanences. » (Ganteau 2004 (b), p. 167)

La conception wintersonienne du rôle de l'intertextualité n'est également pas sans rappeler la notion de « dialogisme », telle qu'elle a été énoncée par Bakhtine et reprise par Patricia Yaeger. En effet, Bakhtine postule que le locuteur découvre toujours l'objet de son discours déjà imprégné des idées d'autrui. Il entame alors un dialogue avec les discours préexistants, et c'est précisément de cette rencontre dialogique que surgit son propre discours original. (Bakhtine 1978, p. 100-2) Le texte ne prend alors tout son sens que lorsqu'il est perçu comme faisant partie d'un ensemble.¹ Dans le chapitre « Deuteronomy » d'*Oranges*, Jeanette file une métaphore culinaire décrivant précisément la manière dont la pensée de l'individu se forme par l'assimilation et la transformation du discours d'autrui. La narratrice explique ainsi qu'elle se forge une opinion d'un événement en écoutant plusieurs personnes relater leurs propres versions des faits : « when someone tells me what they heard or saw, I believe them, and I believe their friend who also saw, but not in the same way, and I can put these accounts together and I will not have a seamless wonder but a sandwich laced with mustard of my own. » (*Oranges*, p. 93) En nous fondant sur cette déclaration, nous pourrions avancer que la pensée de Jeanette naît principalement de l'intégration et de la transformation de la parole maternelle à tonalités bibliques, ambivalente par sa dualité, par son tour tantôt traditionnel, patriarcal, limité, tantôt émancipateur. La jeune fille assimilerait, dans un premier temps, la parole de sa mère, avant de la remettre en cause, d'en exposer les contradictions, en la plaçant dans de nouveaux contextes et en l'opposant à d'autres points de vue. La narratrice altérerait la vision du monde de sa mère, se l'approprierait, pour l'adapter à ce qu'elle vit et ressent. Ce faisant, elle transformerait les textes – majoritairement bibliques – qui ont structuré le récit de sa mère.²

¹ Par ailleurs, Bakhtine affirme qu'un énoncé peut entretenir des rapports dialogiques avec « d'autres phénomènes de signification dès lors que ceux-ci sont produits par une matière *sémiotique*. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts. » (Bakhtine 1970 (a), p. 256)

² Ainsi que nous l'avons vu, l'influence de la parole d'autrui sur notre parole personnelle transparait dans le domaine de l'expression verbale. Un auteur peut donc choisir de représenter une parole étrangère qui exerce une influence puissante sur lui afin d'essayer de se libérer de son emprise. « Sur ce terrain naissent des représentations romanesques, pénétrantes et bivocales, qui objectivent le conflit entre la parole persuasive d'autrui et l'auteur qu'elle régentait autrefois ». (Bakhtine 1978, p. 166-7) Bakhtine décrit la relation de l'auteur avec son héritage littéraire d'une façon beaucoup moins positive que ne le fait Winterson. En effet,

Pour Jeanette, comme pour les autres narrateurs autodiégétiques de Winterson, le langage serait donc à la fois une contrainte et un moyen d'émancipation, d'action, ce qui irait à l'encontre de l'idée – notamment défendue par Hélène Cixous et Luce Irigaray – selon laquelle les femmes seraient prisonnières d'un langage masculin qu'elles n'auraient pas contribué à créer et qui ne leur permettrait pas de s'exprimer. (Pearce 1994, p. 104) La notion de « dialogisme » et, plus précisément, le postulat selon lequel la parole individuelle se construirait par l'assimilation et la transformation de celle d'autrui, permettrait de suggérer que les femmes ont la possibilité de faire évoluer les discours. Contredisant l'idée selon laquelle l'instauration d'un dialogue avec la tradition dominante ne pourrait constituer une stratégie émancipatrice puisque cela impliquerait de reproduire des représentations oppressives, Patricia Yaeger considère qu'en citant les textes des hommes dans leurs romans, les femmes écrivains peuvent interrompre leurs discours, mettre en exergue leur caractère misogyne, et en modifier le contenu, la direction, la portée. (Yaeger 1988, p. 156) Elle soutient que les femmes ont la possibilité de retravailler une tradition littéraire qui leur paraît parfois pesante, mais que, néanmoins, elles apprécient et estiment car la citation porte en elle un pouvoir subversif et émancipateur. (Yaeger 1988, p. 59) Or, Winterson paraît précisément exploiter l'intertextualité dans le but d'instaurer une alliance dialogique avec un héritage littéraire qu'elle respecte et admire, mais qu'elle veut néanmoins renouveler et transformer. En ce sens, en adaptant des textes littéraires préexistants aux thèmes et métaphores qu'elle développe dans ses romans, l'auteur permettrait à certains de ses modèles de transcender les schémas patriarcaux qui les subsument tout en les exploitant pour créer une œuvre nouvelle.

Les narrateurs autodiégétiques des œuvres de Winterson semblent reproduire explicitement les pratiques de l'écrivain, jusqu'à en devenir parfois de véritables doubles. Jeanette et Ali(x), la narratrice de *PowerBook*, s'inspirent systématiquement de textes littéraires antérieurs pour élaborer leurs propres histoires, qui sont celles de leurs recherches identitaires et amoureuses, auxquelles viennent se superposer leurs quêtes littéraires.

A ce stade, il devient évident que, pour mener à bien notre recherche, nous avons choisi de ne garder que certaines œuvres de l'auteur, en l'occurrence *Oranges, Sexing*,

Winterson ne décrit pas cette relation en termes de conflit mais d'alliance. Si ses œuvres naissent effectivement de l'assimilation et de la transformation d'œuvres antérieures, elle n'entretient cependant pas de relations conflictuelles avec les représentations antérieures qui ont influencé ses romans.

Written et *PowerBook*, et d'exclure les autres, non pas pour quelque raison portant sur leur intérêt littéraire ou la qualité de leur contenu, mais pour éviter de rendre notre analyse redondante. En effet, il nous est apparu que certains textes, plus précisément *Oranges* et *Written*, se démarquaient par leur singularité au sein de l'œuvre, le premier reconstruisant une histoire de la vie de l'auteur à la fois réaliste et fictive par le biais d'une hybridation de genres et de textes différents, le second renouvelant comme aucun autre le langage amoureux au travers de l'hybridation de discours disparates et se démarquant par le statut sexuel ambigu du narrateur. En revanche, nous avons constaté que d'autres œuvres développaient à l'identique certaines variantes de l'hybridation. Ainsi, *The Passion* et *Sexing*, qui lui était postérieur de deux ans, abordaient les thèmes de l'androgynie et de la monstruosité, tout en entrecroisant récits historique et fictionnel, selon les mêmes modalités. Mais à la différence de *Passion*, *Sexing* nous offrait l'opportunité de mettre en rapport ces thèmes et pratiques avec les réflexions d'ordre philosophique parsemant les récits des narrateurs, ces commentaires étant présents dans une bien moindre mesure dans le texte précédent. *Sexing* nous apparaissait d'ailleurs comme un roman réunissant, plus que tout autre peut-être, les caractéristiques hybrides emblématiques de l'œuvre wintersonienne. Par la suite, il nous a semblé qu'une relation similaire à celle de *Passion* et *Sexing* unissait *Gut Symmetries* et *PowerBook*, ce dernier développant la représentation, amorcée dans le texte antérieur, des leitmotifs narratifs de Winterson (les quêtes identitaires et amoureuses) au travers du lexique de la physique quantique, mais en exploitant, en outre, le potentiel métaphorique des mondes virtuels de l'informatique. Plus explicitement que n'importe quel autre de ses romans, *PowerBook* nous renseignait également sur la manière dont l'auteur appréhendait le rôle de la réécriture d'œuvres littéraires antérieures dans la création d'une histoire personnelle et originale, sujet anticipé dans plusieurs textes antérieurs, notamment *Art & Lies*. Enfin, nous avons exclu de notre analyse *Boating for Beginners* – un texte au statut générique indéfini, puisque pouvant s'apparenter à un roman mais étant défini comme *comic book* par les éditeurs, et dont l'analyse de la réécriture du texte biblique aurait principalement redoublé celle d'*Oranges* –, les nouvelles, dans lesquelles l'hybridation ne figurait que superficiellement, ainsi que les romans parus postérieurement à l'amorce de ce travail, c'est-à-dire *Lighthousekeeping*, *Weight: The Myth of Atlas and Heracles*, *The Stone Gods* et *The Daylight Gate*, et appartenant, qui plus est, à un cycle littéraire différent, un point sur lequel nous reviendrons dans le dernier chapitre de notre thèse.

Il est dorénavant temps de vérifier nos hypothèses en nous livrant à l'analyse approfondie de notre corpus selon les trois axes de l'hybridation. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux déclinaisons de l'hybridation des narrateurs et des narrations. Après avoir étudié les figures du monstre, du travesti et de l'androgynisme qu'incarnent plus particulièrement la Femme aux chiens, Jourdain et le narrateur de *Written*, nous aborderons la manière dont les fluctuations physiques, sexuelles, des personnages de *Sexing* et *PowerBook* redoublent celles de leurs identités, dont ils définissent la nature au travers d'un hybride métaphorique. Nous verrons comment, dans *Sexing*, les narrateurs et leurs narrations s'entrecroisent tant et si bien que se laisse entrevoir une voix narrative hybride. Ensuite, nous explorerons les motivations, modalités et effets de l'hybridation générique, à travers l'analyse de l'entrecroisement de l'autobiographie et du conte dans *Oranges*, de la confrontation du récit historique de la Femme aux chiens aux digressions d'ordre philosophique de Jourdain dans *Sexing*, et de la combinaison du discours amoureux à une palette de lexiques très divers, qui lui semblent parfois étrangers, dans *Written*. Enfin, nous aborderons le champ de l'intertextualité, afin de décrire la manière dont Jeanette et Ali(x) s'inscrivent dans la lignée de textes antérieurs pour élaborer leurs histoires personnelles, redoublant, tout en les incarnant, les pratiques mêmes de l'auteur.

PREMIERE PARTIE :
HYBRIDITE ET
HYBRIDATION DU « JE »

CHAPITRE I-1 : LES VARIANTES DE L'HYBRIDE INCARNE (LE MONSTRE, LE TRAVESTI, L'ANDROGYNE) OU LA REDEFINITION DES CATEGORIES SEXUELLES

INTRODUCTION

Les textes de Winterson mettent en scène l'impact des catégories sexuelles sur la vie et l'identité de l'individu, un sujet sur lequel l'auteur s'est exprimée à de nombreuses reprises :

“Femininity is a construct, [...] and I don't trust it. I think it's still difficult for women to be themselves in the way that men can, without any regard for what's happening around them. There is still that self-consciousness in women, that they are women, which is hampering. It's very difficult to do good work if you're self-conscious. It's not arrogance, it's straightforward single-mindedness, which people accept in men.” (Brooks 2000)

Dans *Oranges* (dont il ne sera néanmoins question que dans la deuxième partie), Jeanette est exclue de la communauté pentecôtiste au sein de laquelle elle a grandi car elle refuse de réprimer son homosexualité.¹ Les dirigeants du culte définissent ce qu'ils considèrent être sa « déviance » comme une appropriation contre-nature de prérogatives masculines. La jeune fille est bannie de la congrégation pour avoir exhibé des caractéristiques jugées masculines et rompu le lien de causalité supposé exister entre le sexe, le genre et la sexualité. Pour reprendre les termes de Bente Gade, « Jeanette in *Oranges* is expelled from her community because her way of *doing* identity does not adhere to the unwritten rules of coherence between sex, gender and sexual orientation ». (Gade 1999, p. 30) Jeanette a outrepassé les limites de la sphère « féminine », d'une part, en ayant des relations sexuelles

¹ Les parents de Jeanette (Winterson) appartiennent plus précisément à l'Eglise pentecôtiste Elim, qui a été fondée en 1915 par George Jeffreys. (Wilson 1970, p. 87) Le nom de ce mouvement provient du livre de l'Exode, dans lequel les Israélites, fuyant l'Egypte, arrivent à Elim, une oasis dans le désert. (Exode 15:27) L'Eglise Elim se démarque des autres mouvances pentecôtistes existant au Royaume-Uni par son organisation plus prononcée et sa centralisation du pouvoir. (Wilson 1970, p. 88) De manière générale, les pentecôtistes sont des fondamentalistes qui interprètent littéralement les Saintes Ecritures. Ils sont persuadés de l'imminence de la seconde venue du Christ et de la nécessité d'être sauvés au plus vite. (Wilson 1970, p. 67-9) En outre, le pentecôtisme se caractérise par le baptême du Saint-Esprit, qui se traduit notamment par le fait que les convertis parlent en langues. Au même titre que les miracles, la glossolalie est interprétée comme un don du Saint-Esprit et la preuve de sa manifestation. Ces croyances, selon lesquelles le Saint-Esprit peut se manifester aux fidèles et agir par leur intermédiaire, se fondent sur les enseignements de saint Paul dans Corinthiens I. (Wilson 1970, p. 67)

avec des femmes, d'autre part, en exerçant la fonction de prêcheuse, qui est, dans cette communauté, traditionnellement¹ réservée aux hommes. Les dirigeants du culte pentecôtiste se sont ainsi empressés de présenter le pouvoir qu'elle exerçait au sein de la congrégation comme la source de son homosexualité. En effet, occuper la fonction de prêcheuse l'aurait incitée à penser qu'elle pouvait s'octroyer d'autres prérogatives masculines. En d'autres termes, les autorités religieuses ont utilisé la révélation de son homosexualité pour lui ôter toute influence, tout pouvoir, et remettre en cause le rôle et l'influence grandissantes des femmes au sein de la communauté. L'exclusion de Jeanette a donc eu pour effet de renforcer le système patriarcal prédominant dans sa communauté et de réaffirmer la légitimité du système binaire et asymétrique des catégories sexuelles.

A l'instar de Jeanette, nombre de héros wintersoniens, féminins et masculins, se sentent opprimés par les normes qui leur sont imposées en fonction de leur sexe. Tous essaient de s'y soustraire, en adoptant une apparence et/ou des comportements traditionnellement définis comme étant inappropriés. En brouillant les frontières entre les caractéristiques masculines et féminines, hétérosexuelles et homosexuelles, ils contestent les catégories sexuelles et remettent en cause le lien entre le sexe, le genre, le désir et la sexualité. Hybrides de caractéristiques acceptables et inacceptables, ils altèrent et recombinent les termes qui définissent les catégories sexuelles pour les adapter à leurs identités sexuelles transgressives.

La transgression prend des formes variées dans les œuvres de Winterson. Mais elle n'est nulle part plus naturelle, plus matérielle et plus évidente que dans la description de la Femme aux chiens, dont le corps hybride, défini en termes de monstruosité par ceux qui le regardent, se joue de toutes les restrictions, de toutes les frontières, et se fait l'agent d'actes révolutionnaires.² Le corps de la géante enfreint les exigences mimétiques du réalisme, se soustrayant à toute contrainte, qu'elle soit d'ordre physique (au sens de naturel) ou culturel. L'enveloppe charnelle de la Femme aux chiens peut ainsi prendre de multiples formes, parfois incompatibles les unes avec les autres. Son corps abolit les frontières entre la nature et la culture, le terrestre et le divin, entre les sphères animale, végétale et humaine, toutes ces transgressions étant finalement subsumées sous celles des catégories sexuelles. Et c'est de cette hybridité que naît le potentiel révolutionnaire symbolique de la géante.

¹ Le terme « tradition » et ses dérivés sont utilisés, dans ce contexte, comme renvoyant à une « [m]anière d'agir ou de penser transmise de génération en génération. » (*Le Petit Larousse* 1995, p. 1021)

² Nous comprenons le terme « révolutionnaire » comme désignant quelqu'un ou quelque chose « [q]ui apporte de grands changements, qui est radicalement nouveau. » (*Le Petit Larousse* 1995, p. 889)

Dans le cas de Jourdain, la transgression prend la forme du travestissement, vestimentaire et imaginaire.¹ Le jeune homme, tiraillé entre ce que l'on attend de lui et ce qu'il désire véritablement, substitue rapidement à la quête héroïque, le motif central du récit d'aventures, l'exploration de la partie féminine, qui est également la dimension imaginative, multiple, fluide, insaisissable, de son identité. Le jeune homme alterne alors les postures transgressives tout en faisant l'expérience de l'altérité féminine. Au fil de ses narrations, Jourdain re-définit son identité comme le fruit d'une hybridation de caractéristiques masculines et féminines, une pratique qui remet en cause les catégories sexuelles et dont le corrélat, les greffes horticoles auxquelles se livre le jeune homme, se fait le reflet en même temps qu'il nourrit notre réflexion sur le sujet.

Le narrateur de *Written* approfondit encore cette approche en inscrivant la transgression dans le tissu linguistique du texte, en refusant toute catégorisation sexuelle. Eludant l'emploi des marqueurs de genre, se confinant dans l'anonymat, adoptant alternativement des postures masculines et féminines, le narrateur empêche le lecteur de se faire de lui une image qui soit influencée par les préjugés et les clichés sexuels. La *persona* du narrateur est un hybride de caractéristiques contradictoires, puisqu'il est à la fois ou alternativement – selon le point de vue privilégié – homme et femme, hétérosexuel(le) et homosexuel(le), suivant le sens que l'on donne habituellement à ces termes. Ce faisant, les manipulations du narrateur amènent graduellement le lecteur à prendre conscience de la dimension sociale et politique des catégories sexuelles.

¹ Le motif du travestissement était déjà présent dans *Passion*, le personnage de Villanelle s'habillant en homme pour exercer les fonctions de croupière dans un casino, mais laissant néanmoins ses clients s'interroger sur son sexe. (*Passion*, p. 54) Si Villanelle transgresse la continuité supposée exister entre le sexe, le genre et la sexualité de l'individu en se travestissant, elle le fait également en ayant des relations bisexuelles. Monstrueuse, la jeune femme l'est depuis la naissance, puisqu'elle possède des pieds palmés, ce qui, nous dit-on, est « normalement » l'apanage des hommes, plus précisément des bateliers. (*Passion*, p. 51) En ce sens, le portrait de Villanelle préfigure certaines caractéristiques des personnages de *Sexing*, *Written* et *PowerBook*.

I-1-1. LA FEMME AUX CHIENS : UNE MONSTRUOSITE REVOLUTIONNAIRE

I-1-1-a. Un nouveau nom pour un nouvel être

La dimension hybride, monstrueuse, transgressive, de la Femme aux chiens est avant tout encodée dans le nom qu'elle porte, nom qu'on lui a attribué et qui lui convient parfaitement, qu'elle assume sans se poser de questions : « I had a name but I have forgotten it. They call me the Dog-Woman and it will do. » (*Sexing*, p. 11) Du nom que ses parents lui ont donné, il n'est à aucun moment question. Simple indifférence ou oubli volontaire du nom de ce père qui la considérait comme un monstre, un animal, dont il pouvait néanmoins tirer profit ? La géante a effacé sa filiation, ses origines, littéralement et symboliquement, le jour où elle a tué son père. Cette transgression volontaire, juridique, originelle, répondait au rejet du père face à la transgression physique, involontaire, de sa fille :

I began to grow, and to grow to such proportions that my father had the idea of exhibiting me. [...] One night my father tried to steal me and sell me to a man with one leg. They had a barrel ready to put me in, but no sooner had they slammed on the lid than I burst the bonds of the barrel and came flying out at my father's throat.

This was my first murder. (*Sexing*, p. 107)

Dès le moment où le père de la jeune fille s'aperçoit que son corps ne correspond à aucune norme physique, il ne voit plus en elle un être humain, mais un monstre, un animal, devant être confiné, contrôlé, afin d'en désamorcer le potentiel transgressif. En tant qu'être hors-norme, hors des normes culturelles, la jeune fille représente une menace pour la stabilité de la société, ainsi que le suggère la caractérisation de son acheteur, sorte de bête de foire en constant dés-équilibre sur une seule jambe. Dans cette société, la différence ne peut être tolérée que si elle est maîtrisée. Or, la maîtrise passe par la mise à l'écart, l'objectification et l'exhibition. Le monstre ne peut être présenté aux yeux de tous que derrière les barreaux qui le confinent et le séparent de la société. Sa visibilité, son exposition, ne sont acceptables que si elles sont contrôlées et mises en scène. En ce sens, l'exposition du monstre est paradoxalement une expérience à la fois extrême et régulée. Le monstre doit nécessairement faire l'objet d'une forme de sur-exposition, de monstration. Dans tous les cas, il ne peut faire partie de la société qu'en étant mis à l'écart, puisqu'elle se définit précisément en se différenciant de lui. Le monstre est donc simultanément à l'intérieur et à

l'extérieur de la société. Préfigurant la cage dans laquelle l'acheteur a très probablement prévu d'exhiber la jeune fille, le tonneau dans lequel le père et son acolyte l'emprisonnent symbolise les restrictions que la société tente en vain d'imposer à son identité et à sa liberté, ainsi que le suggère la présence du terme « bonds ». L'acte de ces deux hommes ne fait qu'illustrer la manière dont la société traite ceux qui ne répondent pas à ses attentes, qui ne correspondent pas à ses normes. En explosant le tonneau, la Femme aux chiens reprend sa liberté. Elle reprend le contrôle de sa vie et de son identité, un acte libérateur qu'elle complète et signe en tuant son père. Le meurtre, qui est sa première transgression volontaire, l'acte transgressif originel, la maintient dans la zone liminaire de la bestialité, mais elle y évolue désormais en toute liberté, sans la moindre contrainte, ce que suggère l'image de l'envol (« flying out »).

L'annihilation des limites imposées par la société, représentée par le meurtre de son père, appelle le premier acte symbolique de la libre redéfinition de son identité. L'oubli du nom, qui marque l'entrée du sujet dans la société, apparaît comme une étape nécessaire à la revendication de son identité hors-norme. L'effacement du nom, qui signale la dissolution du premier lien social, retient la Femme aux chiens dans une position ambiguë, paradoxale, véritablement marginale. Depuis l'oubli de son nom, seule subsiste une appellation insolite, sans origine, sans filiation, donnant l'impression d'être apparue spontanément, et qui définit plus qu'elle ne nomme : la Femme aux chiens. Cette tournure restreint l'identité de ce personnage fluctuant à son sexe et son activité professionnelle, attirant, par là même, notre attention sur les critères qui sont utilisés pour caractériser et déterminer la valeur de l'individu. La narratrice élève des chiens dans le but de les faire concourir dans des courses ou des combats. Ce nom et ce métier figurent comme un double retour du/au père, ce dernier ayant considéré sa fille comme un animal et exercé la même profession : « I breed boarhounds as my father did before me ». (*Sexing*, p. 34) En réalité, cette appellation reprend l'assimilation de la Femme aux chiens à un animal en la redéfinissant de manière positive. En effet, ce nom établit une connexion immédiate entre la géante et le monde animal, le monde des chiens, qui sont ses plus fidèles compagnons.¹ Mais ce nom reprend également l'association traditionnelle de la femme au monde naturel, sauvage, incontrôlable, imprévisible, qui en fait déjà une sorte d'hybride en la constituant en « autre

¹ Pour un autre point de vue sur ce sujet, on se référera à l'analyse d'Hélène Fau sur l'animalité de la Femme aux chiens et la manière dont cet aspect du personnage peut être lié à l'obscénité. (Fau 2003, p. 89)

différent », et démontre, ce faisant, qu'il n'est pas aisé de se soustraire à l'autorité du Père.¹ Néanmoins, cette identification de la femme à la nature ne se fait pas sans une pointe d'ironie et peut être lue, à l'inverse, comme une transgression des normes de la féminité. Dans la version originale, la Femme aux chiens s'appelle « the Dog-Woman », une dénomination qui juxtapose les termes « chien » et « femme », ceux-ci étant à la fois séparés et liés par un trait d'union. Cette appellation expose la dimension hybride sous-jacente dans la définition traditionnelle de la femme et la reprend, la revendique, de manière excessive et incongrue – en faisant littéralement coexister les caractéristiques féminines et animales – et, par ce procédé, l'altère, la redéfinit de manière positive. Pour le dire autrement, en existant et en assumant son hybridité, tout en incarnant une définition déviante de la femme, la géante affaiblit la Loi du père, véhicule de la norme dans la société patriarcale.

I-1-1-b. L'hybridation ou la redéfinition des normes sexuelles

Bien que son nom insiste sur sa féminité, la narratrice de *Sexing* ne correspond pas à l'idée que l'on se fait généralement de la femme. Une fois encore, le personnage réinterprète l'aspect éminemment hybride qui se lit dans la définition traditionnelle de la femme, en empiétant de façons diverses sur le territoire masculin. Sur un plan symbolique, les chapitres de sa narration sont introduits par des dessins de banane, emblème phallique s'il en est. En effet, des dessins, de fruits en général, introduisent les différentes parties du texte et permettent d'identifier les narrateurs. Ils restreignent le champ des perspectives narratives, en permettant au lecteur de deviner l'identité de l'auteur du chapitre qu'il s'apprête à lire. Or, ces dessins renversent les connotations sexuelles traditionnelles. La banane phallique est paradoxalement l'emblème de la Femme aux chiens et de son alter ego, la militante écologiste, alors que l'ananas introduit les parties du texte narrées par Jourdain et son double, Nicolas Jourdain. En outre, les icônes qui introduisent le chapitre 1649, la hache, l'épée et le crochet, renvoient à la narration historique de la Femme aux chiens. (*Sexing*, p. 61) Le récit historique n'est pourtant pas un genre narratif particulièrement associé aux femmes, pas plus que ne l'est le type d'événements qu'il

¹ Sur l'association de la femme à la nature et sa définition en termes d'« autre différent », voir : Wittig 2001, p. 73, p. 111.

relate (conflits de pouvoir, combats politiques, guerres).¹ Alors que les récits d'évasion de son fils l'associent à une sphère traditionnellement considérée comme « féminine », la Femme aux chiens s'intéresse à un monde très « masculin ». Cet intérêt pour les préoccupations « masculines » est redoublé par le métier qu'elle exerce.

D'un point de vue strictement physique, cette géante au visage vérolé et aux dents cassées ne correspond pas non plus aux canons de la beauté féminine : « My nose is flat, my eyebrows are heavy. I have only a few teeth and those are a poor show, being black and broken. I had smallpox when I was a girl and the caves in my face are home enough for fleas. » (*Sexing*, p. 24) Bien qu'elle se targue d'être coquette et gracieuse, il est difficile d'identifier les attributs féminins de ce personnage. (*Sexing*, p. 25, p. 108) Au contraire, la Femme aux chiens incarne l'idéal masculin (traditionnel) de Jourdain, son fils adoptif :

I want to be like other men, one of the boys, a back-slapper and a man who knows a joke or two. I want to be like my rip-roaring mother who cares nothing for how she looks, only for what she does. [...] She is self-sufficient and without self-doubt. [...] She is silent, the way men are supposed to be. (*Sexing*, p. 101)

Cet idéal héroïque esquisse l'image d'un homme qui parle peu, mais s'exprime, au contraire, par ses actions, son indépendance et son assurance, autant de caractéristiques qui peuvent être associées à la géante. Quoique la Femme aux chiens insiste à plusieurs reprises sur sa fragilité toute féminine, sa force herculéenne impose néanmoins le respect et la crainte autour d'elle : « There were the usual villains on the sands, hoping to rob a poor woman in her sleep, but I pushed them under-water and left them bloated with salt. » (*Sexing*, p. 108) Aucun homme, à commencer par son père, ne peut lui imposer sa volonté. La Femme aux chiens ne souffre aucune contradiction, ainsi que le suggère cet extrait, dans lequel le royalisme du personnage est mis à rude épreuve :

my neighbour claimed he'd never kneel before a king until he knelt before Jesus. Any time now, he said, the Rule of Saints would begin on earth and all the sinners would be burned up and confounded.

I had no choice but to strangle him, and though I used only one hand and held him from the ground at arm's length, he was purple in no time and poor John Tradescant was swinging on my arm like a little monkey, begging me to stop. (*Sexing*, p. 27-8)

Le désir de paraître civilisée, de montrer qu'elle sait se comporter en femme du monde, alterne avec les pires manifestations de brutalité. Pour reprendre les termes de Susana

¹ Ce point sera développé plus en détail dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.

Onega, « the Dog Woman's affirmation of her natural grace and feminine delicacy and her insistence on the perfect proportions of her huge body are meant to destabilize and overturn the conventional canon of beauty attributed to women in patriarchy. » (Onega 1999, p. 446) Bien que la Femme aux chiens prétende posséder des qualités communément considérées comme étant l'apanage des femmes (la grâce, la délicatesse, la sensibilité, le sens de la charité, la tendresse maternelle), il lui arrive néanmoins de définir, par ces termes, des actes de brutalité excessive. Ainsi, elle estime faire preuve d'une attitude digne de celle d'une dame du monde (littéralement « ladylike »), lorsqu'elle annonce à la femme du révérend Scroggs le décès de son mari tout en éludant les détails sordides du meurtre qu'elle a perpétré. (*Sexing*, p. 129)

Mêmes les organes sexuels de cette géante sont gigantesques au point d'en devenir dangereux pour les hommes qui osent s'en approcher :

I did mate with a man, but cannot say that I felt anything at all, though I had him jammed up to the hilt. As for him, spread on top of me with his face buried beneath my breasts, he complained that he could not find the sides of my cunt and felt like a tadpole in a pot. He was an educated man and urged me to try and squeeze in my muscles, and so perhaps bring me closer to his prong. I took a great breath and squeezed with all my might and heard something like a rush of air through a tunnel, and when I strained up on my elbows and looked down I saw I had pulled him in, balls and everything. He was stuck. I had the presence of mind to ring the bell and my friend came in with her sisters, and with the aid of a crowbar they prised him out and refreshed him with mulled wine while I sang him a little song about the fortitude of spawning salmon. He was a gallant gentleman and offered a different way of pleasuring me, since I was the first woman he said he had failed. Accordingly, he burrowed down the way ferrets do and tried to take me in his mouth. I was very comfortable about this, having nothing to be bitten off. But in a moment he thrust up his head and eyed me wearily.

'Madam', he said, 'I am sorry. I beg your pardon but I cannot.'

'Cannot?'

'Cannot. I cannot take that orange in my mouth. It will not fit. Neither can I run my tongue over it. You are too big, madam.'

I did not know what part of me he was describing, but I felt pity for him and offered him more wine and some pleasant chat.

When he had gone I squatted backwards on a pillow and parted my bush of hair to see what it was that had confounded him so. It seemed all in proportion to me. These gentlemen are very timid. (*Sexing*, p. 106-7)

Ce n'est certes pas la première fois que les organes sexuels de la femme sont comparés à un territoire mystérieux, sombre, inconnu, potentiellement dangereux pour l'homme, ainsi que le suggère l'image du tunnel. Mais cette association stéréotypée prend un tour comique dans le texte de Winterson, l'amant étant littéralement aspiré, englouti, dans le sombre territoire féminin. Le préjudice porté par les clichés est désamorcé par le biais de l'humour. Les images stéréotypées sont exagérées à un degré tel que leur absurdité ne fait plus aucun doute. Le stéréotype est accentué jusqu'au point de rupture, d'éclatement, qui aboutit à l'éparpillement et à la réattribution de ses composantes sur le mode du ridicule. La géante reporte ainsi les connotations animales traditionnellement attachées à la femme et, plus généralement, son association au monde naturel, sur le personnage masculin, mais en les privant de la menace, de l'intensité, qu'ils renferment habituellement, pour ne plus laisser que le ridicule (« felt like a tadpole in a pot », « the fortitude of spawning salmon », « he burrowed down the way ferrets do »). Elle l'identifie à des créatures qui n'évoquent ni franchement la noblesse – tel le furet – ni franchement la virilité – tel le têtard, la larve du crapaud. Même le saumon n'est évoqué que pour sa détermination, implicitement défini dans ce passage comme étant don quichottesque, et non sa fertilité. Ce faisant, la Femme aux chiens se moque de la vanité du personnage masculin, qui se vante de n'avoir jamais laissé une femme insatisfaite. Celui-ci est blessé de ne pas être capable de combler la Femme aux chiens et, par conséquent, de ne pas pouvoir compter leur relation au nombre de ses prouesses sexuelles. Si ses organes sexuels sont sources de frustration pour la gent masculine, la géante n'envisage cependant aucune remise en cause. Elle balaie la déclaration de l'amant selon laquelle son corps serait inadapté aux relations hétérosexuelles (« It will not fit. [...] You are too big, madam. »), en affirmant sa normalité et en reportant sur lui le poids de l'inadéquation (« It seemed all in proportion to me. These gentlemen are very timid »). En redéfinissant son hybridité, sa monstruosité, inhérente à sa nature féminine, en termes de normalité, en écartant toute perception de son corps autre que la sienne (« I did not know what part of me he was describing »), la Femme aux chiens rejette, le plus naturellement du monde, les connotations négatives associées au corps féminin et sa définition traditionnelle en termes d'objet de désir et de plaisir pour l'homme.

Les organes sexuels de la Femme aux chiens ne sont pas plus définis par rapport à leur fonction nourricière, maternelle. Or, la géante fait preuve d'un instinct maternel très développé. Elle incarne une représentation de la mère qui est indépendante de celle de la féminité, en tout cas telle qu'on la conçoit habituellement, ne serait-ce que par ses caractéristiques masculines et l'idéal héroïque qu'elle représente pour son fils. Si elle

s'identifie à un ensemble d'éléments peu attractifs, peu féminins, ces comparaisons laissent néanmoins transparaître l'existence d'un amour maternel très puissant. Dès le début de son récit, la géante se compare à une montagne de fumier, substance intermédiaire au statut paradoxal de déchet fertile, d'élément inanimé générant la vie. De cette image paradoxale, peu attrayante, suscitant le dégoût, elle développe une métaphore nourricière, une métaphore de l'abondance, qui exprime l'amour infini qu'elle ressent pour Jourdain : « I nourished him as a hill of dung nourishes a fly ». (*Sexing*, p. 11) L'amour et la tendresse surgissent au cœur même du monstrueux :

I held him [Jordan] to my face and let him pick the fleas out of my scars. He was always happy. We were happy together, and if he noticed that I am bigger than most he never mentioned it. He was proud because no other child had a mother who could hold a dozen oranges in her mouth at once. How hideous am I? (*Sexing*, p. 25-6)

D'autre part, l'instinct maternel de la Femme aux chiens s'exprime dans toute son animalité et son intensité lorsque, comprenant qu'elle a égaré Jourdain dans la foule, elle hurle de désespoir comme le font les bovins. (*Sexing*, p. 13) La géante met son hybridité au service de l'expression de son amour maternel. Ce faisant, elle donne l'impression que c'est du cœur même de sa nature hybride que surgit son instinct maternel, remplaçant ainsi la maternité dans la sphère de la nature, du végétal et de l'animal. Au travers de la caractérisation de la Femme aux chiens, la maternité reprend son aspect instinctif, naturel, automatique, sans pour autant donner l'impression qu'elle dérive de la féminité telle qu'on la conçoit habituellement. Cette représentation de la maternité, replacée dans la sphère naturelle dans le but d'exprimer l'intensité, l'abondance, de l'amour de la géante pour son fils, dévie de la définition traditionnelle de l'instinct maternel qui, en l'associant à la féminité, contribue à doter la sphère féminine de connotations naturelles péjoratives. Les métaphores de la Femme aux chiens reprennent certes l'association de la femme au monde naturel, mais elles ne la reproduisent pas telle quelle. Elles l'altèrent par leur incongruité, leur manque d'esthétisme, au cœur desquels surgissent néanmoins l'intensité et l'abondance. La femme n'est plus un paysage naturel à contempler et à conquérir. Sa fonction maternelle ne fait pas d'elle un être passif, au service unique des besoins de l'autre, mais un agent actif (qui hurle de douleur, nourrit, etc.) La redéfinition de son association au monde naturel ne la coupe pas de ses aspects maternels, mais ne l'assujettit pas non plus à la maternité, ne la réduit pas à une position passive, secondaire. La monstruosité de la Femme aux chiens, qui est celle de l'hybride mais aussi celle de la femme, suggère une définition inhabituelle, intense, active, paradoxale, de la féminité – une

féminité qui exhibe des traits masculins – et de la maternité, tout en réorganisant les rapports qui les unissent. Ainsi, l’amour maternel de la géante peut prendre un tour très inhabituel pour se muer en furie assassine, lorsque quelqu’un a le malheur de s’en prendre à son fils :

When I got home Jordan was lying on his bed delirious with fever. [...]

In despair I went to the dog kennel and shook it with both hands until my neighbour poked her head out, cursing such oaths as should never be heard in female company.

‘You must pay me my due for kindness,’ I said. ‘My boy is dying. He must live.’

She started her cackling and muttering and nonsense about those who must accept the will of God, and was making to go back in when I snatched her by her waist and held her up over my head.

‘Make him well,’ I said, as politely as I could, ‘otherwise I may not say what maternal rage might do.’ (*Sexing*, p. 140)

La mère, telle qu’elle est incarnée par la Femme aux chiens, n’est certainement pas un être faible et impuissant.

Les réactions de la géante laissent entrevoir la possibilité que les femmes ne soient pas naturellement douces, gracieuses et maternelles, au sens où l’on entend traditionnellement ces termes, mais apprennent à le devenir. Selon Toril Moi, les femmes adoptent, sans en être véritablement conscientes, le comportement « féminin » qui est attendu d’elles sous peine de perdre leur féminité et de devenir des monstres aux yeux de la société :

‘Femininity’ is a cultural construct: one isn’t born a woman, one becomes one, as Simone de Beauvoir puts it. Seen in this perspective, patriarchal oppression consists of imposing certain social standards of femininity on all biological women, in order precisely to make us believe that the chosen standards for ‘femininity’ are *natural*. Thus a woman who refuses to conform can be labelled *unfeminine* and *unnatural*. (Moi 1985, p. 65)

La Femme aux chiens, ayant perdu ses parents alors qu’elle était encore très jeune et vivant, du fait de son physique, en marge de la société, en dehors de son influence, n’a, en toute logique, pas pu parfaitement intégrer ces constructions culturelles. Elle sait que les femmes sont supposées être gracieuses et maternelles. Mais elle n’est pas consciente du fait que la notion de « féminité » exclut l’affirmation de soi et de ses opinions, l’indépendance, la brutalité. En outre, la géante n’a pas assimilé ce que sa mère lui a appris sur le rôle secondaire de la femme dans la relation hétéro-sexuelle, la notion de don (« give ») et de mise au service de l’autre créant paradoxalement l’impression que l’homme la prive

(« take ») d'une partie d'elle-même et, partant, la transforme littéralement en l'objet de son plaisir : « my mother told me that men take pleasure and women give it. » (*Sexing*, p. 107) Par conséquent, la Femme aux chiens ne met pas en pratique les vertus féminines de la façon dont la société s'attend à ce qu'elle le fasse. Bien qu'elle veuille donner à ces termes leur signification habituelle, elle les réinterprète par son comportement hors-norme. Pour reprendre les termes de Langland, « [t]he Dog Woman's performance of gendered traits of tenderness, charity and the maternal reveals the extent to which those things seen as inherent to woman and to femininity are produced within a cultural context that scripts behavioral norms out of relative body size, mass, and strength. » (Langland 1997, p. 101-2) Son interprétation particulière, personnelle, des caractéristiques dites « féminines » ronge le lien naturel et indissoluble supposé exister entre le sexe biologique du sujet et son genre, en exhibant son artificialité. Ce faisant, le comportement de la Femme aux chiens démontre que si les catégories sexuelles sont entérinées par des actes répétés, elles peuvent également être déstabilisées par des comportements corporels incohérents qui interrompent la continuité entre le sexe, le genre et la sexualité, en recombinaison les termes qui les définissent. (Butler 2006, p. 168) Ainsi, les actes de la géante remettent en cause le modèle binaire des identités sexuelles.

Son ignorance de la signification des constructions culturelles la place au plus proche de l'état naturel, ce que confirment son rejet de la technique du greffage, qu'elle considère être contre-nature, et son intérêt pour le corps et les processus corporels. (Langland 1997, p. 100-1)¹ La putréfaction des corps ne la rebute pas (*Sexing*, p. 105), contrairement à la pratique du greffage. Jourdain décrit, en ces termes, la réaction outrée de sa mère, lorsqu'elle le voit essayer de croiser deux variétés de cerises : « My mother, when she saw me patiently trying to make yield between a Polstead Black and a Morello, cried two things : 'Thou mayest as well try to make a union between thyself and me by sewing us at the hip,' and then, 'Of what sex is the monster you are making?' » (*Sexing*, p. 78-9) Ses réflexions sur le greffage sont à la fois surprenantes et logiques, surprenantes au sens où la Femme aux chiens est un être hybride qui rejette une pratique permettant de concevoir des éléments qui seraient à son image, et logiques, car elle dénonce

¹ Elizabeth Langland suggère que le titre du texte de Winterson aurait été inspiré par un poème d'Andrew Marvell, *The Mower, Against Gardens* (1681). Le narrateur de ce poème dénonce le caractère artificiel de la culture et du greffage des plantes, notamment des cerises : « And in the cherry he does nature vex,/To procreate without a sex. » (Marvell 1870, p. 68) Or, on retrouve ce thème dans le texte de Winterson. En revanche, on ne retrouve pas, dans *Sexing*, l'opposition que le narrateur du poème de Marvell établit entre la nature (idéalisée) et la civilisation (dénoncée car rongée par le vice), les idéaux pastoraux et héroïques, les valeurs domestiques et impériales. (Langland 1997, p. 100-1)

l'intervention de la culture sur la nature, c'est-à-dire le greffage des significations culturelles sur la sphère naturelle, la sphère du corps humain. Or, cette greffe n'a que partiellement pris sur la Femme aux chiens, puisqu'elle ne sait pas mettre en pratique les caractéristiques associées à la féminité. Et c'est précisément parce que cette greffe a échoué sur la géante, et que son comportement entre en conflit avec ce qui est attendu d'elle en tant que femme, que la société voit en elle un hybride monstrueux, ou la manifestation du retour de la nature dans la sphère culturelle. Les réflexions de la géante sur le greffage mettent au jour l'imposition des significations culturelles sur les éléments naturels et, ce faisant, renversent la perspective habituelle, proposent une interprétation alternative, en suggérant que c'est, au contraire, lorsque la greffe est parfaitement réussie qu'elle engendre des monstres. En effet, ses paroles associent les constructions culturelles, et notamment sexuelles, à la monstruosité. Le monstre est alors celui qui est sexé¹ par la culture ou, plus précisément, le sujet qui adopte le genre (et la sexualité) correspondant à son sexe.

Notons cependant que la Femme aux chiens emploie indifféremment les termes de « sex » et de « gender » pour décrire le produit du greffage : « I [Jordan] tried to explain to her that the tree would still be female although it had not been born from seed, but she said such things had no gender and were a confusion to themselves. » (*Sexing*, 79) En effet, lorsque la géante enjoint à Jourdain de laisser la nature sexer les êtres comme elle l'entend et, par conséquent, de rejeter l'imposition des significations culturelles, elle utilise les concepts de « nature » et de « sexe » comme s'il ne pouvait s'agir de termes problématiques. Or, les féministes ont suffisamment attiré notre attention sur la distinction existant entre le sexe biologique, naturel, et le genre, appréhendé en tant que construction culturelle, pour que nous éludions ce fait. Reprenant la thèse de Michel Foucault, Butler va plus loin en postulant que le corps n'est pas sexé de quelque manière que ce soit avant d'être défini par le langage. Le « sexe » serait ainsi un concept artificiel qui nous serait néanmoins présenté comme une vérité biologique : « For Foucault, the body is not 'sexed' in any significant sense prior to its determination within a discourse through which it becomes invested with an 'idea' of natural or essential sex. » (Butler 2006, p. 124-5) Selon Butler, le genre ne doit pas seulement désigner la signification que la culture attribue au sexe biologique, naturel, mais également la manière dont le « sexe » est présenté comme une surface neutre, pré-discursive, à laquelle une construction culturelle vient ensuite se superposer et attribuer un sens qu'elle ne possédait pas à l'origine. (Butler 2006, p. 10) En

¹ Nous utilisons volontairement cet anglicisme pour traduire le verbe « to sex » et désigner l'acte qui consiste à déterminer le sexe, le genre, le désir sexuel et la sexualité du sujet, le premier élément entraînant les autres.

effet, cette description du « sexe » empêche de retracer ses origines culturelles et d'examiner, sous un angle critique, les définitions et termes qui y sont associés. (Butler 2006, p. 129) De toute évidence, il est difficile de démanteler le lien supposé exister entre le sexe, le genre et la sexualité, si le premier maillon de cette chaîne, le point originel dont les autres éléments découlent, est inaltérable. Or, en allant à l'encontre de sa propre utilisation du mot « sexe », la caractérisation physique de la Femme aux chiens démontre que ce concept est sujet à réinterprétation. Au-delà de sa transgression des limites de la sphère féminine, le corps de la géante – qui peut être alternativement lourd et léger, matériel et immatériel (*Sexing*, p. 14, p. 40) – déstabilise le concept de corps biologique, naturel, sur lequel repose le système binaire des catégories sexuelles. Espace vide et points de lumière, ainsi que l'indique la préface de *Sexing*, la matérialité du corps devient relative. Le corps n'est plus une surface stable, un repère sûr permettant de définir sans ambiguïté le sexe du sujet. Par un biais certes détourné et métaphorique, la représentation de l'enveloppe charnelle de la Femme aux chiens suggère que le corps biologique, naturel, n'existe pas, en tout cas pas tel qu'on le conçoit traditionnellement. Il s'agit, au contraire, d'une construction culturelle qui contribue à présenter le schéma binaire des catégories sexuelles et l'hétérosexualisation du désir comme étant naturels. Pour reprendre les termes de Butler, « the body is not a 'being', but a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality. » (Butler 2006, p. 189)

Au-delà de ses incohérences, les paroles de la Femme aux chiens exposent le rôle crucial du sexe dans la construction de l'identité, en suggérant que le sujet ne devient intelligible qu'à partir du moment où il est sexé et, plus précisément, en liant l'absence de sexe (« had no gender ») et l'absence de sens (« were a confusion to themselves »). Le sujet ne peut « être » avant d'« avoir » un sexe. En effet, Butler affirme qu'une personne ne devient intelligible qu'à partir du moment où elle est sexée. (Butler 2006, p. 22) L'identité de la personne est définie par son sexe, son genre et sa sexualité. Les genres – et les sujets – « intelligibles » sont donc ceux qui établissent et maintiennent une continuité et une cohérence entre le sexe, le genre, le désir et la sexualité. (Butler 2006, p. 23)¹ Il n'est donc

¹ En d'autres termes, toutes les personnes du même sexe biologique ont le même genre, ressentent les mêmes désirs et ont la même sexualité, qui est de toute façon toujours hétérosexuelle. Car c'est l'hétérosexualisation du désir qui nécessite et établit l'opposition entre le « masculin » et le « féminin », ces caractéristiques étant présentées comme les attributs de l'homme et de la femme. Il devient alors évident que le maintien de cette construction culturelle dépend de la répression de certains types d'identités particuliers. Ces types d'identités correspondent aux cas où le genre de la personne n'est pas en accord avec son sexe et/ou à ceux où la sexualité de la personne ne correspond pas à son genre ou son sexe. Suivant les normes de la matrice

pas étonnant que la société perçoive la Femme aux chiens comme un être inintelligible. La géante ne rentre dans aucune catégorie culturelle, pas plus dans celle de « femme » que dans celles de « mère » ou d'« épouse ». Elle est effectivement femme et mère, mais elle ne l'est pas de façon traditionnelle. Ses actes ne correspondent pas à sa nature. La Femme aux chiens est monstrueuse car elle se situe au-delà des représentations culturelles possibles. C'est pourquoi son existence est perçue comme une abomination, une aberration. Butler remarque cependant que ce qui est défini comme « impensable » et « indicible » dans une culture n'est pas forcément exclu de sa matrice d'intelligibilité, quand bien même cela nous paraîtrait être le cas. En effet, la norme n'est pas simplement répressive mais produit également les pratiques mêmes qu'elle prétend réprimer. Ne peuvent être opposées à la norme, interdites et exclues que des pratiques dont on postule, a priori, l'existence. Il serait ainsi plus juste de dire que l'« impensable » fait partie intégrante de la société mais est exclu de la culture dominante. (Butler 2006, p. 25)

L'inconcevable prend la forme d'une altérité abjecte dont la Femme aux chiens se fait l'emblème par excellence lorsqu'elle se compare à une montagne de fumier. Reprenant l'analyse de Julia Kristeva, Butler suggère, en effet, que l'« abject » désigne ce qui a été expulsé du corps sous la forme d'excréments et, par ce biais, est devenu « autre ». Bien que cette opération ressemble véritablement à une expulsion d'éléments étrangers, l'identité de ces éléments – leur altérité – est, en fait, établie par le processus même de l'expulsion. Cette expulsion de quelque chose qui, à l'origine, faisait partie de l'identité, mais qui, par le biais de cette opération, est devenu un « autre » repoussant, établit les limites du corps (et) du sujet. En d'autres termes, l'expulsion de l'autre est fondatrice de l'identité du sujet, qui se définit par différenciation. La distinction binaire entre l'« intérieur » et l'« extérieur » stabilise et consolide la cohérence du sujet. (Butler 2006, p.181-2)¹ Or, en tant que femme transgressant les normes sexuelles, c'est-à-dire, en tant qu'hybride, la Femme aux chiens incarne ce que le sujet doit rejeter/refuser pour se constituer en tant que tel. Elle est l'« autre », elle est ce qui ne peut pas, ou plutôt ce qui ne doit pas, exister.

culturelle hétérosexuelle, ces identités sexuelles sont inintelligibles. C'est pourquoi elles sont perçues comme des impossibilités logiques ou des malformations. (Butler 2006, p. 24) Eve Kosofsky Sedgwick évoque également l'existence de ces genres inintelligibles, qu'elle qualifie de *queer*. (Kosofsky Sedgwick 1994, p. 8) Dans les textes de Cixous, ils semblent plutôt relever de sa définition particulière de la bisexualité. (Cixous, Clément, p. 156)

¹ Iris Young, qui a utilisé la théorie de Kristeva pour tenter de comprendre le fonctionnement du racisme, de l'homophobie et du sexisme, affirme que le rejet de certains corps selon des critères sexuels et raciaux, prend effectivement la forme d'une « expulsion » suivie d'une « répulsion », un processus qui fonde et consolide des identités culturelles hégémoniques selon des axes de différenciations sexuelles et raciales. La répulsion consolide des identités fondées sur l'institution de l'« autre » ou d'un ensemble d'« autres » par le biais de l'exclusion et de la domination. (Butler 2006, p. 182)

I-1-1-c. L'impossible coexistence des contraires : l'ange monstrueux et le monstre angélique

« I am a woman going mad. I am a woman hallucinating. I imagine I am huge, raw, a giant. » (*Sexing*, p. 121) C'est par ces quelques phrases lapidaires que la deuxième narratrice autodiégétique de *Sexing*, une militante écologiste et féministe vivant à notre époque, entame son récit et se présente. La jeune femme se définit comme une personne foncièrement double, dotée d'un alter ego fantastique. La narratrice interprète sa dualité comme une anomalie, la conséquence de troubles psychiques. L'héroïne de ses délires, la géante qui figure dans tous ses fantasmes, se révélera bien évidemment être la Femme aux chiens. Cette dernière, dont les proportions gigantesques représentent l'intensité de la rage de la militante, est née et se nourrit des frustrations du personnage contemporain, dont les études sur les taux de mercure dans les cours d'eau ne sont jamais prises en compte. (*Sexing*, p. 123-4) Méprisée ou simplement ignorée par les gens ordinaires et les personnes influentes, la militante écologiste se projette dans la peau d'une créature beaucoup plus puissante qu'elle, un personnage capable d'accomplir par la force ce qu'elle ne parvient pas à faire en recourant à des méthodes plus pacifiques. Ainsi, la scène où la jeune femme s'imagine être une géante invincible qui enlève des hommes influents, et les oblige à suivre une formation intensive en écologie et en féminisme, fait écho à l'épisode dans lequel la Femme aux chiens se bat contre des Têtes Rondes :

I ran straight at the guards [the Roundheads], broke the arms of the first, ruptured the second and gave the third a kick in the head that knocked him out at once. The other five came at me, and when I had dispatched two for an early judgement another took his musket and fired me straight in the chest. I fell over, killing the man who was poised behind me, *and plucked the musket ball out of my cleavage*. I was in a rage then. [...] I sat up and *rolled up my sleeves*. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 66)¹

When I am a giant I go out with *my sleeves rolled up* and my skirts swirling round me like a whirlpool. [...] Men shoot at me, but *I take the bullets out of my cleavage* and I chew them up. Then I laugh and laugh and break their guns between my fingers the way you would a wish-bone.

¹ Lucie Armitt perçoit dans cet épisode une critique des normes patriarcales et, plus précisément, une parodie de ces récits d'aventures dans lesquels un héros indestructible réussit à vaincre un nombre incalculable d'adversaires l'attaquant simultanément : « What we are given here, in effect, is a wonderful parody of all those masculinist wish-fulfilment fantasies in which the central male character, surrounded, shot at and attacked from all sides, emerges unscathed without even having to pass a comb through his hair. Apparently emulating such ridiculous heroics, in effect she subverts them by "sending herself up". » (Armitt 2000, p. 20)

First Stop: the World Bank. [...]

Next Stop: the Pentagon. [...]

I snatch world leaders from motorcades, from mansion house dinners, from embassies and private parties. [...]

I force all the fat ones to go on a diet, and all the men line up for compulsory training in feminism and ecology. Then they start on the food surpluses, packing it with their own hands, distributing it in a great human chain of what used to be power and is now co-operation.

We change the world [...]. And when the rivers sparkle, it's not with mercury... [nous soulignons] (*Sexing*, p. 121-3)

La violence de la Femme aux chiens est à la mesure de la frustration de la jeune femme. Considérée comme une source d'ennuis, une marginale, la militante écologiste est forcée de s'isoler pour continuer son combat. Elle n'a d'autre choix que celui d'adopter un comportement excessif, qui la met à l'écart de la société, littéralement et métaphoriquement, pour pouvoir obtenir une sur-exposition médiatique ponctuelle : « The trouble is that when most people are apathetic ordinary people like me have to go too far, have to ruin their lives and be made an object of scorn just to get the point across. Did they really think I'd rather be camping by a polluted river than sitting in my own flat with my things about me. » (*Sexing*, p 123) Son engagement fait d'elle une folle, un monstre de foire, et la prive, par conséquent, de sa place dans la société, ou plutôt la positionne dans la zone liminaire de la marginalité dont elle ne peut sortir que pour mieux y retourner. En effet, la sur-exposition médiatique ponctuelle ne fait jamais que la garder enfermée dans cette position de marginalité tout en désamorçant son potentiel transgressif : « I started a one-woman campaign, the sort you read about in the papers where the woman is thought to be a bit loopy but harmless enough. » (*Sexing*, p 123) L'isolement qu'exige cette sur-exposition ponctuelle fait office de cage en ce sens qu'elle permet de conserver le monstre au sein de la société, mais séparé de celle-ci, de sorte à pouvoir le contrôler. La militante écologiste ne prend jamais véritablement ni forme ni parole sur la scène sociale mais fait l'objet d'une représentation floue, caricaturale et éphémère. Marque de son invisibilité, symbole de la place qu'elle occupe dans la société, le nom de la jeune femme n'apparaît à aucun moment dans le texte, pas plus dans sa narration que dans celle de son interlocuteur, Nicolas Jourdain. Mais en se projetant dans la peau d'un personnage dont la forme et la parole ne sauraient être ignorées, la militante écologiste re-devient visible et audible. Mue à l'action par la force de son alter ego, elle décide d'imposer sa volonté à la société en brûlant l'usine responsable de la pollution, c'est-à-dire en mettant fin par elle-même aux crimes qu'elle dénonce. (*Sexing*, p. 142) Au travers de la Femme aux chiens, la militante

écologiste revendique donc sa monstruosité et, en s'imposant à la société, déstabilise l'ordre culturel, dont l'instauration et le maintien dépendent de l'exclusion de certains individus. (Jackson R. 1981, p. 4)

Les transgressions de la militante écologiste sont fondamentalement d'origine et de nature sexuelles. En effet, la caractérisation sexuelle de la jeune femme contemporaine n'est pas moins complexe et problématique que celle de son alter ego fantasmatique. Notons d'ailleurs que, dans la littérature fantastique, les états psychiques dits « anormaux » (hallucinations, rêves, folie, paranoïa) sont liés à l'effacement des démarcations entre les genres, et notamment des différences entre les sexes. (Jackson R. 1981, p. 49) Les hallucinations de la jeune femme représentent ainsi, sous une forme outrée, déformée, sa propre transgression des rôles sexuels. C'est la carence nominative et la nécessité de la définition qui nous interpellent sur ce point en premier lieu. En nous obligeant à nous référer à la jeune femme par des périphrases et, notamment, à l'identifier par rapport à son sexe, la carence nominative dévoile les critères que nous utilisons pour définir une personne et évaluer son comportement. En d'autres termes, l'absence de nom nous incite à nous demander jusqu'à quel point le sexe de l'individu influe sur notre perception de ses actes. Ces interrogations sont relancées par la manière dont Nicolas Jourdain perçoit la narratrice contemporaine. Ainsi que le souligne le jeune homme, la militante écologiste devrait être considérée comme un héros car ses actions illustrent la définition que l'on en donne habituellement : « Surely this woman was a hero? Heroes give up what's comfortable in order to protect what they believe in or to live dangerously for the common good. She was doing that, so why was she being persecuted? The article said her tent had been mysteriously fired at on a number of occasions. » (*Sexing*, p. 138) En réalité, la militante écologiste ne correspond pas à la définition communément acceptée du héros, pas plus qu'elle ne se conforme à celle de l'héroïne. Nicolas Jourdain n'emploie d'ailleurs pas le terme « héroïne » mais celui de « héros » pour définir la militante écologiste. En effet, une « héroïne » ne peut être « héroïque ». La militante écologiste ne trouve donc sa place dans aucune catégorie. En tant que femme vivant dans une société patriarcale, elle outrepassé les limites de sa sphère d'action. Elle transgresse les normes sexuelles, interrompt la continuité entre le sexe et le genre. En ce sens, elle n'est pas héroïque mais monstrueuse. Eût-elle été un homme, la Femme aux chiens aurait également pu être considérée comme un héros de la cause royaliste. Au regard des portraits de héros égrenés par Nicolas Jourdain, la géante remplit toutes les conditions pour entrer dans cette catégorie. Elle possède certainement autant de courage et de détermination que tous ces

hommes. En nous fondant sur le « manuel des héros » rédigé par Nicolas à partir du *Boys' Book of Heroes*, nous pouvons avancer que la Femme aux chiens n'est pas plus ignare, violente ou mal éduquée que Guillaume le Conquérant, pas plus voleuse que Francis Drake, pas plus fantasque et vaine que Lord Nelson :

William the Conqueror

Born 1028. Known as 'William the Bastard'. Three of his guardians died violent deaths and his tutor was murdered. 'William was an out-of-doors man, a hunter, a soldier, fierce and despotic. Uneducated. He had few graces...' [...]

As the cousin of the childless Edward the Confessor, William the Bastard had expected to inherit England by right. When Harold got it instead he invaded.

Francis Drake

Born in 1540 in Devon [...], he was [...] Queen Elizabeth's favourite looter and was nicknamed 'the master-thief of the Unknown World'.

The most popular hero for the following 200 years [...].

Lord Nelson

Born in 1758 [...]. On [...] [a] voyage he contracted malaria and had a vision. "Well, then [...] I will be a hero."

When Wellington met Nelson he said his talk was 'all about himself and in really a style so vain and silly as to surprise me and almost disgust me'. None the less, Nelson took possession of the flagship *Victory* and set off to defeat Napoleon. He outlined his self-confessedly brilliant plan of attack, calling it 'the Nelson touch'.

He was killed in the historic battle but before he died he had signed a document bequeathing his mistress, Emma, Lady Hamilton, and their child, Horatia, to the nation. The nation took no notice and lauded the dead Admiral while Emma died in Calais nine years later, raddled with disease and quite alone. (*Sexing*, p. 116-7)

Nicolas décrit ces héros d'une manière si péjorative que le lecteur ne peut s'empêcher de se demander comment ils ont pu acquérir ce statut. Pourquoi les considérer comme des héros et pas des monstres, des brigands ou des fous ? Leurs portraits n'illustrent d'ailleurs pas sa définition ultérieure du héros. La noblesse de leurs actions ne transparait nullement dans les portraits esquissés par le jeune homme, à tel point qu'on en vient à se demander pour quelle raison il les admirait, étant enfant. En effet, les actions de ces grands hommes servent, en premier lieu, leurs propres intérêts. Ce sont, semble-t-il, leurs exploits guerriers qui leur ont apporté ce statut de héros et les ont immunisés contre toute critique :

If you're a hero you can be an idiot, behave badly, ruin your personal life, have any number of mistresses and talk about yourself all the time, and nobody minds. Heroes are immune. They have wide shoulders and plenty of hair and wherever they go a crowd gathers. Mostly they enjoy the company of other men, although attractive women are part of their reward. (*Sexing*, p. 117-8)

Contrastant avec ces portraits de héros ambivalents, les actions de la militante écologiste paraissent peu spectaculaires mais infiniment plus nobles. Pourquoi alors considérer que cette femme a perdu la raison ? Suivant les réflexions de Nicolas Jourdain, le lecteur est amené à comparer les actions de la militante écologiste avec celles de ces héros et à s'interroger sur la validité de sa perception du monde, sur les domaines alloués aux hommes et aux femmes, et les critères qu'il emploie pour déterminer la valeur de chaque personne et de chaque acte.

La militante écologiste/féministe sait parfaitement ce que la société attend d'elle : « As a chemist with a good degree, and as an attractive woman whom men like to work with, I could have taught in a university or got a job doing worthy work behind the scenes. I needn't have gone into pollution research. » (*Sexing*, p. 125) Il serait certainement plus simple pour elle de se conformer aux exigences de la société mais elle ne peut s'y résoudre. Cela irait à l'encontre de ses croyances les plus profondes. La militante écologiste veut fonder une famille, mais elle ne veut pas être l'ange de la maison. Ce rôle ne lui convient pas. Elle est également consciente du fait que son refus d'endosser le costume que lui réserve la société est perçu comme une chose monstrueuse :

When I'm dreaming I want a home and a lover and some children, but it won't work. Who'd want to live with a monster? I may not look like a monster any more but I couldn't hide it for long. I'd break out, splitting my dress, throwing the dishes at the milkman if he leered at me and said, 'Hello, darling.' The truth is I've lost patience with this hypocritical stinking world. I can't take it any more. I can't flatter, lie, cajole, or even smile very much. What is there to smile about?

'You don't try,' my mother said. 'It's not so bad.'

It is so bad.

'You're pretty,' my father said, 'any man would want to marry you.'

Not if he pulled back my eyelids, not if he peeped into my ears, not if he looked down my throat with a torch, not if he listened to my heartbeat with a stethoscope. He'd run out of the room holding his head. He'd see her, the other one, lurking inside. She fits, even though she's so big. (*Sexing*, p. 127)

Plutôt que de la nier ou de la rejeter, la militante écologiste/féministe assume l'image du monstre et, ce faisant, la ré-interprète. Dans cette perspective, la Femme aux chiens devient une projection, plus ou moins consciente, de cette monstruosité, de l'« autre » présent en soi. La géante représente l'extériorité, l'altérité, réintégrée, ou plutôt révélée, en soi. Sous les apparences de l'ange – mince, belle, féminine – se tapit (« lurk ») le monstre qui refuse de se limiter au rôle que lui assigne la société et que ses parents souhaitent lui voir assumer, celle de l'épouse décorative (pour reprendre l'image esquissée par les déclarations du père) et résignée (pour reprendre celle qui est suggérée en creux par sa mère). Ainsi que le souligne Claire Rosenfeld, ce type particulier de dualité est une constante dans les cas littéraires de doubles psychologiques : « the novelist who consciously or unconsciously exploits psychological Doubles frequently juxtaposes two characters, the one representing the socially acceptable or conventional personality, the other externalizing the free, uninhibited, often criminal self. » (Rosenfeld 1967, p. 314) La militante écologiste/féministe a peut-être surmonté ses crises de boulimie et fait disparaître les traces extérieures, monstrueuses, de sa colère, mais ses pulsions rebelles subsistent. Le monstre a été intériorisé, les crises de boulimie remplacées par un alter ego imaginaire tout puissant. Réitérant un phénomène récurrent dans la littérature, la Femme aux chiens est la personnification même de cette boulimie, de cette volonté d'expansion infinie du corps qui devait permettre à la jeune fille de s'opposer à tout ce qui avait de l'emprise sur elle. Pour reprendre les termes de Sandra Gilbert et Susan Gubar, « in a metaphorical elaboration of bulimia, the disease of overeating [...], women writers often envision an 'outbreak' that transforms their characters into huge and powerful monsters. » (Gilbert, Gubar, 2000, p. 86) La militante écologiste était obèse car elle voulait être plus grosse/grande/forte que toutes les choses qui avaient prise sur elle et qu'elle ne pouvait contrôler :

I was fat because I wanted to be bigger than all the things that were bigger than me. All the things that had power over me. It was a battle I intended to win. [...]

When the weight had gone I found out something strange: that the weight persisted in my mind. I had an *alter ego* who was huge and powerful, a woman whose only morality was her own and whose loyalties were fierce and few. She was my patron saint, the one I called on when I felt myself dwindling away through cracks in the floor or slowly fading in the street. Whenever I called on her I felt my muscles swell and laughter fill up my throat. (*Sexing*, p. 124-5)

Devenue adulte, les proportions gargantuesques de son alter ego lui rendent la substance, la présence et le contrôle qu'elle a perdus, littéralement et métaphoriquement parlant (« I felt

myself *dwindling away* through cracks in the floor or *slowly fading* in the street. Whenever I called on her I felt *my muscles swell* » [nous soulignons]). Selon Sara Martin, le véritable pouvoir de la Femme aux chiens réside précisément dans ce physique exceptionnel qui lui permet de limiter le pouvoir des autres sur elle. La géante ne laisse personne lui imposer sa volonté et agit comme elle le souhaite, tout en suggérant à sa créatrice qu'elle est capable d'en faire autant. (Martin 1999, p. 194)

Avec le personnage de la militante/Femme aux chiens, *Sexing* s'inscrit dans une tradition littéraire qui entreprend de réécrire la figure duelle de la femme comme ange et monstre. Cette image ambiguë imprègne, depuis des siècles, les œuvres de certains auteurs de sexe masculin, traduisant leur attitude ambivalente envers les femmes :

the woman [...] becomes herself an embodiment of just those extremes of mysterious and intransigent otherness which culture confronts with worship or fear, love or loathing. As “Ghost, fiend, and angel, fairy, witch and sprite”, she mediates between the male artist and the unknown, simultaneously teaching him purity and instructing him in degradation. (Gilbert, Gubar, 2000, p. 19)¹

Dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf décrit un phénomène similaire lorsqu'elle remarque que, pendant très longtemps, les femmes ont été décrites uniquement par des hommes et au travers des relations qu'elles entretenaient avec eux. Cela peut certainement expliquer pourquoi, dans de nombreux textes littéraires, la représentation de la femme oscille entre les images de l'ange et du monstre :

all the great women of fiction were, until Jane Austen's day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex. And how small a part of a woman's life is that; and how little can a man know even of that when he observes it through the black or rosy spectacles which sex puts upon his nose. Hence, perhaps, the peculiar nature of women in fiction; her alternations between heavenly goodness and hellish depravity – for so a lover would see her as his love rose or sank, was prosperous or unhappy. (Woolf 1929, 2000, p. 79)

La définition de la femme idéale qui prévaut au XIX^e siècle et qui, selon Gilbert et Gubar, subsiste encore à notre époque – au moins partiellement – est celle de l'ange de la maison entièrement dévoué aux besoins de sa famille. (Gilbert, Gubar, 2000, p. 20) L'ange est une créature passive, modeste, soumise, dénuée de personnalité, n'ayant pas d'existence propre.

¹ Bien que nous reprenions le fondement de *Madwoman in the Attic*, nous ne souhaitons pas appliquer à Winterson la thèse de l'anxiété de l'auteur telle qu'elle a été reprise et développée par Gilbert et Gubar, car il ne nous semble pas qu'elle s'applique à son œuvre. En d'autres termes, il ne s'agit pas du tout d'affirmer que la Femme aux chiens incarne l'anxiété de l'auteur écrivain, en tant que femme, dans une société patriarcale.

Son renoncement à quelque chose de mortifère. Cet idéal affecte les femmes sur les plans psychologique et physique. La femme idéale a ainsi la beauté fragile et délicate – presque mortifère – de l'ange :

the aesthetic cult of ladylike fragility and delicate beauty – no doubt associated with the moral cult of the angel woman – obliged 'genteel' women to 'kill' themselves (as Lederer observed) into art objects: slim, pale, passive beings whose 'charms' eerily recalled the snowy, porcelain immobility of the dead. (Gilbert, Gubar, 2000, p. 25)

L'ange n'est pas un sujet indépendant, mais l'objet d'une représentation masculine. Pour accéder à cet idéal, la femme doit se défaire de son individualité, de sa personnalité propre, en d'autres termes, de son humanité (« whose 'charms' eerily recalled the snowy, porcelain immobility of the dead. ») Aussi n'est-il peut-être pas étonnant que la figure du monstre, qui se positionne également au-delà de la sphère de l'humanité, soit indissociable de celle de l'ange de la maison. Le monstre et l'ange représentent les deux extrêmes de l'incarnation de l'altérité, de la créature hybride, mais seule la seconde variante est acceptable aux yeux de la société. Le monstre est donc l'envers, le double, de l'ange. Le monstre représente l'autonomie féminine, la femme débordant le cadre de la représentation patriarcale, empiétant sur le domaine masculin, prenant en charge sa propre existence. Le monstre repousse et fascine tout à la fois par sa puissance, ses pouvoirs : « Emblems of filthy materiality, committed only to their own private ends, these women are accidents of nature, deformities meant to repel, but in their very freakishness, they possess unhealthy energies, powerful and dangerous arts ». (Gilbert, Gubar, 2000, p. 29)¹

Winterson exploite la figure du monstre pour exprimer le désir de la femme contemporaine de se rebeller contre la société patriarcale. Elle brouille les limites entre les images de l'ange et du monstre, en attribuant à l'ange des caractéristiques monstrueuses, et au monstre des qualités angéliques. Ainsi, la Femme aux chiens met en abyme la dualité de la militante écologiste en prenant la forme d'un composé de caractéristiques angéliques et monstrueuses, divines et démoniaques. Certes, la géante, qui est monstrueuse au regard même du pasteur qui la compare à une gargouille, tient, pour quelques personnes, de l'apparition démoniaque. En effet, certains personnages vont jusqu'à associer sa laideur et sa « difformité » à une manifestation diabolique :

¹ D'après Sara Martin, la crainte d'être monstrueuse transparait encore aujourd'hui dans les textes des auteurs contemporains de sexe féminin. Martin affirme que les images de l'ange et du monstre dans les œuvres des auteurs britanniques de sexe féminin parues dans les années 1980 expriment l'obsession des femmes pour leur apparence physique et les excès qu'elle peut engendrer. (Martin 1999, p. 194)

It was three days later that a half-wit went foaming and stuttering to Mr Tradescant, crying that the garden had been invaded by an evil spirit and her Hounds of Hell. Tradescant came running to the great gates, and he must have been relieved to see that it was only myself holding Jordan by the hand. (*Sexing*, p. 29)¹

Ainsi que le souligne William Schnabel :

dans la Bible, la laideur et la difformité sont associées à une rupture avec Dieu (*Lévitique*, 16-24) ; et si l'homme cesse d'être la lumière reflétée de Dieu, il peut graviter vers la lumière luciférienne. L'homme semble toujours avoir eu une tendance innée à associer le bien au beau et la laideur aux forces du mal. [...] Poussée à l'extrême, on comprend que la laideur est perçue comme un danger potentiel pour la société. (Schnabel 2000, p. 227)

L'aspect démoniaque, naturel, animal, de la Femme aux chiens coexiste néanmoins avec des caractéristiques angéliques, aux sens propre et figuré. Ces qualités ne se manifestent cependant pas sur un plan moral. Bien que la géante soit sincèrement persuadée d'être un modèle de moralité religieuse, ses actions meurtrières auraient tendance à la contredire. Quoique cela puisse paraître surprenant, c'est sur le plan physique que se manifeste le côté angélique de la géante. En effet, ce monstre possède une voix d'ange, une voix mélodieuse qui apaise et réjouit ceux qui l'entendent chanter : « I sing inside the mountain of my flesh, and my voice is as slender as a reed and my voice has no lard in it. When I sing the dogs sit quiet and people who pass in the night stop their jabbering and discontent and think of other times, when they were happy. » (*Sexing*, p. 14) Celle qui est plus lourde qu'un éléphant, qui a brisé les genoux de son père lorsqu'elle était enfant, peut être, par moments, d'une légèreté d'ange. (*Sexing*, p. 25) Pouvoir angélique ou démoniaque selon les lectures, la géante est également capable de s'évaporer dans l'obscurité de la nuit, cette caractéristique représentant, tout en la préfigurant, l'invisibilité sociale forcée de la militante écologiste : « Like the angels, I can be invisible when there is work to be done. » (*Sexing*, p. 89) Cette caractéristique angélique présente néanmoins un revers démoniaque, puisque l'invisibilité, qui fait la faiblesse de l'ange et de cette incarnation ambivalente de l'ange qu'est la militante écologiste, se transforme en une force d'action très puissante qui permet à la géante de mener à bien, en toute discrétion, des opérations destinées à contrecarrer l'ordre puritain dont les répercussions sont, en revanche, bien visibles. L'invisibilité représente ainsi la marginalité qui menace à chaque instant de déstabiliser

¹ Susana Onega relève dans ce passage une référence au monstre imaginé par John Milton dans *Paradise Lost*, Péché, la mère infernale qui engendre une progéniture abjecte prenant la forme de chiens démoniaques. (Onega 1999, p. 449)

l'ordre culturel dominant au travers de ses manifestations.¹ Symbole de cette situation paradoxale, la Femme aux chiens est simultanément invisible et « omnivisible », ce que souligne d'ailleurs Jourdain lorsqu'il associe la « grandeur » divine aux dimensions gigantesques de sa mère : « God is bigger, like my mother ». (*Sexing*, p. 102) Les dimensions à la fois gigantesques et relatives de la Femme aux chiens se transforment en images de la « grandeur » métaphorique de Dieu, de son omniprésence invisible. S'inscrivant dans le renversement incessant des valeurs qui a cours dans le roman, ce n'est pas Dieu mais la Femme aux chiens qui représente le point de comparaison, l'unité de mesure. L'association de Dieu et de la Femme aux chiens bouleverse tous nos repères, jusqu'à nous inciter à inverser les lettres du nom original de cette géante pécheresse et meurtrière, pour ne plus lire « Dog-Woman » mais « God-Woman ». Il est vrai que, telle une figure divine, la géante impose sa volonté aux gens qui l'entourent. En outre, certaines de ses actions les plus meurtrières sont ironiquement attribuées à la volonté du Seigneur, rendant les deux entités quasiment interchangeables :

When she [Preacher Scroggs's wife] heard of the death of her husband (I was too ladylike to describe the circumstances themselves) she raised her hands to Heaven and thanked God for his mercy. Such is my humility that I bore no resentment at this mistaken gratitude towards Our Saviour. I wanted no thanks myself, and Our Lord is often robbed of his due. (*Sexing*, p. 129)

Si, dans le cas du personnage contemporain, les deux représentations antithétiques de la femme-ange et de la femme-monstre s'entrechoquent, ont du mal à coexister, elles s'intègrent, en revanche, parfaitement dans la personnalité de la géante. La caractérisation de la Femme aux chiens marque, d'une part, l'indissociabilité de ces deux images et efface, d'autre part, les barrières qui les séparent pour nous permettre d'entrevoir un portrait plus complexe de la femme, une représentation nuancée capable de refléter les variations de la personnalité féminine.²

¹ Dans un système métaphysique et épistémologique où « je vois » est synonyme de « je comprends », où le savoir, la compréhension et la raison sont structurés par la vision, l'invisibilité prend inévitablement une connotation subversive. (Jackson R. 1981, p. 45)

² La caractérisation ambivalente de la narratrice n'est pas sans rappeler celle de Ruth, l'héroïne du roman de Fay Weldon, *The Life and Loves of a She-Devil*, paru quelques années avant *Sexing*. Les traits de l'héroïne de Weldon, telle qu'elle est décrite au début du roman, auraient ainsi pu servir de modèle au personnage de la Femme aux chiens. En effet, à l'instar de Ruth, l'héroïne de *Sexing* est anormalement grande et laide. Toutes deux sont perçues comme des êtres démoniaques par leur entourage non pas uniquement parce qu'elles sont hideuses, mais aussi et surtout parce qu'elles affirment leurs volontés. Lorsque Ruth reproche ses infidélités à son mari, Bobbo, celui-ci quitte le foyer conjugal, après avoir qualifié sa femme de *she-devil*, un nom qui associe la femme à l'altérité et pourrait avoir inspiré celui de la géante de *Sexing*. (Weldon 1983, p. 42) Préfigurant les actes de la neuvième princesse dans *Sexing*, Ruth, initialement d'une nature très docile, va alors tout faire pour se conformer à cette description. Sa transformation est décrite comme la pelure de la

I-1-1-d. Le corps grotesque ou le pouvoir révolutionnaire symbolique de l'hybride

Quoiqu'en disent certaines critiques, telles Pearce ou Martin, la Femme aux chiens est un personnage révolutionnaire qui se bat avant tout pour elle-même et contre ceux qui essaient de lui imposer leur volonté, ainsi que le souligne très justement Armitt.¹ En ce sens, certaines lectrices, et pourquoi pas certains lecteurs, peuvent estimer qu'en luttant contre cette variante du patriarcat qu'est le puritanisme, la géante défend symboliquement leurs intérêts :

Yes, Dogwoman fights for the King against the puritans, yes she is outrageous, dangerous, volatile and excessive, but she is a woman fully aware of being a woman, taking men on at their own vile and offensive games and beating them to a pulp in the process. Of course there is nothing "nice" or politically correct about it, but why should that change if she fought for the other side? Dogwoman, though purportedly fighting for the King, actually fights for herself, and for those readers sympathetic to her she seems to be fighting for us too, bearing in mind that the enemy is patriarchy, in either guise. (Armitt 2000, p. 20)

Cette dimension révolutionnaire est encodée dans l'hybridité même du corps du personnage, qui transgresse toutes les limites. Simultanément ou alternativement féminine et masculine, angélique et démoniaque, lourde et légère, humaine, animale et végétale, la Femme aux chiens échappe aux catégorisations, et ne peut donc être contrôlée. Elle

couche extérieure de son être faisant apparaître son noyau démoniaque, une métaphore préfigurant celle utilisée par l'héroïne de *Sexing*. (*Sexing*, p. 125) Ruth va complètement changer de vie et de physique, devenant, à force d'opérations de chirurgie esthétique, le sosie de Mary Fischer, la femme petite, menue et belle pour laquelle son mari l'a quittée. Au fur et à mesure de sa transformation, qui fera d'elle une femme non seulement séduisante, mais également instruite et riche, la dimension démoniaque de Ruth prend toute son ampleur et cause la déchéance de son mari et de sa maîtresse. Semblant donner raison à Bobbo, Ruth inverse, en réalité, l'équation symbolique qui associe la beauté à des caractéristiques positives et la laideur à des attributs démoniques. La transformation de l'héroïne de *Sexing* suit une évolution inverse et, à première vue, classique, puisque la jeune et belle écologiste, se sentant impuissante, exprime sa rage et sa volonté au travers de la Femme aux chiens, un personnage qui n'est néanmoins démoniaque qu'en apparence et ne partage pas, en ce sens, la noirceur qui va submerger Ruth. En outre, la vengeance perpétrée par la géante de *Sexing* a une portée plus large et une intention plus noble que celle, personnelle, malveillante et morbide, menée à bien par Ruth.

La Femme aux chiens a également été comparée à Fevvers, l'héroïne ailée d'Angela Carter. (Carter 1984, 2006) Selon Sara Martin, ces trois femmes grotesques se ressemblent au sens où elles réussissent toutes à affirmer leur volonté et à mener leur vie comme elles l'entendent : « Our three heroines – Carter's Fevvers, Winterson's Dog Woman and Weldon's Ruth – are grotesque monsters both because of their formidable bodies and their singular behaviour. [...] In their struggle to simply go on living these three monster women learn, above all, the meaning of power: if they are special women in any sense, this is not because they are grotesque freaks, but because they learn to limit the power of the others over them and to use their own power to steer the course of their lives in the direction they choose. » (Martin 1999, p. 194)

¹ Pour un aperçu du point de vue de Pearce et Martin, on pourra se référer à :

Pearce 1994.

Martin 1999, p. 193-210.

outrepasse les limites de la sphère féminine et empiète sur les domaines réservés aux hommes. Elle abolit la frontière entre les mondes naturel et surnaturel, et défie les lois de la gravité. Les opposés ne s'excluent plus, mais coexistent, au sein de ce personnage paradoxal. Cette hybridité fait de la géante la représentation de l'« autre » dans toute sa monstruosité.

La conceptualisation bakhtinienne du corps grotesque, qui est, dans sa définition même, hybride, peut nous permettre d'éclairer la dimension révolutionnaire symbolique de ce personnage. Car au-delà de son aspect rabelaisien évident, le corps hybride de la géante relève sans aucun doute de la catégorie du « corps grotesque » révolutionnaire, telle que Bakhtine la définit à partir du *Gargantua* de Rabelais. Le corps grotesque est éminemment hybride puisqu'il transgresse toutes les frontières. Cette hybridité remonte aux origines mêmes du terme « grotesque », qui apparaît à la Renaissance pour désigner un type de peinture ornementale caractérisé par « le jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines », qui ne sont séparées par aucune frontière nette et fixe. « Le mouvement est celui de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel inachèvement de l'existence. » (Bakhtine 1970 (b), p. 41) Partant, le corps grotesque se caractérise par sa transgression des limites qui le séparent du monde. Il s'agit d'un corps cosmique, universel, ouvert, un corps qui absorbe le monde et/ou est absorbé par lui :

Le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. [...] [C]e corps ouvert, non prêt [...] est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. Il est cosmique, il représente l'ensemble du monde matériel et corporel dans tous ses éléments. (Bakhtine 1970 (b), p. 35-6)

La conception grotesque du corps est donc bien loin des « canons littéraires et plastiques de l'Antiquité 'classique' ». (Bakhtine 1970 (b), p. 38)

Nombreux sont les personnages wintersoniens qui possèdent une physionomie s'apparentant au corps grotesque défini par Bakhtine.¹ Cependant, aucun d'entre eux ne

¹ Ainsi que nous le verrons dans la seconde partie de ce travail, le narrateur de *Written* décrit le corps de son amante comme un corps cosmique, universel et ouvert, contenant tous les éléments de l'univers. Il pénètre ce corps et est pénétré par lui, la relation sexuelle étant dépeinte en termes d'exploration mutuelle. Dans *PowerBook*, la relation sexuelle implique également l'interpénétration, le franchissement des limites du corps. Dans *Sexing*, la caractérisation du personnage de Jourdain obéit à l'étymologie de son prénom. Le personnage est insaisissable, toujours en mouvement, à l'image de la rivière dont il porte le nom. En outre, il a une conscience aiguë de la correspondance entre le macrocosme et le microcosme, l'être humain étant, à l'instar de tout ce qui l'entoure, composé d'espace vide et de points de lumière. Cette phrase est répétée comme un leitmotiv tout au long du texte. Apparaissant dans l'exergue, dans le passage central narré par

peut être comparé à la Femme aux chiens. Son corps, qui alterne montagnes et abîmes, est lié à tous les éléments de la nature. Si nous ajoutons à cela l'intérêt constant du personnage pour les fonctions corporelles, notamment d'ordre sexuel, alors la Femme aux chiens devient l'incarnation, par excellence, du principe matériel et corporel du réalisme grotesque et de sa fonction ambivalente.¹ La narratrice paraît même revendiquer sa nature grotesque lorsqu'elle se compare à une montagne de fumier nourricière. En effet, Bakhtine affirme que « [l]es images des excréments et de l'urine sont ambivalentes comme toutes les images du « bas » matériel et corporel : simultanément, elles rabaissent et donnent la mort d'un côté, donnent le jour et rénovent de l'autre ». (Bakhtine 1970 (b), p. 154)²

Pour l'activiste du XX^e siècle, la Femme aux chiens incarne ce principe ambivalent, à la fois destructeur et rénovateur.³ La militante écologiste rêve de transformer radicalement le monde dans lequel elle vit, de participer à la naissance d'un monde nouveau où régneraient l'égalité, l'entraide et le partage. C'est son alter ego imaginaire qui, dans ses fantasmes, est l'agent de cette révolution, qui permet à ce monde utopique de

Jourdain/l'auteur/un narrateur inconnu (?) et évoquant les leçons de danse de Fortunata (*Sexing*, p. 72), ainsi qu'à la dernière page du récit (*Sexing*, p. 144), cette affirmation encadre le texte et lui sert de pivot. Ce leitmotiv remet en cause la conception réaliste du monde et de l'être humain, et prépare le terrain pour la conception wintersonienne de l'identité et du corps. Cette appréhension du corps a de multiples sources, ainsi que le suggère ce chapitre, et les théories de Paracelse semblent bien en faire partie. Le prologue de *Gut*, une évocation poétique de la vie de Paracelse, ne laisse aucun doute à ce sujet : « Paracelsus was a student of Correspondences: 'As above, so below.' The zodiac in the sky is imprinted in the body. 'The galaxa goes through the belly.' » (*Gut*, p. 2) Or, Bakhtine affirme justement que cette perception du corps traverse les théories médicales de Paracelse. (Bakhtine 1970 (b), p. 359)

¹ C'est la Femme aux chiens qui, ironiquement, évoque les légendes des Merveilles de l'Inde qui ont inspiré la création de personnages qui lui ressemblent, des êtres aux corps grotesques : « His [Jordan's] head was stuffed with stories of other continents where men have their faces in their chests and some hop on one foot defying the weight of nature. » (*Sexing*, p. 34) En effet, Bakhtine affirme que les images du corps grotesque, notamment chez Rabelais, ont pu être inspirées par les légendes des Merveilles de l'Inde, qui mentionnent des êtres aux « corps hybrides », des géants, des nains, des « personnages dotés de diverses anomalies physiques : êtres à une seule jambe, ou sans tête, ayant le visage sur la poitrine », etc. » (Bakhtine 1970 (b), p. 343) Il pourrait sembler surprenant que la Femme aux chiens ne doute pas un seul instant de l'existence de ces êtres. Mais comment pourrait-elle nier l'existence de ces créatures qui, par leur aspect grotesque, lui ressemblent ?

² Il est intéressant de noter que François Rabelais et Jeanette Winterson mentionnent tous les deux la version du mythe d'Orion qui, selon Bakhtine, illustre le rôle rabaissant et rénovant de l'urine. « Dans le *Tiers Livre* (chap. XVIII), Rabelais fait une allusion au monde antique ; Jupiter et Neptune *forçèrent* (du grec *ὀδποιεῖν*, uriner) Orion avec leur urine [...]. Dans cet exemple, la force rabaissante et productrice de l'urine se conjugue d'une manière extrêmement originale. » (Bakhtine 1970 (b), p. 153) La version de *Sexing* ne diffère que dans les détails : « He [Orion] was, after all, the result of three of the gods in a good mood pissing on an ox-hide. » (*Sexing*, p. 132) Les deux écrivains ont néanmoins dû être inspirés par la même source, probablement *Les fastes* d'Ovide : « tous [Jupiter, Neptune et Mercure] se mirent debout près de la peau du bœuf... la pudeur veut qu'on taise la suite. Puis ils recouvrirent de terre la peau humectée ; dix mois passèrent ; un enfant était né. Hyriée l'appela *Urion*, à cause du mode de procréation, mais la première lettre a perdu sa sonorité ancienne. » (Ovide 15, 1990, p. 158) Ainsi que le note Henri Le Bonniec, « [c]ette étrange étymologie rattache le nom d'Orion au grec *ourein*, qui veut dire non seulement 'uriner', mais aussi 'répandre le liquide séminal', donc 'engendrer'. La Terre, où on enfouit la peau de bœuf, est dans son rôle classique de 'Terre Mère'. » (Ovide 15, 1990, p. 244)

³ Voir également : Onega 2006, p. 81.

voir le jour : « We change the world, and on the seventh day we have a party at the wine lake and make pancakes with the butter mountain and the people of the earth keep coming in waves and being fed and being clean and being well. And when the river sparkles, it's not with mercury... » (*Sexing*, p. 123) La description de ce nouveau monde n'est pas sans rappeler le retour à l'âge d'or de Saturne vers lequel tend le réalisme grotesque, et qui est caractérisé par « la victoire de la profusion universelle des biens matériels, de la liberté, de l'égalité, de la fraternité. » (Bakhtine 1970 (b), p. 256)

Paradoxalement, l'aspect révolutionnaire de la Femme aux chiens se manifeste de la façon la plus claire dans la scène où elle dépèce et tue le révérend Scroggs et le voisin Firebrace – emblèmes de l'ordre puritain – au nom de la cause royaliste :

I had spent the few days previous constructing a revolving panel set in the wall. I fastened myself to the off side and waited for my clients to arrive.

Scroggs came in first, in a purple nightdress affair. Then Firebrace in a toga of some kind. They were to play Caesar and Brutus before the quarrel. Unable to contain myself, I waited long enough to see Firebrace's monstrous member rise beneath his skirts, then I swung into the wall and shot the revolving panel into the room. Both men screeched and were much taken aback, but they could not tell it was me, only some giant in the uniform of an executioner. My platform was an executioner's dais and I had a block upon it carved by myself. I had whetted the axe only an hour before. It still sparkled in the candlelight.

'I come to bury Caesar, not to praise him', I said, quoting from a playwright whose name I can't remember.

The pair laughed nervously [...].

Scroggs reached up to ring the bell, but I chopped the cord and one of his thumbs as he did so. I have never seen so much bobbing and screaming over a minor injury.

Firebrace, not in the least loyal, but most like to Brutus in his treachery, tried to escape through the window, but I soon had his leg off and left him hopping in circles and begging for mercy.

I pulled off my mask and let them see me.

'Preacher Scroggs, on to the block if you will.'

He would not, and I was forced to hold him there myself while I tied him to the rings I had thoughtfully provided in case of such cowardly manners.

'Think of the King,' I said, 'who lay on the block as a lamb to slaughter and never uttered a word.'

Then, without more ado, because I am no torturer, I took his head off in one clean blow and kicked him off the block. [...]

Then I picked him [Firebrace] up by the neck, the way a terrier does a rat, and dropped him senseless on the block. That he was unconscious was better for him, my axe having lost its edge so

that I was obliged to use two strokes before I could fully sever the head. (*Sexing*, p. 87-9)

Cet épisode fait écho à deux événements centraux des festivités populaires, l'intronisation et le détronement du roi bouffon, qui symbolisent la destruction de l'ancien monde, de l'ordre et de la vérité établis, supposés sclérosés, et leur remplacement par une vérité et un monde nouveaux. Les coups détruisent les prétentions à l'immuabilité de l'ancienne vérité et de l'ancien ordre et les forcent à se renouveler. (Bakhtine 1970 (b), p. 213) Perçus sous cet angle, les coups de la Femme aux chiens deviennent ambivalents. Ils détruisent l'ancien monde et les vérités établies, et permettent au nouveau monde de voir le jour. Si historiquement, le nouvel ordre est celui des puritains, aux yeux de la géante, il est incarné par la restauration de la monarchie. Au regard de la Femme aux chiens, le voisin Firebrace et le révérend Scroggs, déguisés en César et Brutus, c'est-à-dire en rois de carnaval, symbolisent l'ordre dominant, l'ordre puritain qui doit être détruit pour le bien de tous : « 'I may not spare you,' I said. 'For I would rather spare all those who would come into contact with you, were you to be left alive.' » (*Sexing*, p. 88) L'échafaud aménagé par la Femme aux chiens prend l'aspect d'une estrade sur laquelle doit se jouer le spectacle de leur exécution. Sur cette estrade, sorte de scène sociale, s'expose également le monstre qui se révèle aux yeux des représentants de l'ordre dominant au moment de les détruire : « I swung into the wall and shot the revolving panel into the room. » Le lieu de l'exécution est significatif puisque c'est celui où les deux puritains s'adonnent à la luxure, trahissant ainsi toute l'ampleur de leur hypocrisie. Dans cet épisode, Scroggs et Firebrace incarnent la déchéance de l'ancien monde. En les dépeçant et en les tuant, la Femme aux chiens dénonce l'hypocrisie de ces personnages. Elle détruit l'ordre ancien et aide le nouveau monde à voir le jour. La géante a d'ailleurs entamé ce chapitre en se jurant de défier les puritains chaque fois qu'elle en aurait l'occasion, ce qui l'amène, suite à un malentendu, à arracher les yeux et les dents d'une partie d'entre eux. (*Sexing*, p. 83-5) Les crachats, l'énucléation et l'extraction des dents des puritains préparent au dépeçage final de l'ancien monde. La Femme aux chiens représente le bas matériel et corporel qui rabaisse et rénove, ensevelit et donne le jour, même si c'est paradoxalement à la restauration de la monarchie qu'elle contribue.

Le chapitre suivant de sa narration est daté de 1661 et s'inspire librement du moment où le premier ananas importé fut offert à Charles II. (Okhiro 2009, p. 82) Il débute au moment où le roi descend de son estrade pour empêcher le sacrifice parodique du jardinier royal, M. Rose, qui, désespéré à l'idée que Jourdain pourrait découper l'ananas

qu'il a ramené de son voyage à la Barbade, propose, dans un élan mélodramatique, de se faire dépecer à la place :

The pineapple arrived today.

Jordan carried it in his arms as though it were a yellow baby; with the wisdom of Solomon he prepared to slice it in two. He had not sharpened the knife before Mr Rose, the royal gardener, flung himself across the table and begged to be sawn into bits instead. Those at the feast contorted themselves with laughter, and the King himself, in his new wig, came down from the dais and urged Mr Rose to delay his sacrifice. It was, after all, only a fruit. At this Mr Rose poked up his head from his abandonment amongst the dishes and reminded the company that this was an historic occasion. Indeed it was. It was 1661, and from Jordan's voyage to Barbados the first pineapple had come to England. (*Sexing*, p 104)

Le début de ce chapitre se présente comme la parodie de la fin du chapitre précédent mais également comme sa conclusion. Le roi a remplacé les puritains sur l'estrade (« the dais »), et il n'est plus question d'exécution mais de célébration. Jourdain s'apprête à aiguiser un couteau non pas pour dépecer des puritains mais pour partager l'ananas entre les différents convives. Le sacrifice de M. Rose est bien évidemment interprété comme une farce qui fait rire les invités du banquet. Le chapitre ne respecte pas l'ordre chronologique puisqu'au lieu d'évoquer le retour de Jourdain et la restauration de la monarchie, il s'ouvre sur l'épisode du banquet. Ce bouleversement de l'ordre chronologique est hautement symbolique. En effet, en débutant par la narration d'une scène de banquet, ce chapitre scelle le renouvellement du monde. Pour reprendre les termes de Bakhtine, « le banquet, compris comme le triomphe victorieux et la rénovation, remplit très souvent [...] des *fonctions de couronnement*. » Le banquet ne fournit « pas une fin abstraite et nue, mais *un couronnement toujours gros d'un principe nouveau*. » (Bakhtine 1970 (b), p. 282) L'ananas contribue également au symbolisme du renouvellement, au sens où la Femme aux chiens dépeint Jourdain portant le fruit dans ses bras comme s'il s'agissait d'un bébé jaune. L'ancien ordre, l'ancienne vérité, sont morts en donnant le jour au nouveau monde. La monarchie a été restaurée, Cromwell et ses partisans ont été exécutés, leurs dépouilles déterrées et décapitées :

Cromwell is dead. Ireton and Bradshaw, the King's prosecutors, frequently found together beneath soiled sheets, are dead. [...] Cromwell, Ireton and Bradshaw, who had thought to lie peacefully in Westminster Abbey, that place of sanctity they had denied their rightful King, were dug out on 30 January and hung up for all to see on the gallows at Tyburn. [...] At sunset, on the day of the gibbet, soldiers of the new King, our own Charles the Second,

came and took down the bodies and threw them in the common pit beneath the gallows, a stinking place already full of rank and sweating corpses. The heads of the three were chopped off and mounted on the top of Westminster Abbey, a piece of theatre that greatly improved the tempers of all going to and fro. (*Sexing*, p. 104-6)

Quant aux survivants, ils ont été littéralement dépecés :

As for the rest of the forty-nine who had signed the King's death warrant, forty-one were still alive in 1660 when the new King returned. [...] I was sorry to see that only nine of those forty-one received the proper penalty under the law for their unanimous murder.

These nine, close associates of Cromwell, were half hanged, then disembowelled and quartered while still alive. (*Sexing*, p. 106)

Le sort des dirigeants puritains renvoie à celui de Firebrace et Scroggs. La Femme aux chiens les assimile d'autant plus les uns aux autres qu'elle suggère qu'Ireton et Bradshaw entretenaient une relation similaire à celle de Firebrace et Scroggs. L'exécution des ennemis jurés de la géante annonce la fin tragique de Cromwell et de ses partisans. En d'autres termes, le dépeçage des corps des dirigeants de l'ancien ordre achève le processus de détronement précédemment amorcé par la Femme aux Chiens.

La créature imaginaire, grotesque et hybride, de la militante écologiste oppose ainsi un correctif matériel, corporel, aux prétentions individuelles, spirituelles et abstraites des puritains et de leurs descendants et/ou alter ego du XX^e siècle, les chefs d'entreprises et hommes politiques mus par le seul appât du gain contre lesquels se bat la jeune femme contemporaine. Mais ce fantasme de détronement renvoie également à un autre épisode du récit de la Femme aux chiens, celui où elle massacre des Têtes Rondes qui, sur les ordres de Scroggs et Firebrace, se sont attaqués à Jourdain et à elle. La tuerie est suivie d'un feu qui réchauffe les corps des pauvres venus s'agglutiner autour de cet âtre improvisé en même temps qu'il sert à détruire les tracts antiroyalistes des puritains. La Femme aux chiens offre de la bière aux indigents et tous partagent un moment convivial :

Jordan and I piled up all the copies of 'A Perfect Diurnal' and made a bonfire whose light blazed across the Thames in streaks of splendour. The very poor came and sat by it, and warmed themselves, and drank beer of mine. [...] And I thought, if only the fire could be kept burning, the future might be kept at bay and this moment would remain. This warmth, this light. (*Sexing*, p. 67)

Le sentiment de calme et de bien-être qui émane de cet épisode anticipe la conclusion du rêve utopique de la militante écologiste. (*Sexing*, p. 123) Ce feu, qui sert à brûler les tracts

des puritains et à réchauffer les corps des indigents, a quelque chose de carnavalesque. Il est ambivalent, à la fois destructeur et rénovateur.¹ En outre, il préfigure le double incendie, allumé par la Femme aux chiens/la militante écologiste, qui ravage la ville de Londres et doit détruire l'usine polluuse. Alors que la géante annonce son intention de brûler la ville dans sa propre narration, l'intention de la militante écologiste est, au contraire, rapportée dans le récit de Nicolas Jourdain. Les deux chapitres se suivent et les deux déclarations apparaissent sur la même page. Néanmoins, seul l'incendie de Londres est relaté – dans la narration de la Femme aux chiens. La géante met à exécution son plan, qui est aussi celui de la militante écologiste :

I [the Dog-Woman] began to think of London as a place full of filth and pestilence that would never be clean.

'God's revenge is still upon us,' I said to Jordan. 'We are corrupt and our city is corrupted. There is no whole or beautiful thing left...' [...]

[W]herever I walked carried the same message. That this rot would not be purged. And I thought of the fire in the pit and all the bodies whose ashes at least were clean.

'This city should be burned down,' I whispered to myself. 'It should burn and burn until there is nothing left but the cooling wind.'

[...]

'Let's burn it,' she said. 'Let's burn down the factory.'

[...]

On September the second, in the year of Our Lord, sixteen hundred and sixty-six, a fire broke out in a baker's yard in Pudding Lane. [...] I did not start the fire [...] but I did not stop it. Indeed the act of pouring a vat of oil on to the flames may well have been said to encourage it. (*Sexing*, p. 141-3)

Ce double incendie est destiné à purifier l'ancien monde et à donner le jour à un nouveau monde. La Femme aux chiens décide de détruire la ville de Londres car elle croit y sentir la puanteur du péché, d'un péché mortel, celui du meurtre du roi Charles I^{er}. La militante écologiste veut détruire l'usine qui pollue la rivière car elle ne voit pas d'autre solution pour alerter les gens sur les dangers de la pollution. Comme son alter ego, la militante écologiste espère éradiquer la source de la corruption. L'image du feu rénovateur conclut symboliquement le texte en provoquant le départ des personnages vers un nouveau monde, un nouvel espace-temps rempli d'espoir (« filled with hope »), et dont l'éclat évoque, telle une promesse, celui de l'âge d'or de Saturne (« the future lies ahead like a glittering city »). (*Sexing*, p. 144)

¹ Le feu fait d'ailleurs partie du système d'images carnavalesques. (Bakhtine 1970 (a), p. 185)

La dimension révolutionnaire symbolique et, peut-être devrait-on également ajouter, utopique, de la Femme aux chiens se présente ainsi comme le prolongement logique de son hybridité ou – pour continuer d'utiliser la terminologie bakhtinienne – une propriété intrinsèque de sa nature grotesque. En effet, l'hybride implique la transgression des limites, des cloisons, des séparations, entre différentes catégories, différents éléments, différents mondes. L'hybride fait coexister des éléments habituellement séparés, et de cette rencontre émerge une représentation qui renouvelle notre façon de penser le monde en repoussant les limites de notre perception. La figure du travesti, cette déclinaison de l'hybride incarnée par Jourdain, contribue à cette dynamique, qui inclut la redéfinition des catégories sexuelles sur le mode de l'expansion, en donnant lieu à de nouvelles formes de transgressions sexuelles.

I-1-2. JOURDAIN OU LE TRAVESTISSEMENT

I-1-2-a. L'idéal héroïque au cœur de l'éclatement identitaire

A l'inverse de la Femme aux chiens, sa mère adoptive, Jourdain a pleinement conscience de ce que la société attend de lui, en tant qu'homme. Mais s'il souhaite ardemment répondre à ces exigences, il ne se sent cependant pas capable de réaliser l'idéal héroïque de son époque, marquée par l'émergence du colonialisme et de l'impérialisme : « What I would like is to have some of Tradescant grafted on to me so that I could be a hero like him. He will flourish in any climate, pack his ships with precious things and be welcomed with full honours when the King is restored. England is a land of heroes, every boy knows that. » (*Sexing*, p. 79) Cet idéal héroïque est symbolisé par l'icône de l'ananas qui introduit ses chapitres, ce fruit exotique ayant été importé pour la première fois en Angleterre par le jeune homme. Jourdain ne peut réaliser pleinement cet idéal car il ne le satisfait pas, quand bien même il le fait fantasmer. Cette vision de la masculinité le fait rêver car il pense que, s'il réussissait à se l'approprier, il pourrait trouver sa place dans la société et s'y sentir à l'aise : « When Tradescant asked me to go with him as an explorer, I thought I might be a hero after all, and bring back something that mattered, and in the process find something I had lost. » (*Sexing*, p. 100) Le jeune homme est tiraillé entre ce qu'il voudrait être dans l'absolu et ce qu'il désire véritablement : « I had myself to begin with, and that is what I lost. Lost it [...] in the gap between my ideal of myself and my pounding heart. » (*Sexing*, p. 101) Jourdain envie sa mère car elle est plus proche de cet idéal masculin qu'il ne le sera jamais. (*Sexing*, p. 101) Mais la Femme aux chiens ne se perçoit jamais que comme la mère d'un héros : « as the mother of a hero come home I deemed it undignified to limp into London two days after my son and carrying my own baggage. » (*Sexing*, p. 130)

Aux yeux de Jourdain, Tradescant ne souffre évidemment pas d'un tel dilemme. Cet explorateur, qui ramène de ses voyages exotiques des plantes, des fruits et des épices inconnus en Angleterre, incarne l'idéal héroïque du XVII^e siècle.¹ Jourdain admire son

¹ John Tradescant fut effectivement le jardinier de Charles I^{er}, ainsi que le voyageur, le botaniste et le collectionneur de plantes exotiques dépeint dans *Sexing*. John Tradescant voyagea à travers le monde, et se rendit notamment en Virginie, dans le but de rapporter des plantes exotiques en Angleterre. Son père, John Tradescant senior, mourut en 1637, et il lui succéda au poste de jardinier du roi. Il s'occupa également du jardin botanique et du musée londoniens créés par son père. Père et fils jouirent d'une certaine notoriété à

mentor car le rôle du héros lui sied naturellement : « For Tradescant being a hero comes naturally. His father was a hero before him. The journeys he makes can be tracked on any map and he knows what he's looking for. He wants to bring back rarities and he does. » (*Sexing*, p. 101) Le jeune homme aimerait pouvoir appliquer la technique du greffage à sa propre personne et, ainsi, procéder à une greffe identitaire qui lui permettrait de s'approprier les qualités héroïques et les certitudes de Tradescant. (*Sexing*, p. 79-80) Suivant la logique du greffage, Jourdain serait plus résistant, mieux adapté à la société dans laquelle il vit. Il ne se sentirait plus divisé, éclaté, fragmenté. L'idéal héroïque, intrinsèquement masculin, fait d'ailleurs partie des catégories sexuelles, de ces normes artificielles greffées sur l'être humain suivant la morphologie de son corps. C'est peut-être la raison pour laquelle Jourdain emploie la métaphore du greffage lorsqu'il évoque son incapacité à satisfaire aux idéaux de son époque :

Grafting is the means whereby a plant, perhaps tender or uncertain, is fused into a hardier member of its strain, and so the two take advantage of each other and produce a third kind, without seed or parent. In this way fruits have been made resistant to disease and certain plants have learned to grow where previously they could not. [...] [I]t was on the cherry that I first learned the art of grafting and wondered whether it was an art I might apply to myself. (*Sexing*, p. 78)

La nouvelle greffe viendrait pallier les défaillances de la greffe première, de cette greffe qui n'a complètement pris ni dans le cas de la Femme aux chiens ni dans celui de Jourdain.

Aussi n'est-il pas étonnant de constater que la réalisation de son idéal héroïque ne lui apporte pas l'harmonie qu'il recherche. Jourdain, ayant succédé à Tradescant, retourne dans son pays en héros, après avoir collecté un grand nombre de plantes, d'épices et de fruits exotiques au cours de ses voyages. Bien qu'ayant rempli les conditions devant lui décerner le statut de héros, le jeune homme refuse néanmoins les honneurs dont le roi veut le combler. Son attitude suscite alors l'incompréhension :

He [Jordan] could have been a lord had he wished it. The King wanted to heap honours on him and would have equipped him with any ship to sail the seas. But Jordan would not. He said he wanted to sit by the river and watch the boats. There were looks then; they could not understand him, and some whispered he had gone mad in

leur époque. Si l'on omet le contexte fictionnel de sa rencontre avec l'explorateur, la Femme aux chiens relate l'histoire de John Tradescant avec précision. (*Sexing*, p. 22-3)

Pour plus d'informations sur ce sujet, voir :
Leith-Ross 1984, p. 101, p. 108-11, p. 117.
Berry 2002.

his thirteen years away. Others said his heart was broken. (*Sexing*, p. 140-1)

S'il incarne en apparence l'idéal héroïque de son époque, Jourdain est toutefois conscient de ne pas correspondre à la définition du héros. Ainsi que le suggèrent les portraits de héros esquissés par Nicolas Jourdain, son double contemporain (*Sexing*, p. 116-7), le héros n'est pas un être contemplatif (« He said he wanted to sit by the river and watch the boats. ») Il agit sans se poser de questions et reçoit les honneurs qui lui sont dus et qu'il a recherchés. Le héros ne doute pas, il sait qui il est et ce qu'il veut. Il n'y a pas de place pour la vie intérieure dans l'existence du héros. Or, Jourdain est précisément obsédé par cette partie de lui-même, cette vie qui lui échappe. Ainsi que le formule Cath Stowers, « [u]nlike those male explorers who often proudly display a coherent and authoritative self, Jordan shatters into a plethora of selves ». (Stowers 1995, p. 146)

Contrairement à ce que croit Jourdain, son mentor, Tradescant, souffre lui aussi des responsabilités qui lui incombent en tant qu'homme. C'est ce qu'il confie à la Femme aux chiens lors de leur première rencontre :

On his [Tradescant's] father's death he was forced to return from voyaging in Virginia and take up the family post of gardener to the King. He liked it well enough, but sometimes he felt hollow inside, and on those days he knew his heart was at sea.

'A man must have responsibilities,' he said. 'But they are not always the ones he would choose.'

'Indeed not,' said I, 'and for a woman the Devil's burden is twice the load.' (*Sexing*, p. 23)

Dans cet extrait, la Femme aux chiens et Tradescant évoquent tous deux le fardeau des catégories sexuelles. Le terme de « fardeau », « burden » dans le texte original, est utilisé à plusieurs reprises pour décrire l'impact des normes sexuelles sur la vie de l'individu. Ce terme revient comme une litanie dans les narrations des personnages, d'abord dans le récit de la Femme aux chiens puis dans celui de Jourdain : « I have met a number of people who, anxious to be free of the burdens of their gender, have dressed themselves men as women and women as men. » (*Sexing*, p. 31) Il n'est peut-être pas étonnant que les personnages de *Sexing* ne réussissent jamais complètement à actualiser leur genre de la façon dont la société l'exige. Le sexe réel, factuel, est une construction fantasmatique, l'illusion d'une substance, un idéal vers lequel doivent tendre les corps mais qu'ils ne peuvent jamais approcher. (Butler 2006, p. 199-200) Les représentations sexuelles du réel, du naturel, sont condamnées à échouer car il est fondamentalement impossible d'habiter ces espaces ontologiques. L'injonction d'être un genre particulier entraîne nécessairement

un certain nombre d'échecs, si ce n'est uniquement des échecs. Mais ces échecs sont potentiellement porteurs de changement. L'injonction d'*être* un genre donné produit, en effet, toute une variété de configurations incohérentes. Or, la multiplicité de ces configurations défie et excède l'injonction qui les a générées, ainsi que le suggère la caractérisation des personnages de *Sexing*, et notamment, nous le verrons, celle de Jourdain.

I-1-2-b. A la recherche de l'autre – « féminin » – en soi

Dans l'espoir de résoudre ses troubles identitaires, Jourdain se lance à la poursuite de Fortunata, la femme dont il est tombé amoureux. (*Sexing*, p. 21) A première vue, la quête romantique du jeune homme peut être interprétée comme une réécriture du mythe de l'androgynie, de la recherche de la moitié perdue vers laquelle on se sent irrésistiblement attiré. C'est Aristophane qui, dans *Le banquet* de Platon, évoque cet être androgynie :

Jadis [...] il y avait trois espèces d'hommes, et non deux, comme aujourd'hui : le mâle, la femelle et, outre ces deux-là, une troisième composée des deux autres ; le nom seul en reste aujourd'hui, l'espèce a disparu. C'était l'espèce androgynie qui avait la forme et le nom des deux autres, dont elle était formée ; aujourd'hui, elle n'existe plus, ce n'est plus qu'un nom décrié. De plus, chaque homme était dans son ensemble de forme ronde, avec un dos et des flancs arrondis, quatre mains, autant de jambes, deux visages tout à fait pareils sur un cou rond, et sur ces deux visages opposés une seule tête, quatre oreilles, deux organes de la génération et tout le reste à l'avenant. (Platon -380, 1964, p. 53-4)

Punis pour avoir attaqué les dieux, les hommes furent divisés en deux, le visage tourné vers la coupure pour leur inspirer la modestie. « Or, quand le corps eut été [...] divisé, chacun, regrettant sa moitié, allait à elle ; [...] s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble ». Aristophane en conclut que « [c]'est de ce moment que date l'amour inné des hommes : l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine. » (Platon -380, 1964, p. 55-6) Dans *Sexing*, Jourdain vit sa propre version du mythe de l'androgynie, s'appropriant ainsi une histoire qui semble contribuer à brouiller les limites entre les catégories sexuelles et, partant, à en alléger le fardeau. Cette reprise dévie néanmoins du mythe platonicien, puisque Fortunata refuse de fusionner avec Jourdain et de partir avec lui : « I am getting ready to leave. Fortunata will not come with me and I cannot stay here, though part of me

also belongs to the wilderness. » (*Sexing*, p 100) L'attitude de la jeune femme peut se lire comme le rejet de l'unité identitaire et de l'idéal hétérosexuel que l'androgynisme platonicien ne fait que réaffirmer. En lui refusant la clôture identitaire opérée par la fusion hétérosexuelle, Fortunata incite Jourdain à se défaire du joug de cet idéal, identitaire, sexuel et social, et à se recentrer sur lui-même.¹ Bien que le jeune homme affirme ne pas pouvoir rester avec elle, il est plus probable que le refus de la danseuse lui ait fait comprendre qu'aucune relation amoureuse ne pourrait lui permettre de venir à bout de ses troubles identitaires. En effet, la quête romantique, et l'union hétérosexuelle idéalisée devant lui rendre son unité, ne font que dissimuler la véritable nature de son malaise tout en lui proposant une résolution qui ne peut être que simpliste et insatisfaisante. La recherche de la danseuse est une fuite en avant qui dissimule la quête identitaire de Jourdain tout en lui permettant paradoxalement de la mener à bien.

En recherchant la danseuse, Jourdain poursuit, en réalité, la partie de son être qui aspire à des préoccupations jugées « féminines » et qui, par conséquent, ne se reconnaît pas dans les catégories sexuelles. Délaissant les explorations géographiques, pourtant promises par l'icône de l'ananas, Jourdain poursuit cette partie de son identité qui lui échappe et qu'il nomme « my fleet-footed self », son « moi aux pieds légers » ou, pour filer la métaphore de l'envol qui parcourt le texte, son « moi aux pieds ailés » – cette image représentant l'épanouissement qui passe par l'allègement du fardeau des normes sexuelles :

My own heart, like this wild place, has never been visited,
and I do not know whether it could sustain life.

In an effort to find out I am searching for a dancer who may or may not exist, though I was never conscious of beginning this journey. Only in the course of it have I realized its true aim. When I left England I thought I was running away. Running away from uncertainty and confusion but most of all running away from myself. [...] And then I saw that the running away was a running towards. An effort to catch up with my fleet-footed self, living another life in a different way. (*Sexing*, p. 80)

Fortunata incarne donc la partie imaginaire et imaginative, la dimension fluide et multiple, suggestive de l'hybridité, de son moi. Cette association est à la fois « logique », la fluidité et la multiplicité étant des caractéristiques que l'on attribue généralement à la femme², et ironique, la danseuse ne correspondant pas aux images stéréotypées de la femme, ne serait-ce que par la revendication de son indépendance. Le refus de l'union hétérosexuelle

¹ Sur ce point, voir également : Makinen 2005, p. 97.

² Sur ce point, voir : Wittig 2001, p. 91-2.

suggère, en outre, que Jourdain ne pourra pas fusionner, homogénéiser en un ensemble uniforme et informe les différentes parties de son moi, mais devra apprendre à les (ré)concilier. L'idéal identitaire est alors redéfini comme l'acceptation de l'hybridité inhérente du moi, qui est à la fois un et multiple, circonscrit et ouvert. Ainsi que le suggère sa projection dans le personnage de Fortunata, Jourdain explore son moi hybride en recourant à la pratique du travestissement – vestimentaire et imaginaire.

I-1-2-c. Exploration de la partie « féminine » du moi par le biais de travestissements vestimentaires

La recherche de Fortunata conduit très rapidement Jourdain à une maison close – emblème a priori très fort de la victimisation et de l'objectification du sexe féminin – dans laquelle il ne peut entrer que déguisé en femme : « The women were gracious but urged me to return in female disguise. That way I might be granted admittance. As a man, however chaste, I would be driven away or made a eunuch. » (*Sexing*, p. 30) Le travestissement vestimentaire, alternative salutaire à la castration (« made a eunuch »), se fondant notamment sur l'apparence de l'absence des membres masculins, constitue la première étape de l'exploration de la partie « féminine » de son moi. Pour pouvoir l'explorer, Jourdain doit donc se « défaire » de ses attributs masculins, en apparence tout du moins, la coexistence des deux sphères sexuelles étant définie comme impossible, le corps ne pouvant être que « masculin » ou « féminin ». Mais loin de confirmer l'étanchéité des catégories sexuelles, le déguisement du jeune homme interrompt, au contraire, la continuité supposée exister entre le sexe (homme), le genre (femme) et la sexualité (hétérosexuelle).

Dans un premier temps et à un niveau superficiel, le travestissement représente pour le jeune homme un moyen d'alléger le fardeau des catégories sexuelles. Mais, par la suite, Jourdain ne se sent véritablement à l'aise dans aucun de ces déguisements, ni dans celui de l'homme, ni dans celui de la femme, l'expérience du travestissement ne faisant que réaffirmer son sentiment d'altérité. Il oscille plus précisément entre un sentiment d'identité avec la sphère féminine et une sensation d'altérité. Ceci est notamment dû au fait qu'en occupant cette position transgressive, intermédiaire, Jourdain découvre une forme de subversion féminine qui réaffirme la séparation entre les hommes et les femmes et suggère que ces deux catégories d'individus ne peuvent entretenir d'autres relations que celles fondées sur le mépris. Dans un renversement de situation inattendu, il apprend que les

femmes exploitent les hommes, les manipulent, se moquent d'eux, les volent, les méprisent ou les plaignent :

I watched women flirting with men, pleasing men, doing business with men, and then I watched them collapsing into laughter, sharing the joke, while the men, all unknowing, felt themselves master of the situation and went off to brag in barrooms and to preach from pulpits the folly of the weaker sex.

This conspiracy of women shocked me. I like women; I am shy of them but I regard them highly. I never guessed how much they hate us or how deeply they pity us. They think we are children with too much pocket money. (*Sexing*, p. 31-2)

Les rôles s'inversent, celles que l'on prenait pour des victimes mènent, en réalité, le jeu. Les femmes ne sont cependant pas plus justes envers les hommes que ces derniers ne le sont envers elles. Leur vision de l'homme est fortement stéréotypée. S'alarmant de tout ce que Jourdain semble ignorer sur les hommes, la femme qui l'a engagé(e), la patronne de l'étal de poissons, rédige à son attention un recueil de règles. Ce livret décrit les hommes comme des êtres infantiles, inconstants, futiles, incapables de s'intéresser longtemps à quelque chose ou de s'occuper d'eux-mêmes. (*Sexing*, p. 32) Bien que choqué, Jourdain reconnaît la véracité des propos de sa patronne : « I was much upset when I read this first page, but observing my own heart and the behaviour of those around me I conceded it to be true. » (*Sexing*, p. 33) Il n'est cependant pas possible de déterminer s'il ressent la justesse de ces remarques en tant qu'homme, en tant qu'homme déguisé en femme ou en tant que femme. S'est-il rendu compte que son comportement correspondait à celui décrit par le recueil de règles ? A-t-il/elle été choqué(e) par la manière dont les hommes l'ont traité(e) en tant que femme ? Jusqu'à quel point son déguisement est-il devenu réel ? Dans quelle expérience s'est-il/elle retrouvé(e) ? Si le texte ne répond pas explicitement à ces questions, il suggère néanmoins que cette rêverie a pu être nourrie par les expériences réelles de Jourdain. La Femme aux chiens prend en charge cette partie de son histoire et nous raconte que Tradescant et son fils se sont déguisés en prostituées, pour pouvoir assister au procès du roi sans être reconnus. L'allure et le minois androgynes de Jourdain lui ont valu de nombreuses offres et lui ont permis d'obtenir, de la part du révérend Hugh Peter et au prix de quelques attouchements peu chrétiens, des sauf-conduits donnant accès au procès du roi. (*Sexing*, p. 68) Les apparences deviennent réalité. Déguisé en femme et, plus précisément, en prostituée, Jourdain est perçu et traité en tant que telle. Le travestissement lui permet d'endosser différents rôles sexuels et de ressentir leurs

inadéquations, leurs insuffisances, leurs limites, ainsi que les souffrances qu'ils engendrent.

Lors de son excursion fantasmagorique dans le monde des femmes, Jourdain se rend également compte que les femmes possèdent leur propre langage, ou plutôt se servent du langage d'une manière particulière. Leur langage, structuré par des signes et des expressions, associe les mots à des significations qui diffèrent de leurs sens habituels : « I noticed that women have a private language. A language not dependent on the constructions of men but structured by signs and expressions, and that uses ordinary words as code-words meaning something other. » (*Sexing*, p. 31) Les femmes exploitent le caractère arbitraire du langage et la multiplicité du sens, en redéfinissant les relations signifiants/signifiés. Elles s'approprient le langage, qui véhicule les normes sexuelles, et le tournent à leur avantage, en le transformant en un instrument de communication privée. Le langage ne les emprisonne plus, mais leur offre le moyen de créer une sphère privée à laquelle les hommes n'ont pas accès. Ce langage ressemble à ce que Luce Irigaray appelle « le parler femme », un langage particulier qui permettrait aux femmes d'exprimer ce qu'elles ressentent. (Irigaray 1974, p. 176-8) Ce langage, difficilement représentable, semble, en ce sens, être plus mythique ou utopique que réel.¹ C'est certainement pourquoi il n'est pas et ne peut être représenté dans *Sexing*.

Jourdain, qui ne comprend pas le langage des femmes, a l'impression d'être en terre étrangère : « In my petticoats I was a traveller in a foreign country. I did not speak the language. I was regarded with suspicion. » (*Sexing*, p. 31) En apparence, le jeune homme vit une expérience somme toute assez banale. En effet, ce n'est pas la première fois que le « féminin » est défini comme une terre étrangère dont les hommes ignorent tout, « [l]e concept de « différence des sexes » [...] constitu[ant] ontologiquement les femmes en autres différents. » (Wittig 2001, p. 73) Or, dans le monde des femmes, c'est le jeune homme qui est l'étranger, l'« autre ». La sensation de Jourdain ne correspond donc pas à ce que ressent l'homme lorsqu'il est confronté à la femme, mais à ce que vit habituellement l'« autre » sexe. Être exclu du monde des femmes le rapproche paradoxalement de la femme, de ce qu'elle ressent, en tant qu'« autre » dans une société patriarcale. Mais

¹ Wittig critique cette expression car elle reproduit les catégories d'opposition du système hétérosexuel. Pour reprendre ses termes, « [q]u'il n'y a pas d'écriture féminine doit être dit avant de commencer et c'est commettre une erreur qu'utiliser et propager cette expression : qu'est ce 'féminin' de 'écriture féminine' ? Il est là pour la femme. C'est amalgamer donc une pratique avec un mythe, le mythe de la femme. [...] 'Écriture féminine' est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la 'féminité' : Différence, Spécificité, Corps/Femelle/Nature. » (Wittig 2001, p. 111)

l'expérience de l'altérité ne peut être nouvelle pour le jeune homme, celui-ci ne se sentant pas non plus à l'aise dans les rôles masculins que lui propose la société. Complétant leurs variantes vestimentaires, les travestissements imaginaires vont lui permettre de s'immerger davantage dans la partie féminine, « autre », étrangère, de son moi.

I-1-2-d. Exploration de la partie « féminine » du moi par le biais de travestissements imaginaires

L'exploration de la partie « féminine » de Jourdain se fait également, et d'une manière originale, au travers des réécritures du mythe d'Artémis et du conte des *Douze princesses dansantes*, qui prennent la forme de travestissements imaginaires. En effet, les princesses et la déesse se révèlent être les doubles imaginaires du jeune homme. Leurs quêtes, leurs questionnements, leurs frustrations, redoublent les siens, en offrant des représentations décalées qui dépassent les différences de sexe et de circonstances.

Artémis

L'histoire d'Artémis¹, telle qu'elle est rapportée par la Femme aux chiens d'après le récit de Jourdain, reflète les tiraillements identitaires du narrateur, et notamment son insatisfaction envers les catégories sexuelles. La variante qui apparaît dans *Sexing* reprend et accentue l'image transgressive de la déesse tout en lui donnant une profondeur nouvelle. Toutes les versions antérieures du mythe d'Artémis – fille de Zeus et de Léto, et sœur d'Apollon – présentent la déesse comme un personnage ambivalent, qui allie des attributs à la fois nourriciers et mortifères, masculins et féminins, traditionnels et transgressifs. Déesse de la fécondité, présidant aux accouchements, et de la destruction, possédant simultanément le pouvoir d'infliger et de guérir les maladies², figure chasseresse

¹ On nous parle effectivement de l'histoire d'Artémis, « the story of Artemis » dans le texte (*Sexing*, p. 131), et non pas du mythe, comme si l'utilisation du mot « histoire » permettait une latitude, une liberté, que l'appellation « mythe », plus contraignante et autoritaire, interdirait. On assisterait alors à un processus de démythification, d'appropriation libre de l'histoire de la déesse.

² Les Parques lui assignèrent la fonction de présider aux accouchements, car elle aida sa mère à mettre au monde son frère jumeau, qui naquit un jour après elle. Par ailleurs, si Artémis a le pouvoir de guérir, elle peut également faire naître des épidémies, et provoquer la mort. Alors qu'elle était âgée de trois ans, elle s'assit sur les genoux de son père, et lui demanda de lui donner une île qui n'appartiendrait qu'à elle et où elle serait

éternellement vierge, armée et vêtue à la manière masculine, parcourant les forêts en compagnie de ses suivantes, également chastes, Artémis est incontestablement un personnage paradoxal. Bien que les représentations de la déesse oscillent entre des caractéristiques communément considérées comme féminines et des particularités traditionnellement attribuées aux hommes, Ginette Paris voit en Artémis l'archétype de la féminité pure et primitive. (Paris 1986, p. 109) En réalité, elle entend par là que la déesse n'est pas définie par ses relations avec les hommes. Elle n'est ni l'amante, ni l'épouse, ni la mère.¹ En outre, dans toutes les versions du mythe, la déesse n'hésite pas à tuer les hommes qui l'offensent ou qui essaient de violer des femmes.² Elle est d'ailleurs responsable de la mort d'Orion, même si les différentes versions de cette histoire ne s'accordent pas sur les circonstances de sa mort.³

Dans *Sexing*, l'histoire d'Artémis commence de la même manière que les autres variantes. La déesse demande à Zeus de lui donner une tunique courte, un arc, des flèches, et enfin une île, pour qu'elle puisse chasser en toute liberté et tranquillité : « The goddess Artemis begged of her father, King Zeus, a bow and arrows, a short tunic and an island of her own free from interference. » (*Sexing*, p. 131) Mais seule la figure de la chasseresse est mise en avant dans cette version du mythe. Artémis n'est à aucun moment présentée comme la déesse de la fécondité ou de la destruction. L'aspect féminin traditionnel du personnage disparaît. La déesse est décrite comme une femme libre qui agit à sa guise. En outre, le récit insiste moins sur la virginité d'Artémis que sur son refus d'endosser les rôles

libre de chasser. La déesse pria également Zeus de lui donner une virginité éternelle. En outre, elle exigea de ses compagnes une parfaite chasteté. En tant que déesse de la chasse, Artémis est souvent représentée avec des animaux, des chiens, des cerfs, des chèvres. Vêtue d'une tunique courte et armée d'un arc et de flèches, la déesse parcourt les forêts en compagnie de ses suivantes. (Graves 1967, p. 73-4)

¹ Robert Bell va même jusqu'à suggérer qu'Artémis aurait entretenu une relation homosexuelle avec Britomartis. Artémis serait tombée amoureuse de Britomartis après l'avoir soustraite aux avances de Minos. (Bell 1983, p. 72) Mais Britomartis a également été assimilée à Artémis. (Graves 1967, p. 243)

² Ainsi, elle provoque la mort d'Actéon parce qu'il la surprend en train de se baigner avec ses suivantes. Pour ne pas lui laisser la possibilité de se vanter de ce qu'il a vu, Artémis le transforme en cerf et le fait mettre en pièces par ses propres chiens. (Ovide 1-10, 1966, p. 74) Cette histoire est évoquée plus tôt dans *Sexing*, lorsque Jourdain discute de la passion amoureuse avec un groupe de villageois au cours d'un de ses voyages imaginaires. Ceux qui se défient de l'amour citent cette histoire comme un exemple des ravages que peut causer la passion amoureuse. (*Sexing*, p. 39)

³ Selon l'une des variantes du mythe, Orion aurait essayé de violer Artémis, et celle-ci l'aurait transpercé de ses flèches pour se venger. Dans une autre version de l'histoire, elle l'aurait tué à l'aide d'un scorpion pour les mêmes raisons. Suivant une lecture du mythe encore différente, la déesse lui aurait envoyé un scorpion pour l'empêcher de tuer tous les animaux sauvages. (Graves 1967, p. 127-8) Enfin, il existe une quatrième variante selon laquelle Apollon aurait poussé Artémis à tuer Orion parce qu'il n'aurait pas supporté que sa sœur ait pu tomber amoureuse de lui. Apollon lui aurait ainsi montré un point très éloigné en mer, et l'aurait défiée de le transpercer d'une de ses flèches. Artémis aurait relevé le défi et tué Orion sans savoir qu'il s'agissait de lui. Elle aurait amèrement déploré son acte et, ne pouvant obtenir la résurrection d'Orion, aurait placé son image dans les cieux où il est éternellement poursuivi par le Scorpion. (Graves 1967, p. 127-8)

traditionnellement attribués aux femmes. En effet, il est bien spécifié que la déesse ne veut ni se marier ni avoir des enfants. (*Sexing*, p. 131) Dans cette variante, Artémis est un personnage plus transgressif que dans les versions antérieures car, malgré les apparences, les autres variantes du mythe esquissent un portrait de la déesse qui ne réussit pas tout à fait à dépasser l'image duelle traditionnelle de la femme. En effet, elles persistent à la présenter à la fois comme une figure pure, virginale, et une figure monstrueuse, qui provoque des épidémies et donne la mort.

Dans *Sexing*, Artémis est consciente des rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes. Elle ne remet pas en cause cette division des tâches, mais souhaite simplement profiter des privilèges masculins. Image inversée de Jourdain, elle ne se satisfait pas des rôles que la société lui attribue en tant que femme, et revendique le droit de chasser et de sillonner le monde. A l'instar du jeune homme, la déesse est fascinée par l'image du héros et ressent le besoin d'endosser ce costume. Sa représentation rompt également la continuité entre le sexe (femme) et le genre (homme). Mais alors que Jourdain est encouragé à poursuivre cette aspiration à être héroïque, le désir d'Artémis est perçu comme une anomalie :

She had envied men their long-legged freedom to roam the world and return full of glory to wives who only waited. She knew about the heroes and home-makers, the great division that made life possible. Without rejecting it she had simply hoped to take on the freedoms of the other side. [...] *She was a curiosity* [...]. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 131-2)

Impressionnée par la liberté dont jouissent les hommes, Artémis considère que leur mode de vie ne peut être que plus enrichissant. Rien d'étonnant à cela, les activités dites « masculines », telles que la chasse, ayant traditionnellement été valorisées, au détriment des occupations « féminines ». (Gilbert, Gubar, 2000, p. 14) Des deux facettes de l'image qui lui a été communément attribuée, le personnage de *Sexing* penche donc vers le pôle masculin, actif, mais aussi mortifère, plus que vers le pôle féminin, passif et maternel.

Artémis pense que son malaise est dû au fait que les rôles d'épouse et de mère ne lui conviennent pas, mais les rôles masculins lui paraissent, au final, tout aussi insatisfaisants. Son évolution reflète celle de Jourdain. Ayant obtenu ce qu'elle désirait, elle est rapidement assaillie de doutes sur la possibilité que cette nouvelle vie puisse lui apporter l'épanouissement qu'elle recherche. Artémis ne sait toujours pas comment intégrer les différentes parties de son moi, les multiples facettes de son identité lui paraissant irréconciliables :

She saw herself by the fire as a child, a woman, a hunter, a queen. Grabbing the child she lost sight of the woman, and when she drew her bow the queen fled. What would it matter if she crossed the world and hunted down every living creature so long as her separate selves eluded her? In the end when no one was left she would have to confront herself. (*Sexing*, p. 131)

A l'instar de Jourdain, elle découvre que le voyage à entreprendre doit être une exploration intérieure car c'est là que se situe le véritable objet de sa quête. En mettant en abyme la quête identitaire d'un des personnages principaux (si ce n'est de tous), la déesse se rapproche du lecteur, des doutes et questionnements qui peuvent l'assaillir. En d'autres termes, en transformant Artémis en un être introspectif, cette version du mythe en fait un personnage plus humain, presque tangible.

L'histoire d'Artémis reflète ainsi les combats des personnages contre la société. Car si le physique de la Femme aux chiens lui permet de vivre sans se préoccuper des limites que l'on pourrait vouloir lui imposer, Jourdain ressent, au contraire, la nécessité de concilier les demandes de la société et ses aspirations personnelles. Artémis, quant à elle, se soustrait aux pressions sociales en se réfugiant sur son île. Elle ne recherche pas la compagnie. (*Sexing*, p. 131) Mais la société patriarcale la rattrape en la personne d'Orion. Dans cette variante du mythe, qui confère une place prépondérante à la rencontre de ces deux personnages, la déesse ne tombe pas amoureuse d'Orion. Loin d'être « le plus bel homme vivant » de Robert Graves¹, Orion est un être brutal, sauvage, qui tient plus de l'animal que de l'homme : « When she returned she saw this huge rag of a man eating her goat. Raw. When he'd finished, with a great belch and the fat still fresh around his mouth, he suggested they take a short stroll by the sea's edge. » (*Sexing*, p. 132)² Symbole de la dimension répressive de la société patriarcale, Orion refuse d'entendre l'histoire d'Artémis et la force à écouter le récit de ses aventures, qui sont celles d'un héros archétypal et qui, par définition, ne peuvent que susciter admiration et louanges :

The ragged shore, rock-pitted and dark with weed, reminded him of his adventures, and he unravelled them in detail while the tide came in up to her waist. There was nowhere he hadn't been, nothing he hadn't seen. He was faster than a hare and stronger than a pair of bulls. He was as good as a god. [...] He didn't want her to talk, he

¹ Graves 1967, p. 126.

² Même l'histoire que l'on invoque généralement pour expliquer l'origine de son nom est utilisée pour retracer la source de sa bestialité. (*Sexing*, p. 132)
Voir également : Graves 1967, p. 128.
Ovide 15, 1990.

knew about her already, he'd been looking for her. She was a curiosity; he was famous. What a marriage. (*Sexing*, p. 132)

A l'image de Jourdain qui, malgré l'incompréhension des autres, persiste à agir comme il l'entend, Artémis ne se laisse pas faire et raconte son histoire, ses envies, ses projets : « But Artemis did talk. She talked about the land she loved and its daily changes. This was where she wanted to stay until she was ready to go. The journey itself was not enough. » (*Sexing*, p. 132) Elle ne laisse pas Orion la réduire au silence. Son récit terminé, elle se lève et s'apprête à s'en aller. Mais Orion refuse de la laisser partir et la viole. Artémis se venge en le tuant à l'aide d'un scorpion. Dans aucune des autres versions du mythe, il n'est dit qu'Artémis tue Orion parce qu'il l'a violée. Dans ce contexte, le viol apparaît comme une tentative, de la part d'Orion, de réaffirmer son pouvoir sur la jeune femme qui a osé le défier, et de lui imposer sa volonté. Pour reprendre les termes de Jan Rosemergy, « Artemis, living out her vocation as a solitary hunter, threatens the status quo – and thus she is punished by rape, the ultimate expression of male control. » (Rosemergy 2000, p. 258) Du reste, ce n'est pas tant en le tuant qu'en brisant le silence qu'il veut lui imposer, en revendiquant le fait que son histoire est aussi importante que la sienne, qu'Artémis se rebelle contre l'autorité d'Orion. Sa rencontre avec Orion est révélatrice d'une certaine manière, puisqu'elle lui permet non seulement de découvrir qu'elle n'est pas la personne qu'elle s'imaginait être, mais également d'identifier ses désirs. (*Sexing*, p. 132) Finalement, ce n'est pas en fuyant mais en confrontant la société – en la personne d'Orion – que la déesse prend conscience de la nature de sa quête et de ce qu'elle doit faire pour mener à bien sa recherche identitaire. En s'opposant à Orion comme Jourdain combat l'influence de la société, Artémis réussit à identifier ses désirs et à les formuler.¹

Son histoire se présente ainsi comme une variante de celle de Jourdain, dont elle enrichit et éclaire la signification. En retour, cette version du mythe ne peut être pleinement appréhendée sans être mise en relation avec les aventures du jeune homme. Participant à ce mouvement, les récits des douze princesses dansantes mettent en abyme les histoires de Jourdain et d'Artémis, qui les reflètent et les éclairent en retour.

¹ C'est une touche typiquement wintersonienne qui vient conclure le mythe d'Artémis : « All she knew was that she had arrived at the frontiers of common sense and crossed over. She was safe now. No safety without risk, and what you risk reveals what you value. » (*Sexing*, p. 134) En effet, on retrouve ici la devise du personnage de Villanelle dans *Passion* : « what you risk reveals what you value ». (*Passion*, p. 43, p. 91) Ce que l'on risque révèle ce qui a de la valeur pour nous et, par extension, ce que l'on vaut. Cette phrase et ses variantes font partie des leitmotifs qui rythment l'œuvre de Winterson.

Les douze princesses dansantes

Fortunana a un statut très particulier puisqu'elle est la plus jeune des *Douze princesses dansantes*. (Grimm Brothers 1823, 1996, p. 44-8) L'intrusion d'un personnage de conte, d'un personnage fictionnel, littéraire, dans les fantasmes du double imaginaire évoluant au XVII^e siècle (Jourdain) d'un personnage contemporain lui-même fictionnel (Nicolas Jourdain), mais qui n'en est pas moins réel dans le contexte du roman, brouille encore un peu plus les frontières ontologiques, déjà mises à mal dans le texte.¹ A l'occasion de la rencontre de Jourdain avec les sœurs de Fortunata, *Sexing* nous livre, non pas une, mais douze nouvelles variantes de l'histoire des *Douze princesses dansantes*. Le conte original est démultiplié par douze, chaque princesse racontant sa propre histoire. (*Sexing*, p. 45-60) Il semblerait que nous soyons en présence d'un cas de transvocalisation et, jusqu'à un certain point, de transfocalisation, telles que Genette définit ces variantes de la transposition. (Genette 1992, p. 292) En réalité, ces récits paraissent davantage avoir été inventés par Jourdain, les histoires des princesses étant intercalées dans sa narration et redoublant, d'une manière toujours différente, sa remise en cause des catégories sexuelles. Néanmoins, et pour plus de précision, nous désignerons l'auteur de ces récits par le déguisement qu'il aura emprunté à chaque fois, en se rappelant toujours que sous les costumes des princesses, derrière leurs histoires et leurs actes, se dissimule le narrateur. Les douze princesses dansantes font donc partie intégrante du moi et de l'imaginaire de Jourdain. Elles symbolisent le « moi aux pieds ailés » du jeune homme et, plus particulièrement, cette partie de son être qui aspire à redéfinir les termes des catégories sexuelles de telle sorte qu'elles puissent refléter son expérience personnelle. En s'immergeant dans les histoires des douze princesses dansantes, Jourdain explore un

¹ Nous nous référons notamment à la démultiplication identitaire et narrative qui caractérise *Sexing*, mais également à l'entrecroisement de personnages réels et fictifs, qui intervient dans un cadre fictionnel parsemé d'éléments historiques, ou un cadre historique parsemé d'éléments fictionnels, selon le point de vue adopté. La coexistence de figures fictionnelles et de personnages réels, tels que Tradescant, opère une confrontation ontologique entre mondes réel et fictionnel. La déstabilisation de la frontière ontologique – entre entités réelles et fictives – aurait ainsi pour conséquence de faire entrer les éléments réels dans le domaine fictionnel, une thèse dite « intégrationniste » défendue par Margaret Macdonald (Macdonald 1989, p. 232) et Ruth Ronen (Ronen 1994, p. 128), et à laquelle s'oppose le « ségrégationnisme » de John R. Searle, postulant le maintien de la distinction (Searle 1979, p. 72). Or, pour Winterson, la question ne se pose pas en ces termes. Il ne s'agit pas de déterminer l'effet produit par cette déstabilisation des frontières ontologiques, mais de démontrer que cette délimitation n'existe pas. Selon l'auteur, il est, en effet, impossible d'accéder à une réalité et une vérité objectives. En ce sens, *Sexing* semble exhiber certaines caractéristiques de l'art postmoderne tel que le définit Brian Mc Hale. (Mc Hale 1992, p. 147-52)

monde féminin qui dépasse le cadre patriarcal du conte original.¹ En effet, en prenant la parole pour raconter leurs histoires, les princesses remettent en cause l'image de la femme et la vision du mariage véhiculées par le conte des frères Grimm. Le *happy ending* traditionnel cède la place à une série de récits qui rendent compte de l'oppression des femmes dans les sociétés patriarcales, de la complexité de l'amour et de la variété des désirs sexuels. Chacune de ces narrations remet en cause la société hétérosexuelle en rompant le lien supposé exister entre les catégories de sexe, genre, désir et sexualité, et en redéfinissant les termes qui les composent (« homme », « femme », « hétérosexualité », « homosexualité »). Pour reprendre la terminologie de Jack Zipes, ces récits sont autant de transfigurations du conte classique qui, au travers des altérations qu'elles lui font subir, amènent le lecteur à prendre conscience des aspects négatifs du texte original et à les rejeter. (Zipes 2006, p. 178)²

Les princesses se transforment ainsi en figures féministes anachroniques revendiquant l'autonomie et le droit à la parole qui leur ont été refusés par leurs différents créateurs – au niveau diégétique, par leur père, et à un méta-niveau, par les auteurs du conte, ces différentes figures se fondant, en réalité, les unes dans les autres. En effet, la figure de l'écrivain engendrant son texte et ayant, par conséquent, le pouvoir de contrôler les objets/sujets de sa création, a été associée, pendant des siècles, à celles du patriarche et du démiurge. (Gilbert, Gubar, 2000, p. 6-7) Les femmes qui osaient défier l'interdit étaient considérées comme des monstres, des êtres contre-nature, car pratiquant une activité non féminine : « the female freak is and has been a powerfully coercive and monitory image for women secretly desiring to attempt the pen, an image that helped enforce the injunctions to silence implicit also in the concept of the Ewig-Weibliche. » (Gilbert, Gubar, 2000, p. 29)³

¹ Contrairement à ce que prétend Diane Purkiss, donner la parole à des personnages qui ont été réduits au silence n'a nullement pour effet de renforcer les schémas misogynes du conte original. (Purkiss 1992, p. 441-57)

² Ainsi que l'écrit Zipes, « the Grimms' tales [...] contained sexist and racist attitudes and served a socialization process that placed great emphasis on passivity, industry, and self-sacrifice for girls and on activity, competition, and accumulation of wealth for boys. » (Zipes 2006, p. 60) En reprenant *Les douze princesses dansantes*, *Sexing* s'inscrit ainsi dans la continuité d'un mouvement contemporain de réécriture des contes de fées traditionnels notamment défini par Zipes dans *Fairy Tales and The Art of Subversion*.

³ Woolf discute des réactions condescendantes, sarcastiques et plus ou moins violentes, suscitées par les tentatives littéraires féminines dans le chapitre IV de *A Room of One's Own*. (Woolf 1938, 2000, p. 53-70) Lors d'une réunion de la « National Society for Women's Service », ayant eu lieu le 21 janvier 1931, Woolf a déclaré qu'il lui avait été nécessaire de tuer la figure de l'ange de la maison pour pouvoir exercer avec intégrité le métier de journaliste puis celui d'écrivain. Le spectre de l'ange de la maison apparaissait, en effet, dès qu'elle entreprenait de donner son opinion sur le travail d'un homme ou d'aborder certains sujets, tels que les passions humaines, en bref, dès qu'elle commençait à outrepasser le rôle et le domaine que la société dans laquelle elle vivait attribuait aux femmes. En d'autres termes, elle a dû étouffer les traces qui subsistaient en elle de cette longue tradition – dont l'ange de la maison se faisait indirectement l'écho –

Dans *Sexing*, la série des contes débute par le récit de la princesse la plus âgée. Intégrant dans sa narration une remarque métafictionnelle qui tendrait à indiquer qu'elle est consciente de son statut d'héroïne de contes de fées, l'aînée fait comme si Jourdain, et le lecteur à qui elle s'adresse par le biais du « you » – ambigu et générique – connaissait déjà l'histoire des *Douze princesses dansantes* : « You know that eventually a clever prince caught us flying through the window. » (*Sexing*, p. 48) Or, les éléments de l'histoire que le jeune homme, et le lecteur qui se cache derrière lui, sont supposés reconnaître n'appartiennent pas à la version originale mais à celle de la princesse. Par cette déclaration paradoxale, la princesse remet en cause la légitimité de la version des Frères Grimm, en faisant prévaloir l'autorité de son propre récit sur celle du conte original. Que ce soit l'un des personnages principaux du conte qui relate cette histoire aux échos métafictionnels indique très clairement que les règles de ce genre et les valeurs patriarcales qu'il véhicule ne seront pas respectées.

Les quatre premiers paragraphes de la narration de l'aînée relatent ainsi une version assez libre du récit des Frères Grimm. L'imagerie du conte, sa verticalité, a notamment été inversée, ce qui, dès le départ, confère une connotation positive, lumineuse, aux actes transgressifs des jeunes filles. En effet, les douze princesses ne quittent plus leurs lits, dès la nuit tombée, pour aller rejoindre leurs princes dans un château souterrain, mais s'envolent vers une cité flottante où elles passent leur temps à danser – sans cavaliers, pour elles-mêmes. Les jeunes femmes ne s'enfoncent plus dans des profondeurs obscures, symboles de leurs comportements déviants, de l'illégalité et de l'anormalité de leurs actes, mais s'engagent dans un mouvement ascendant qui élève leurs corps et leurs esprits, et les libère de l'oppression patriarcale. Elles inversent en ce sens la série d'oppositions binaires qui associe le féminin à l'obscur, au mauvais, à la discorde, à l'agitation, au pluriel, et en dernier lieu, au non-Etre, et l'oppose au masculin, assimilé au bien, au droit, au lumineux, à l'un, ces notions étant subsumées sous celle du divin. (Wittig 2001, p. 91-2) En prenant la parole, les jeunes femmes reprennent substance et récupèrent le contrôle du langage qui les définit, des noms et adjectifs qui leurs sont associés.

Dans cette version, l'occupation des douze princesses dansantes reste la même. Elles passent la nuit à danser et rentrent chez elles à l'aube. Cette nouvelle variante du conte conserve le motif de la danse, mais en fait un élément central, pivot, de l'imagerie positive du récit en le transformant en métaphore de la libération du moi. Les princesses se

définissant la littérature comme une pratique spécifiquement masculine et considérant les femmes écrivains comme des monstres.

jouent des lois de la gravité de la même manière qu'elles se soustraient à la domination de leur père. Faisant écho aux considérations développées dans les récits de la Femme aux chiens et de Jourdain, cette version du conte définit, en effet, les normes sexuelles comme un fardeau, un poids écrasant. En ce point fidèle à la version originale, le roi devine, à l'état d'usure de leurs souliers, que ses filles s'échappent, chaque nuit, de leur prison, mais ne comprend pas comment. Dans la version originale comme dans celle de *Sexing*, le roi promet de donner l'une de ses filles en mariage à celui qui découvrira l'endroit où elles se rendent et, qui, par là même, lui permettra de récupérer le pouvoir qu'il a perdu et de rétablir l'ordre du système patriarcal. L'offre du roi illustre la manière dont « les hommes [dans la société hétérosexuelle] s'approprient pour eux-mêmes la reproduction et la production des femmes ainsi que leurs personnes physiques au moyen d'un contrat qui s'appelle le contrat de mariage. » (Wittig 2001, p. 47) Dans *Sexing*, ce n'est pas un vieux soldat, mais un jeune prince – la jeunesse, bien que signe de renouveau, n'indique, dans ce cas, que la régénération de l'ancien ordre – qui révèle au roi le secret des princesses. Le roi marie ses douze filles en même temps, la cadette étant promise au prince qui a découvert leur secret, et les autres, aux onze frères du jeune homme. Les princesses sont traitées comme de simples objets, des récompenses offertes à tout homme aidant à pérenniser le système patriarcal. L'autorité du roi est d'ailleurs progressivement remplacée par celle des – futurs – maris. Il est aisé de deviner que le mariage gardera les princesses enchaînées, les maintiendra dans un statut inférieur – dont le sens de la verticalité du conte original est également un signe.¹

L'histoire des princesses redouble celle d'Artémis. En s'envolant vers la cité flottante, les jeunes filles se soustraient aux limites que leur impose leur père de la même manière que la déesse entreprend d'échapper aux pressions sociales en se réfugiant sur son île. Mais l'intervention du jeune prince – relais de la domination patriarcale et, en ce sens, double d'Orion – a pour effet d'étouffer leur rébellion naissante. Les douze sœurs sont alors enchaînées et contraintes au mariage. Le mariage, qui est utilisé comme une punition et un moyen de canaliser leurs énergies rebelles, joue le même rôle que le viol dans l'histoire d'Artémis. Les jeunes filles ne sont plus soumises à l'autorité du père, mais à celle de leurs maris, qui peuvent faire d'elles ce que bon leur semble. De la même manière que dans l'histoire d'Artémis, le système patriarcal les rattrape, tout du moins dans un premier temps. Si les deux versions du conte expriment très clairement la domination que

¹ Voir également à ce sujet : Rosemergy 2000, p. 255.

le roi et leurs futurs maris cherchent à exercer sur les princesses, l'histoire originale contribue néanmoins à normaliser ce comportement tandis que celle qui nous est narrée dans *Sexing* vise à la dénoncer, en donnant à la violence qui la sous-tend un caractère explicite et littéral et en nous présentant le point de vue des princesses : « There was no escape and, to contain us, our ankles were chained and the prince came to stay with his eleven brothers. » (*Sexing*, p. 99) La narration à la première personne a pour effet d'encourager le lecteur à s'identifier aux princesses, à se glisser dans leur costume, et à imaginer ce qu'elles ressentent. Mais la version qui nous est proposée dans *Sexing* diffère plus significativement encore du conte original – et de ce type de récits en général – lorsque l'aînée conclut sa narration en affirmant que ses sœurs et elles vécurent, certes, heureuses, mais sans leurs maris : « He had eleven brothers and we were all given in marriage, one to each brother, and *as it says* lived happily ever after. We did, but not with our husbands. » [nous soulignons] (*Sexing*, p. 48) En personnage métافictionnel, la narratrice a bien conscience que ses sœurs et elle ont transgressé les règles littéraires et sociales du conte, en quittant leurs époux pour vivre la vie qu'elles souhaitaient. À l'exception de celle de Fortunata, les histoires qui suivent celle de l'aînée commencent d'ailleurs au moment où se termine généralement le conte, puisqu'elles relatent les péripéties matrimoniales des princesses. L'histoire d'amour hétérosexuelle est ainsi présentée par la plupart des princesses comme une source d'oppression, de souffrances physiques et mentales, d'humiliation, de dépit et de chagrin. Le mariage est dénoncé comme une institution permettant aux hommes d'exercer une domination physique (*Sexing*, p. 56), émotionnelle (*Sexing*, p. 51) et financière (*Sexing*, p. 57) sur les femmes. Toutes les princesses finissent néanmoins par se libérer de la domination patriarcale, certaines en accomplissant le même acte rituel qu'Artémis, c'est-à-dire en tuant littéralement et symboliquement les représentants de ce système. On comprend alors qu'Artémis soit un modèle pour ces jeunes femmes et, plus particulièrement peut-être, pour Fortunata, qui se définit comme l'une de ses suivantes. (*Sexing*, p. 131) Les histoires des princesses déclinent différentes images de la femme ou, peut-être devrait-on dire, de la féministe, toutes ces figures contribuant à esquisser un portrait kaléidoscopique et variable, en un mot, hybride, de la transgression féminine/féministe. Toutes les princesses agissent pour pouvoir vivre comme elles l'entendent, mais leurs modes d'action diffèrent. D'une manière ou d'une autre, toutes dévient de la norme hétérosexuelle en transgressant son institution la plus sacrée, le mariage, et, ce faisant, se transforment en créatures sociales et sexuelles hybrides.

Interrompant la continuité supposée exister entre le sexe, le genre, le désir et la sexualité de l'individu, certaines princesses enfreignent les normes du système patriarcal en ayant une relation homosexuelle. L'aînée des douze sœurs abandonne son mari pour une sirène (*Sexing*, p. 48), la septième princesse découvre qu'elle a, en réalité, épousé une jeune fille, leur couple réinterprétant le mythe de l'androgynie (« We had four arms and four legs », *Sexing*, p. 54), et la cinquième part vivre avec Raiponce, après que son mari se fut transformé en grenouille. Dans *Sexing*, le conte de Raiponce devient, en effet, une histoire d'amour lesbienne contrariée. La jeune fille vit avec une femme d'âge mûr, que sa famille rejette et traite de « sorcière » : « Her family were so incensed by her refusal to marry the prince next door that they vilified the couple, calling one a witch and the other a little girl. » (*Sexing*, p. 52) Ledit prince, agissant de manière peu héroïque, finit par enlever Raiponce, après avoir crevé les yeux de la princesse. Cette dernière ajoute, non sans ironie, que, bien évidemment, ils vécurent heureux jusqu'à la fin de leurs jours : « After that they lived happily ever after, of course. » (*Sexing*, p. 52)¹ Ces actes de brutalité renvoient en définitive à une violence plus symbolique, qui en est à l'origine, au sens où elle fait « de l'hétérosexualité une sexualité 'naturelle' et de l'homosexualité une sexualité qui s'oppose à la 'nature' ». (Wittig 2001, p. 102) Dès l'instant où les princesses expriment leurs désirs, dont la déviance redouble celle qui les amène à sortir de leurs rôles en racontant leurs propres histoires, elles ne sont plus perçues comme des anges, mais des monstres ou, à l'instar de la maîtresse de Raiponce, des sorcières. Les histoires des princesses renversent les normes du conte en présentant l'homosexualité sous un jour beaucoup plus favorable que l'hétérosexualité, qui est souvent liée à des pratiques violentes, perpétrées par les maris (*Sexing*, p. 49, p. 51, p. 56), mais parfois aussi par les princesses elles-mêmes (*Sexing*, p. 50, p. 55). Contrairement aux relations hétérosexuelles, les histoires d'amour homosexuelles sont toujours sources de bonheur et d'épanouissement pour les princesses, même lorsque leur issue est tragique. En outre, la profusion de ces histoires tend à renverser la perspective habituelle, en nous présentant le « point de vue de l'homosexualité », selon lequel « l'hétérosexualité n'est pas 'naturelle' pas plus qu'elle n'est la seule sexualité, la sexualité universelle » mais « est une construction culturelle qui

¹ L'histoire d'amour de ces deux héroïnes de contes partage certains points communs avec la *romance* lesbienne des années 1950. En effet, ce conte semble reprendre le schéma de la femme mariée qui se fait courtiser par une lesbienne expérimentée. A quelques exceptions près, ce type de récits se termine systématiquement par le retour de la femme mariée à la sécurité financière et sentimentale du foyer conjugal. Néanmoins, dans le cas présent, la fin du conte diffère significativement de celle de la *romance* lesbienne, puisque Raiponce ne retourne pas avec le prince de son plein gré. (Allen 1996, p. 69)

justifie le système entier de la domination sociale » des femmes. (Wittig 2001, p. 102) Par le biais de cette répétition, la marge devient le centre et l'homosexualité est normalisée.

Illustrant une variante plus conventionnelle de la transgression, certaines princesses s'enfuient pour échapper aux limites et aux souffrances que leur impose le mariage et pouvoir se re-définir en dehors de cette institution. L'une d'entre elles, voyant un cerf sauter par-dessus une clôture, se rappelle le temps où elle était libre, où elle pouvait s'envoler. La princesse décide à cet instant de quitter son foyer, sa prise de conscience étant symbolisée – et déclenchée – par la tension entre les images de la pesanteur (la boue collée à ses chaussures représentant le présent, le mariage, l'accumulation des biens matériels, tout ce qui lui pèse, la retient, ce qui l'empêche d'être libre et de se réaliser, d'avancer) et de l'apesanteur, de l'envol (l'image de la liberté passée), qui parcourt les récits des princesses et finit par contaminer les autres narrations de *Sexing* :

My boots were thick with mud. Every step was harder and harder to take. Soon I was lifting my feet as you would to climb a ladder. I was angry and sweating. [...]

Then a stag and five deer came out of the wood and across the fields in front of my eyes. The fields were fenced and the stag jumped over [...]. Just for a second he [the stag] remained in the air, but in that second of flight I remembered my past, when I had been free to fly, long ago, before this gracious landing and a houseful of things.

He disappeared into the dark and I turned my back on the house. (*Sexing*, p. 53)

Véritable memento de sa liberté passée, le saut du cerf, qui semble tout droit sorti des profondeurs de son être (« out of the wood »), est une révélation pour la princesse, qui décide de quitter le foyer conjugal, dont les limites sont symbolisées par les champs clôturés. Cette révélation, qui l'incite à partir en quête de sa liberté perdue, ne peut manquer d'évoquer celles qui conduisent Jourdain et Fortunata à se lancer dans l'exploration de leurs moi.¹ Ainsi, Fortunata, la cadette des douze princesses, s'enfuit le jour même de son mariage pour ne pas faire de sa vie un mensonge :

We were married one by one under branches of mistletoe, but when it came to my turn, and I was the last, I looked at my husband to be, the youngest prince, who had followed us in secret and found us out, and I did not want him.

‘At the last possible moment I pushed him aside and ran out of the church through the crowds of guests, mouths open like fishes.

¹ Nous reviendrons sur la révélation de Jourdain dans le chapitre suivant.

'I took a boat and sailed round the world earning my living as a dancer. Eventually I came here and built this school. I never advertise. People find me because they want to, as you have.'
(*Sexing*, p. 94-5)

Fortunata est la première à abandonner son prince et à refuser son destin. En d'autres termes, elle est la première à comprendre qu'elle ne peut se réaliser au travers de quelqu'un d'autre et doit vivre pour elle-même, un message qu'elle essaie ensuite de transmettre à Jourdain. Elle est, par ailleurs, la seule qui continue de danser et de danser pour elle-même – « danser » devenant synonyme de « vivre » : « She told me that for years she had lived in hope of being rescued; of belonging to someone else, of dancing together. And then she had learned to dance alone, for its own sake and for hers. » (*Sexing*, p. 99) Dans cette version du conte, la danse est le symbole de la liberté, de la vie pleinement et librement vécue : « From this room, in the past, we had flown to a silver city that knew neither day nor night, and in that city we had danced for joy thinking nothing of the dawn where we lived. » (*Sexing*, p. 94) L'aspect irréel – en dehors de la réalité – d'Artémis et des princesses, et plus particulièrement même de Fortunata, pourrait traduire l'impossibilité sociale qu'elles représentent, a priori, « dans la mesure où [dans le système hétérosexuel] la femme devient réalité pour un individu uniquement en relation avec un individu de la classe opposée – les hommes – et en particulier dans le mariage ». (Wittig 2001, p. 103) Mais en excluant la possibilité pour la femme de se définir en dehors de toute relation avec un homme, en se constituant par opposition à celle-ci, la société hétérosexuelle affirme paradoxalement l'existence de cette alternative. Les histoires des princesses et de la déesse représentent ainsi la possibilité pour la femme – et pour l'homme – de se re-définir, non pas en dehors des catégories sexuelles, mais en altérant la signification des termes qui les composent, en les adaptant à leurs propres situations.

Pour certaines princesses, la fuite se révèle insuffisante et celles-ci vont alors jusqu'à tuer leurs époux pour échapper à leur domination et, plus particulièrement, aux images stéréotypées d'elles-mêmes qu'ils leur imposent. Traitée par son époux comme un animal sauvage devant être dompté, la neuvième princesse décide d'endosser ce rôle jusqu'au bout, pour se l'approprier, le redéfinir et, finalement, pouvoir s'en libérer : « He called me Jess because that is the name of the hood which restrains the falcon. I was his falcon. [...] He said [...] my eyes had madness in them. He said I would tear him to pieces if he dealt softly with me. [...] I was none of these things, but I became them. » (*Sexing*, p. 56) La princesse reprend à son compte cette caractérisation, ainsi que le suggère

l'emploi de l'adjectif démonstratif « these », qui ramène la représentation évoquée par le nom qu'il introduit dans la sphère de l'énonciateur. En d'autres termes, la princesse exploite les caractéristiques sauvages présentes, en creux, dans la caractérisation traditionnelle de la femme et dans le nom que son mari lui a donné. En effet, ce nom, qui a pour but de canaliser sa prétendue bestialité et, ce faisant, de maintenir le contrôle que son mari exerce sur elle, ne peut paradoxalement jouer son rôle qu'en (ré)affirmant les attributs qu'il essaie de neutraliser. L'exercice du contrôle crée ainsi la transgression même qu'il est supposé canaliser, en une représentation microscopique de la nécessité pour l'hétérosexualité de postuler l'existence de l'homosexualité pour pouvoir se définir en s'y opposant et en la réprimant. (Kosofsky Sedgwick 2008, p. 10) Par conséquent, en lui arrachant le foie avant de briser les chaînes qui la gardent littéralement captive et de partir, la princesse fait de son époux la victime de la représentation qu'il a lui-même créée : « At night, in June I think, I flew off his wrist and tore his liver from his body, and bit my chain in pieces and left him on the bed with his eyes open. He looked surprised, I don't know why. As your lover describes you, so you are. » (*Sexing*, p. 56) Dans ce contexte, le meurtre de l'époux prend un aspect rituel. La princesse élimine, littéralement et symboliquement, le représentant de la domination patriarcale et hétérosexuelle, dont le poids et la voracité morbides sont incarnés par le mari gargantuesque de la huitième princesse, qui sera également assassiné par son épouse. (*Sexing*, p. 55)

Accentuant la transgression auctoriale initiale, certaines princesses empruntent et altèrent des motifs et œuvres de la littérature « masculine » pour les mettre au service de leurs propres histoires. Par exemple, la deuxième princesse reprend les deux premiers vers du poème de Robert Browning, *My Last Duchess (Ferrara)* (1842), et adapte l'œuvre à son histoire conjugale : « 'That's my last husband painted on the wall', said the second princess, 'looking as though he were alive.' » (*Sexing*, p. 49)¹ Le poème original est un monologue dramatique du duc de Ferrara, un collectionneur d'œuvres d'art, qui exhibe et décrit le portrait de sa défunte femme à l'envoyé du conte de Tyrol, dont il souhaite épouser la fille. Le duc, un personnage mégalomane, possessif et cruel, a assassiné sa femme parce qu'elle refusait de se soumettre à ses désirs, de réprimer sa personnalité pour ne plus être qu'un objet parmi d'autres dans sa collection : « She had/A heart ... how shall I say? ... too soon made glad,/Too easily impressed: she liked whate'er/She looked on, and

¹ Browning 1849, p. 258-60. On notera également que la troisième princesse reprend le premier vers du poème de Lord Byron, « She walks in Beauty » (Byron 1831, p. 508) – paru pour la première fois en 1815 –, qui devient « He walked in beauty », pour décrire le physique avantageux de son défunt mari. (*Sexing*, p. 50)

her looks went everywhere. [...] Oh sir, she smiled, no doubt,/Whene'er I passed her; but who passed without/Much the same smile? This grew; I gave commands;/Then all smiles stopped together. There she stands/As if alive. » (Browning 1849, p. 259) Se substituant à son épouse, le portrait offre au duc un contrôle total sur son image, dont il tire une intense satisfaction : « none puts by/The curtain drawn for you, but I ». (Browning 1849, p. 258) A première vue, c'est donc le motif du meurtre – ou la motivation du meurtre – qui semble lier l'histoire du duc à celle de la princesse. Or, la princesse ne tue pas son mari parce qu'il ne lui prête pas assez d'attention ou pour pouvoir le contrôler, mais parce qu'il veut lui interdire de s'adonner à son passe-temps. Si son goût pour la collection d'objets la rapproche du duc, sa situation présente néanmoins plus de similitudes avec celle de la duchesse, leurs époux respectifs ayant entrepris d'étouffer leurs personnalités et leurs désirs. La duchesse en est morte, mais la princesse a réagi en tuant son mari :

'I collect religious items.'
 She had not minded her husband much more than any wife
 until he had tried to stop her hobby.
 'He built a bonfire and burned the body of a saint. The saint
 was very old and wrapped in cloth. I liked him about the house; he
 added something.'
 After that she had wrapped her own husband in cloth and
 gone on wrapping the stale bandages round and round until she
 reached his nose. She had a moment's regret, and continued.
 (*Sexing*, p. 49)

Certes, l'anecdote présente un aspect risible – suscité par la nature du passe-temps de la princesse, l'identification d'un homme pieux à un objet de décoration et la méthode employée pour le meurtre du mari, qui, par analogie avec celle utilisée pour tuer le saint, fait de l'époux le martyr parodique du loisir de sa compagne, la victime sacrificielle nécessaire à l'expression de son être. Mais l'acte de la princesse n'en est pas moins transgressif et libérateur. Ce récit réécrit l'image de la femme passive du poème de Browning, en faisant de la quatrième princesse le spectre vengeur, le double monstrueux, de la duchesse.

Si la situation de la deuxième princesse – et de ses sœurs – évoque celle de la duchesse, elle peut également être mise en relation avec celle des prostituées cloîtrées dans la maison close tenue par le proxénète-collectionneur d'œuvres d'art, les personnages du poème de Browning faisant figure de relais de cette association : « Their quarters were very comfortable [...] but they were not allowed to go outside. » (*Sexing*, p. 30) Le roi, le duc et le proxénète représentent d'ailleurs autant de déclinaisons de la figure de l'homme

riche et influent considérant la femme comme un objet pouvant être monnayé ou échangé. A l'instar des princesses, les prostituées profitent de l'obscurité de la nuit pour sortir de leur prison – corrélat du carcan des rôles sexuels – et retrouver leur liberté : « through the night they [the prostitutes] came and went as they pleased. » (*Sexing*, p. 30) Elles sont aidées en cela par un autre groupe de personnages féminins, auquel les princesses et elles sont également associées : les religieuses du couvent de Notre-Dame. Ce lien est matérialisé par le ruisseau qui relie la maison close au couvent et permet aux prostituées d'aller et venir à leur guise, la fluidité de l'élément aquatique étant symbole de liberté. (*Sexing*, p. 30) Il s'exprime également au travers des liaisons amoureuses qu'entretiennent certaines prostituées et religieuses (*Sexing*, p. 31), au mépris de toute convention sociale, et qui ne sont pas sans rappeler les histoires d'amour homosexuelles de certaines princesses. Fortunata établit un autre point de connexion entre ces différentes figures de la femme lorsqu'elle se compare et compare ses sœurs, alors sur le point de se marier, à des religieuses ayant fait vœu de silence, une image qui exprime la situation des princesses, cloîtrées dans la demeure paternelle et privées de la parole, tout en suggérant que le mariage ne fera que perpétuer cette condition : « we crept about like a silent order ». (*Sexing*, p. 94) Pour compléter cette connexion, le récit de la Femme aux chiens nous indique que les prostituées se considèrent également comme des « sœurs » : « I was approached again by the whore from Spitalfields [...] It came to pass that she and her sisters, as she called them ». (*Sexing*, p. 85) Le mot « soeur » (*sister*) relie ces groupes de femmes qui ne sont supposées partager aucun point commun. En outre, il exprime le lien de solidarité qui existe à la fois au sein de ces groupes et entre ces groupes de femmes prétendument antagonistes. Elles proposent une image de la femme qui dépasse le stéréotype en se construisant et se définissant non pas par rapport aux hommes, mais par rapport à d'autres femmes. L'association des religieuses, des princesses et des prostituées déstabilise les dichotomies supposées irréconciliables entre ces images antithétiques et extrêmes de la femme. Ce faisant, elle propose une image hybride de la femme qui dépasse les rôles qui lui sont habituellement proposés, ceux de l'ange, de la figure sainte, pure et virgine (représentée par la princesse et, à un niveau plus extrême, par la religieuse) et de la créature monstrueuse, repoussante, déchue, incarnant la damnation éternelle de l'être humain (symbolisée par la prostituée). Les caractérisations sexuelles complexes de toutes ces femmes renvoient, en dernier lieu, à la description de la Femme aux chiens, cet hybride d'attributs monstrueux et de qualités angéliques qui explose, avec toute la violence qui la caractérise, les images traditionnelles et antagonistes de la femme. Toutes ces femmes sont

unies par une même pulsion transgressive. Elles se redoublent les unes les autres et se reflètent, à la manière de ces poupées de papier qui se démultiplient à l'infini, et dont Jourdain fait le symbole de la multiplicité du moi. (*Sexing*, p. 90) Ensemble, elles redéfinissent la femme comme un être hybride, complexe et transgressif, au sein duquel peuvent coexister des caractéristiques supposées irréconciliables. Or, transgression ultime, toutes ces femmes renvoient paradoxalement au personnage de Jourdain, esquissant un portrait kaléidoscopique de son moi.

Mais si les princesses dansantes représentent le « moi aux pieds ailés » de Jourdain, la partie de son être qui essaie de se libérer des restrictions de la société patriarcale, le narrateur se compare également au père jaloux des douze jeunes femmes, dans le passage où il avoue se surveiller dans l'espoir de saisir cette fraction de lui-même qui lui échappe. Il est à la fois le roi/père jaloux, la partie de son être qui se plie aux demandes de la société et veut contrôler celle qui lui échappe, et les douze princesses dansantes, la dimension insaisissable de son moi :

I discovered that my own life was written invisibly, was squashed between the facts, was flying without me like the Twelve Dancing Princesses who shot from their window every night and returned home every morning with torn dresses and worn-out slippers and remembered nothing.

I resolved to set a watch on myself like a jealous father, trying to catch myself disappearing through a door just noticed in the wall. I knew I was being adulterous; that what I loved was not going on at home. I was giving myself the slip and walking through this life like a shadow. The longer I eluded myself the more obsessed I became with the thought of discovery. Occasionally, in company, someone would snap their fingers in front of my face and ask, 'Where are you?' For a long time I had no idea, but gradually I began to find evidence of the other life and gradually it appeared before me. (*Sexing*, p. 10)

L'hybridation des histoires de Jourdain, d'Artémis et des douze princesses dansantes contribue à re-composer une image de son identité sexuelle qui oscille constamment entre les pôles « masculin » et « féminin » et, ce faisant, brouille les limites qui les séparent. Le moi du jeune homme s'exprime ainsi au travers d'une remise en cause, permettant une redéfinition, des catégories sexuelles. Devenant perméables, malléables, sous l'effet de la transgression opérée par l'hybridation des récits et des personnages, les catégories sexuelles se transforment pour s'adapter aux fluctuations de l'identité sexuelle de Jourdain. Le jeune homme est un et multiple, un hybride de caractéristiques « masculines » et

« féminines », « hétérosexuelles » et « homosexuelles ». La représentation du narrateur de *Written* crée une impression similaire, mais par un biais quelque peu différent.

I-1-3. LES TRANSGRESSIONS SEXUELLES/LANGAGIERES DU NARRATEUR DE WRITTEN ON THE BODY

Dans *Written*, le travestissement passe par le langage, le véhicule des normes sexuelles. Dans ce texte, le narrateur retourne le langage contre lui-même, le force à exposer la nature arbitraire des catégories sexuelles qu'il normalise. Le narrateur désarticule les stratégies discursives qui définissent – et différencient – les hommes et les femmes tout en prétendant simplement refléter leur nature. Ainsi, sans que cela ne semble lui demander beaucoup d'efforts, le narrateur autodiégétique ne nous indique jamais quel est son sexe et ne nous livre aucun indice susceptible de répondre à cette question une fois pour toutes.¹ A aucun moment le sexe du narrateur ne peut être déterminé avec certitude, et ce, d'autant plus que celui-ci omet également de se présenter. Au niveau linguistique, le narrateur se soustrait à la marque du genre, ce « concept ontologique primitif qui renforce dans le langage une division des êtres en sexes » et « constitu[e] le discours du contrat social, en tant qu'hétérosexuel. » (Wittig 2001, p. 127-9)² Non seulement « [l]a voix qui adresse un blason vibrant au corps féminin [...] neutralise obstinément le discours sexué lorsqu'il se rapporte à *elle* » mais elle « propose [...] un discours fluide et fluctuant où des traits culturellement associés à la parole masculine – l'assertion, la brièveté, le mode constatif – alternent avec des partis pris d'écriture évoquant davantage une opération du féminin : la déliaison syntaxique, l'allongement du phrasé, la place faite aux silences. » (Fort 2008) Cette ambivalence se reflète au niveau diégétique, où aucun détail anatomique,

¹ Le narrateur de *Written* s'inscrit, en ce sens, dans la lignée de certains romans d'auteurs lesbiens des années 1970 et 1980, notamment *The Love Child* (Duffy 1971, 1973) et *Londoners* (Duffy 1983) de Maureen Duffy, dans lesquels le sexe des narrateurs autodiégétiques, Kit et Al, ne peut être identifié. Mais contrairement aux narrateurs de *The Love Child* et *Londoners*, celui de *Written* élude moins les définitions sexuelles qu'il ne les exploite, en alternant les postures dites « masculines » et celles communément considérées comme étant « féminines ». Et c'est justement par le biais de cette outrance qu'il se soustrait à toute définition sexuelle fixe. Notons encore que dans d'autres romans, tels que *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy ou *The Cook and The Carpenter* de June Arnold, les auteurs éludent toute définition sexuelle en recourant à des pronoms personnels et adjectifs possessifs inventés et universels pour désigner leurs personnages. Dans *Woman on the Edge of Time*, les personnages de la société future avec lesquels Connie, l'héroïne, entre en contact utilisent le terme « per », le diminutif de « person », comme pronom personnel sujet et adjectif possessif de la troisième personne. (Piercy 1975, 1976) Dans *The Cook and The Carpenter*, les personnages féminins appartenant à la communauté lesbienne féministe sont désignés par le pronom personnel sujet « na », l'adjectif possessif « nan » et le pronom réfléchi « naself ». En outre, alors que les deux figures centrales sont définies par leur fonction au sein de la communauté, les autres personnages portent des noms ou des prénoms unisexes. Le lecteur ne découvre le prénom et/ou le sexe de ces personnes que vers la fin du roman, lorsqu'elles sont arrêtées pour avoir pris possession d'un local vide dans le but d'en faire un centre social destiné aux femmes. (Arnold 1973, 1995)

² Ainsi que le souligne Camille Fort, « [o]n devine quels obstacles guettent le traducteur français dont la langue, contrairement à l'anglais, n'est pas marquée par essence au coin de la neutralité ». Pour une analyse des techniques de traduction de l'expression du genre dans *Written*, voir : Fort 2008.

aucune pratique sexuelle, ne vient nous éclairer sur le sexe de ce narrateur qui se révèle, de surcroît, être bisexuel. En réalité, ce n'est pas tant l'absence de cette information majeure, mais la démultiplication d'indices non moins importants, qui nous empêche d'arriver à une conclusion définitive. En effet, il y a autant d'éléments – contextuels et linguistiques – étayant la thèse selon laquelle la personne qui dit « je » est un homme que d'éléments nous incitant à penser qu'il s'agit d'une femme. Tantôt homme, tantôt femme, ce narrateur bisexuel au sexe indéfini oscille entre des postures que l'on qualifie traditionnellement de « masculines » et des attitudes définies comme étant typiquement « féminines ». Le narrateur brouille les pistes en manipulant les images archétypales de l'homme et de la femme et, par ce biais, nous amène à considérer la manière dont les catégories sexuelles structurent notre identité, notre comportement, notre perception du monde, ainsi que nos relations sociales et, plus particulièrement, amoureuses.

I-1-4-a. De la neutralité sexuelle...

Le narrateur nous donne très peu d'informations sur sa propre personne et les rares indices qu'il concède contribuent à en donner une image neutre, d'un point de vue sexuel, tout du moins dans un premier temps. De la reconstruction du personnage ne ressort qu'une vague esquisse de silhouette unisexe. Ainsi, nous savons que le narrateur porte souvent des vêtements unisexes, en l'occurrence des shorts : « I was wearing a pair of shorts » (*Written*, p. 12) ; « I was wearing baggy shorts » (*Written*, p. 58). Par ailleurs, il emploie des termes neutres, tels que « partner » ou « sort », lorsqu'il parle de lui : « I'd always prided myself on being the superior partner » (*Written*, p. 86) ; « I'm a mild-mannered sort » (*Written*, p. 23). Connaître son activité professionnelle ne nous en apprend pas plus sur son sexe. Le narrateur traduit des romans russes en anglais. Or, le métier de traducteur n'est associé à aucun sexe en particulier : « I sat in the library on the first day trying to work on my translations » (*Written*, p. 91) ; « Russian is the only language I'm good at, which is a help since there aren't that many of us competing for the same jobs. The Francophiles have a terrible time, everybody wants to sit outside a Paris café and translate the new edition of Proust. Not me. » (*Written*, p. 145) La spécialisation linguistique du narrateur est loin d'être anodine. En effet, traduire une histoire (d'amour) écrite dans un langage – tel que le russe – qui dispose d'un grand nombre de marqueurs sexuels dans une langue – telle que l'anglais – qui en possède beaucoup moins, nécessite

de faire disparaître un certain nombre de ces indices, une pratique qui renvoie indirectement à la tentative du narrateur d'écrire une histoire d'amour capable de se soustraire, au moins partiellement, à l'emprise des catégories sexuelles.¹ L'activité professionnelle du narrateur redouble ce qu'il fait dans sa narration ou, pour reprendre les termes de Daphne M. Kutzer, « the narrator is [...] translating a gendered language into a non-gendered one. » (Kutzer 1994, p. 140) Le narrateur va jusqu'à refuser la marque du genre (du pronom personnel, en l'occurrence) qui subsiste en anglais. En refusant de marquer son genre, il empêche le lecteur de se faire de lui une idée préconçue. Ainsi que le souligne Wittig, « [l]e langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social. Il l'emboutit et le façonne violemment. [...] Car il y a une plasticité du langage sur le réel. » (Wittig 2001, p. 129) En ce sens, la notion de « genre » « forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale. Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle. » (Wittig 2001, p. 49) La marque du genre n'est donc pas une catégorie du langage transparente, neutre. Le genre (linguistique) est une catégorie politique qui a pour effet de créer une représentation de l'identité de la personne qui la réduit aux caractéristiques que l'on associe traditionnellement à son sexe. Or, en nous privant de la marque linguistique du genre, le narrateur nous empêche de stabiliser notre lecture et, par là même, de la restreindre.

Au niveau lexical encore, le narrateur embrouille le lecteur en jouant sur les sens et les connotations des mots et des métaphores du langage. Il fait notamment coexister des termes dont les significations et/ou les connotations se contredisent ou s'annulent. Par exemple, le narrateur emploie l'adjectif « beautiful » pour définir ce qu'il n'est pas physiquement : « I don't lack self-confidence but I'm not beautiful, that is a word reserved for very few people, people such as Louise herself. » (*Written*, p. 85) Or, cet adjectif est généralement utilisé pour décrire une femme, ce qui laisse à supposer que le narrateur est, ou du moins, se considère comme étant, de sexe féminin. Ce choix de vocabulaire n'est pas le fruit du hasard. Le narrateur aurait très bien pu employer un terme neutre tel que « good-looking » ou « attractive », mais il ne l'a pas fait. La signification du mot « beautiful » vient s'opposer aux connotations associées au terme *Lothario* précédemment utilisé dans le texte (*Written*, p. 20), ce nom désignant, dans son usage courant, un *homme* qui joue de son

¹ Notons, par exemple, que les noms communs ne sont ni masculins, ni féminins, en anglais, alors qu'ils sont soit l'un, soit l'autre, en russe.

physique pour séduire de nombreuses femmes.¹ Néanmoins, le terme « beautiful » est à son tour déstabilisé par la manière dont le narrateur l'utilise et qui le re-définit implicitement. En effet, ce dernier lui donne une portée plus générale lorsqu'il affirme que ce mot désigne non pas très peu de femmes, mais très peu de *personnes* (« few people »), et ce, quand bien même l'exemple qu'il en donne est celui de Louise, son amante. L'adjectif « beautiful » est donc un de ces indices textuels qui viennent troubler l'interprétation du lecteur. Le terme « handsome », qui lui est lié, en fait également partie. Cet adjectif, qui désigne généralement un homme au physique attrayant, mais peut également définir une femme présentant des traits masculins, est employé par Gail Right, lorsqu'elle essaie d'imaginer à quoi ressemble la personne dont le narrateur est amoureux. Ne connaissant pas encore l'existence de Louise, elle suppose que le narrateur est épris d'un homme, grand, beau et ténébreux, l'archétype du héros de la *romance* contemporaine : « 'I have to tell you now Gail that there's someone else.' 'There always is,' she sighed and stared into the murky lumps of her cocoa like a fortune teller on a fix. 'Tall, dark, and handsome?' » (*Written*, p. 143-4) Si on part du principe que Gail se fonde sur le schéma normatif de la sexualité pour définir le partenaire idéal de la personne qui dit « je », ainsi que sa description nous invite à le faire, alors on doit en déduire que le narrateur de *Written* est, en réalité, une femme. Le schéma normatif de la sexualité ne tiendrait cependant pas très longtemps puisque cette interprétation ferait du narrateur une femme homosexuelle. Le narrateur s'empresse d'ailleurs de corriger la description de Gail, et recourt à l'adjectif « beautiful » – de façon traditionnelle, cette fois – pour définir Louise : « 'Tall, red and beautiful.' » (*Written*, p. 144) La manipulation du lexique de la beauté a donc pour effet de neutraliser les connotations particulières associées à ses termes – tout en les mettant en relief – mais

¹ A l'origine, Lothario est l'un des personnages de la pièce de Nicolas Rowe, *The Fair Penitent* (1703). Il séduit le personnage principal féminin, Calista, mais refuse de l'épouser. Il sera finalement tué par Altamont, le mari de Calista. Consumée par la honte, cette dernière se donnera la mort. (Rowe 1703, 1907) Lothaire est également le nom que porte l'un des personnages d'une histoire intercalée dans l'intrigue principale du *Don Quichotte* de Cervantès. Alors qu'il accepte de prendre part au stratagème élaboré par son meilleur ami, Anselme, pour tester la fidélité de sa femme, Camille, Lothaire tombe amoureux de cette dernière. La liaison de Lothaire et Camille finira par provoquer la mort tragique des trois protagonistes. (Cervantès 1605, 1995 (a), p. 385-436) En usant d'un nom associé aux thèmes de l'infidélité et de la mort dans la littérature, le narrateur de *Written* annonce peut-être la disparition imminente de la partie volage de son être, à moins que cette référence ne préfigure la vacuité sentimentale de sa vie avec Jacqueline. En réalité, Jacqueline ne fait pas disparaître l'infidélité du narrateur, puisqu'il finit par la tromper avec Louise, qui est elle-même mariée. La *persona* de Lothario serait alors présente de manière sous-jacente, refaisant surface de manière insistante, notamment lorsque le narrateur abandonne Louise aux mains d'Elgin – un acte qui peut être interprété comme un refus d'engagement. Notons, en outre, que la référence au *Don Quichotte* suggère un rapprochement entre le personnage de Cervantès et le narrateur de *Written*, qui sans pour autant sombrer dans la folie, perçoit son histoire d'amour avec Louise au travers du prisme de la *romance*. Ainsi que nous le verrons par la suite, cette tendance persistante lui vaudra de perdre son amante.

ce procédé annonce également, telle une manifestation supplémentaire de l'hybridité du texte, les oscillations du narrateur entre les postures « masculines » et « féminines ». Les indices « sexuels », qui coexistent avec les caractéristiques de neutralité, pour parfois les servir mais le plus souvent les dépasser, vont graduellement prendre le dessus sans pour autant nous permettre de circonscrire précisément l'identité sexuelle du narrateur.

I-1-4-b. ... A une androgynie qui joue sur les interprétations lectoriales conventionnelles pour mieux les dénoncer

Délaissant les artifices et les manipulations auxquels il s'adonne pour se décrire, le narrateur ne dissimule ni le nom ni le sexe de Louise, son amante, la narrataire de son récit. Avant même de connaître son nom, le lecteur est capable de deviner le sexe de la personne à qui « je » s'adresse, d'après sa description physique, corporelle : « I put one [towel] underneath you to save the sheet. You were bleeding. » (*Written*, p. 13) Le portrait physique de Louise, véritable archétype de la beauté féminine, s'attarde en premier lieu sur une caractéristique spécifiquement féminine et « naturelle » de son corps, en l'occurrence, la menstruation. Cette description surprend par son aspect traditionnel et encourage, par extension, une interprétation normative du sexe du narrateur. Ayant identifié le sexe du destinataire du récit, le lecteur suppose alors que le narrateur est un homme hétérosexuel. Ainsi que l'explique Jean-Michel Ganteau, « [L]es trente premières pages ne suscitent pas vraiment d'interrogation chez le lecteur : c'est l'interprétation conventionnelle, selon laquelle le narrateur est un homme, qui semble dominer. » (Ganteau 2001, p. 43) Cette déduction est significative de notre mode de pensée. En effet, ce genre d'interprétations normalisatrices met en exergue nos préconceptions relatives à ce qui fait ou non partie de la normalité. L'impact du schéma binaire hétérosexuel est tel qu'il nous est difficile, si ce n'est impossible, de supposer que la personne qui dit « je » puisse être une femme homosexuelle. Il est d'autant plus difficile de prendre de la distance par rapport au système hétérosexuel qu'il est profondément ancré dans nos esprits et dans nos vies. Pour reprendre les termes de Wittig, l'hétérosexualité est « un objet non existant, un fétiche, une forme idéologique massive qu'on ne peut pas saisir dans sa réalité, sauf dans ses effets, et dont l'existence réside dans l'esprit des gens d'une façon qui affecte leur vie toute entière, la façon dont ils agissent, leur manière de bouger, leur mode de penser. » En d'autres termes, l'hétérosexualité est « un objet à la fois réel et imaginaire. » (Wittig 2001, p. 82) Semblant,

dans un premier temps, reproduire le schéma hétérosexuel, les premières pages du texte fourmillent d'indices qui nous confortent dans l'interprétation conventionnelle de la sexualité du narrateur. Celui-ci se présente d'ailleurs comme un Don Juan, ou pour reprendre ses mots, un *Lothario* sur le retour :

There are people who say that sex isn't important in a relationship. That friendship and getting along are what coast you through the years. No doubt this is a faithful testimony but is it a true one? I had come to this feeling myself. One does after years of playing the Lothario and seeing nothing but an empty bank account and a pile of yellowing love-notes like IOUs. (*Written*, p. 20-1)

Dans ce passage, le narrateur paraît revendiquer le fait d'être un homme ayant beaucoup de succès auprès des femmes. Il énumère d'ailleurs un nombre impressionnant de petites amies en l'espace de quelques pages seulement, d'une manière souvent épigrammatique : « I had once a girlfriend who thought it rude to wear shorts in front of public monuments. » (*Written*, p. 12) « I had a girlfriend once who was addicted to starlit nights. » (*Written*, p. 19) « I was in the last spasms of an affair with a Dutch girl called Inge. She was a committed romantic and an anarchy-feminist. » (*Written*, p. 21) « Then I met Jacqueline. » (*Written*, p. 24) « I had a lurid dream about an ex-girlfriend of mine who had been heavily into papier-maché. » (*Written*, p. 41) « I had a girlfriend once [...]. Her name was Catherine, she wanted to be a writer. » (*Written*, p. 59) « I had a girlfriend once who could only achieve orgasm between the hours of two and five o'clock. » (*Written*, p. 75) « Estelle, I haven't thought about Estelle for years. She had a scrap metal business. » (*Written*, p. 77) Pour compléter le tableau, le narrateur se vante d'avoir toujours possédé une voiture de sport, ce que l'on identifie généralement comme un besoin masculin. (*Written*, p. 21) La voiture de sport est communément considérée comme le prolongement de l'ego du séducteur.

L'interprétation conventionnelle ne tient néanmoins que tant que le narrateur ne nous fournit pas d'éléments la remettant en cause. Or, au fur et à mesure que le texte progresse, nous découvrons justement que le texte alterne des éléments qui nous incitent tantôt à penser que le narrateur est un homme, tantôt à envisager qu'il s'agit d'une femme. Ainsi, les connotations machistes évoquées par la possession d'une voiture de sport sont contrebalancées par la contribution du narrateur à la bataille anarcho-féministe de sa petite amie Inge. Son rôle consistait à entrer dans les urinoirs pour prévenir les hommes se trouvant à l'intérieur que l'édifice allait exploser :

we resolved Inge's aesthetic crisis by taking her Semtex to a number of carefully chosen urinals. They were all concrete Nissan huts, absolutely ugly and clearly functionaries of the penis. She said I wasn't fit to be an assistant in the fight towards a new matriarchy because I had QUALMS. [...]

My job was to go into the urinals wearing one of Inge's stockings over my head. That in itself might not have attracted much attention, men's toilets are fairly liberal places, but then I had to warn the row of guys that they were in danger of having their balls blown off unless they left at once. [...] I said (quoting Inge), 'This urinal is a symbol of patriarchy and must be destroyed.' Then (in my own voice), 'My girlfriend has just wired up the Semtex, would you mind finishing off?' (*Written*, p. 22)

Cette anecdote vient troubler notre lecture, en commençant à ébranler l'hypothèse d'un narrateur masculin hétérosexuel. En effet, si l'on considère qu'Inge est une féministe radicale, alors il est très probable qu'elle est lesbienne, ce qui indiquerait que le narrateur est de sexe féminin. On passerait alors d'un extrême à un autre, de l'archétype du séducteur macho à l'image de la lesbienne/féministe. Mais le spectre du narrateur hétérosexuel ne disparaît pas pour autant. En effet, il est difficile d'envisager qu'une femme puisse entrer dans ce type de bâtiments sans que cela ne suscite de remarques particulières sur son sexe. En outre, on pourrait avancer que seul un homme aurait des scrupules à détruire des symboles du patriarcat, si tant est qu'un urinoir soit un symbole de quoi que ce soit. Le narrateur paraît d'ailleurs être familier des lieux (« men's toilets are fairly liberal places »). Cependant, quelques lignes plus loin, il affirme ne pas comprendre les réactions de la gent masculine. Le comportement masculin semble lui être tout à fait inconnu et incompréhensible :

Why *do* men like doing everything together? [...] What would you do under the circumstances? Wouldn't impending castration followed by certain death be enough to cause a normal man to wipe his dick and run for it? They didn't. Over and over again they didn't, just flicked the drops contemptuously and swapped tips about the racing. (*Written*, p. 22-3)

Le narrateur joue sur les préconceptions du lecteur en entremêlant des clichés sexuels ayant trait aux comportements « masculins » et « féminins ». Mais il va plus loin encore en brouillant les limites entre ces clichés et en attribuant aux hommes un comportement typiquement « féminin » qui consiste à aller aux toilettes en groupe. En outre, après avoir déclaré ne pas comprendre le comportement de ces hommes qui refusent de quitter l'urinoir à l'annonce d'un danger imminent, il prend à témoin le lecteur (masculin), l'incitant à reconnaître l'absurdité et l'anormalité de la chose. Le narrateur se comporte comme si, en

tant qu'homme « normal », il ne pouvait comprendre que l'on ne réagisse pas à la menace d'une castration et d'une mort imminentes. Qui plus est, le fait de placer, dans de telles circonstances, et en dépit du bon sens, le danger de la castration avant le risque de mourir ne peut être, a priori, qu'un réflexe masculin. On pourrait essayer de déterminer le sexe du narrateur en se référant à ce qu'il pense de l'Institut des femmes, mais son opinion sur ce sujet est aussi neutre que peut l'être sa tenue vestimentaire. Certes, le narrateur admire une de leurs campagnes, mais il ne s'agit pas d'une campagne spécifiquement féministe. D'autre part, il l'apprécie au même titre que leur spécialité culinaire : « I don't feel a great deal about the Women's Institute either way, they were the first to campaign against aerosols that contain CFCs and they make a mean Victoria sponge cake but I don't really care. » (*Written*, p. 23-4) On serait également tenté de régler le problème en affirmant que seul un homme pourrait transformer la poitrine de sa maîtresse en fétiche, mais celle d'Inge ne ressemble pas vraiment à l'objet idéal du fantasme masculin. En outre, le narrateur repousse toute explication psychanalytique qui pourrait éclairer cette fixation a priori masculine :

Why didn't I dump Inge and head for a Singles Bar. The answer is her breasts.

They were not marvellously upright, the kind women wear as epaulettes, as a mark of rank. Neither were they pubescent playboy fantasies. They had done their share of time and begun to submit to gravity's insistence. The flesh was brown, the aureoles browner still, nipples bead black. My gypsy sisters I called them, though not to her. I had idolised them simply and unequivocally, not as a mother substitute nor a womb trauma, but for themselves. Freud didn't always get it right. Sometimes a breast is a breast is a breast.¹ (*Written*, p. 24)

Cette première anecdote tirée du passé amoureux du narrateur jette le doute dans l'esprit du lecteur, en l'empêchant de déterminer avec certitude le sexe de la personne qui dit « je ». Il n'y a aucun indice textuel, lexical, diégétique, contextuel, qui lui permette d'arriver à une conclusion définitive sur ce point. Le texte construit, déconstruit et reconstruit sans cesse le sexe du narrateur. Le lecteur est aspiré dans un vortex interprétatif qui ne le mène nulle part, mais le réduit à ressasser des clichés sexuels.

Le lecteur passe constamment d'une explication à une autre, au fur et à mesure que le sexe du narrateur évolue et se transforme. Les propos des différents protagonistes de l'histoire, tels qu'ils sont rapportés par le narrateur, contribuent à l'effritement des

¹ On notera la parodie de l'aphorisme de Gertrude Stein : « Sometimes a rose is a rose is a rose. »

frontières entre les catégories sexuelles. Dans une scène aux tonalités très maternelles, Louise compare son amant(e) à Christopher Robin, le petit garçon qui figure dans les histoires de *Winnie the Pooh*, nous incitant à penser que le narrateur est de sexe masculin : « ‘We’re going to sleep in a different bed tonight,’ she said as she filled the bathroom with clouds of steam and incense oils. ‘I’m going to warm the room and you’re going to lie in the tub and drink this cocoa. All right Christopher Robin?’ » (*Written*, p. 61) Par contre, lorsqu’elle évoque la première fois où elle l’a aperçu(e), elle reste vague quant à son sexe, nous laissant imaginer qu’il peut s’agir d’un homme ou d’une femme : « ‘When I saw you two years ago I thought you were the most beautiful creature male or female I had ever seen.’ » (*Written*, p. 84) Si le mot « creature » peut être employé pour définir indifféremment un homme ou une femme, Louise l’utilise néanmoins quelques lignes plus loin pour se décrire, ce qui nous incite à penser qu’elle associe plus particulièrement ce terme au sexe féminin : « When I had your name I found your address and that is why six months ago you found a drenched distressed creature in the road beyond your door. » (*Written*, p. 84) En outre, on ne peut manquer de noter que Louise utilise l’adjectif « beautiful » pour désigner le narrateur, nous encourageant à en conclure qu’il s’agit d’une femme. Cela pourrait également expliquer pourquoi le narrateur reprend ce terme à la page suivante pour expliquer qu’il n’est pas aussi attrayant que Louise semble le penser. (*Written*, p. 85) Cependant, le fait qu’il élargisse la portée du terme « beautiful » pourrait être interprété comme une confirmation de l’hypothèse inverse, selon laquelle il serait de sexe masculin. Il ne faut d’ailleurs pas oublier que le narrateur joue le rôle de l’amiral Nelson, un archétype masculin, guerrier, dans le plan de séduction concocté par Louise. (*Written*, p. 85) Louise définit ainsi son amant(e) tantôt comme un homme, tantôt comme une femme, en d’autres termes, comme un être au sexe fluctuant.

Le narrateur se définit lui-même de cette manière, lorsqu’il se compare à des personnages/archétypes antithétiques. Il nous offre un autoportrait hybride, un assemblage improbable d’images qui ne s’accordent pas toujours entre elles, mais qui expriment la complexité du narrateur. Celui-ci se compare notamment à plusieurs archétypes masculins. Le séducteur assagi se transforme en parodie du colonel en retraite collectionnant les trophées, et toujours prêt à évoquer quelques souvenirs autour d’un verre de sherry : « With Jacqueline I settled into a parody of the sporting colonel, the tweedy cove with a line-up of trophies and a dozen reminiscences about each. I have caught myself fancying a glass of sherry and a little mental dalliance with Inge, Catherine, Bathsheba, Judith, Estelle... » (*Written*, p. 77) Le narrateur se projette également dans la peau d’un détective

privé (*Written*, p. 95) ainsi que dans celle de Lancelot, l'archétype du héros de la *romance* : « Who do I think I am? Sir Launcelot? » (*Written*, p. 159) Ces archétypes masculins, chargés en connotations viriles, coexistent avec des images qui associent le narrateur à une jeune vierge. Le narrateur endosse successivement le déguisement de Mercutio et celui d'une écolière : « I had Mercutio's swagger. [...] I quivered like a schoolgirl. » (*Written*, p. 81-2) Plus loin, il se compare à une pucelle élevée dans un couvent : « Why do I feel like a convent virgin? » (*Written*, p. 94) La rencontre improbable de ces deux derniers archétypes/clichés crée une image paradoxale, hybride, du narrateur, mais représente également les sensations complexes générées par son amour pour Louise qui, en le plaçant dans une zone intermédiaire et incertaine, l'amène à tendre vers un au-delà des stéréotypes sexuels. Se dégage donc de ce portrait l'idée que le sentiment amoureux exige une forme d'expression qui transcende les clichés sexuels.¹

Pour ajouter à la complexité de ce portrait et à la confusion qui en découle, le narrateur oscille constamment entre des réactions, attitudes, caractéristiques, « masculines » et « féminines ». D'une part, le narrateur présente des aspects très « masculins ». En effet, les accès de rage et de violence dont il souffre sont traditionnellement associés à la « nature masculine » :

I came at her with the leg of the chair. I wanted to run it straight across her perfectly made-up face. (*Written*, p. 45)

I grabbed Jacqueline's wrist and twisted it back against her arm. She cried out and dropped the glass. [...] I wanted to wipe her away. I wanted to blot out her blazing stupid face. [...] I slapped her across the face and tore my keys from her pocket. [...] I took her by the collar and frogmarched her to her car. (*Written*, p. 86-7)

I've always had a wild streak, it starts with a throbbing in the temple and then a slide into craziness I can recognise but can't control. (*Written*, p. 174)

Le narrateur lui-même compare la violence dont il fait preuve envers Jacqueline à un cas de maltraitance domestique :

Why had I hit her? I'd always prided myself on being the superior partner, the intelligent sensitive one who rated good manners and practised them. Now I'd shown myself to be a cheap thug in a scrap. She's angered me and I'd responded by thumping her. How many times does that turn up in the courts? How many times have I curled my lip at other people's violence? (*Written*, p. 86-7)

¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans le troisième chapitre de la deuxième partie de notre thèse.

Or, la violence domestique est le plus souvent le fait de l'homme, non de la femme. On s'attendrait également à ce que ce soit un homme qui se batte avec Elgin, les femmes étant supposées résoudre les conflits par le dialogue alors que les hommes privilégient la violence :

I was trying to control myself. On the doorstep breathing deeply I rang the bell. Keep calm Keep calm Keep calm. [...]

'I told you never to come here again.' [...]

'Let me show you out,' said Elgin.

I grabbed him by his tie and jammed him against the door. I've never had any boxing lessons so I had to fight on instinct and cram his windpipe into his larynx. It seemed to work. [...] Elgin punched me in the stomach and winded me against the wall. I slipped on to the floor honking like a seal. Elgin kicked me in the shins but I didn't feel that until later. [...]

I saw Elgin's look of complete astonishment as my fists, locked together in unholy prayer, came up in a line of offering under his jaw. Impact. Head snapped back, sick crunch like a meat grinder. Elgin at my feet in foetus position bleeding. (*Written*, p. 169-72).

A l'instar de la violence, le voyeurisme est un vice que l'on associe difficilement aux femmes : « Those days made me a voyeur ». (*Written*, p. 59) En contrepoint de ces caractéristiques masculines – négatives –, le narrateur ressent de la compassion pour les femmes mariées souffrant de maladies vénériennes qui leur ont été transmises par leurs maris infidèles et les mères de familles débordées dont le travail n'est pas reconnu par la société :

At the Clap Clinic the following day, I looked at my fellow sufferers. Shifty Jack-the-lads, fat businessmen in suits cut to hide the bulge. A few women, tarts yes, and other women too. Women with eyes full of pain and fear. What was this place and why had nobody told them? 'Who gave it to you love?' I wanted to say to one middle-aged woman in a floral print. She kept staring at the posters about gonorrhoea and then trying to concentrate on her copy of *Country Life*. 'Divorce him,' I wanted to say. 'You think this is the first time?' (*Written*, p. 46)

The bus was full of women and children. Tired busy women placating cross excitable kids. One child had forced her brother's head into his satchel, scattering schoolbooks over the rubber floor, enraging her pretty young mother to the point of murder. Why is none of this work included in the Gross National Product? 'Because we don't know how to quantify it,' say the economists. They should try catching a bus. (*Written*, p. 54)

La brutalité « masculine » du narrateur est ainsi contrebalancée par sa sensibilité « féminine ».

On pourrait penser que des épisodes mettant en scène les besoins physiques du narrateur, tels que la miction, ou impliquant ses organes génitaux nous aideraient à déterminer son sexe. Or, il n'en est rien. Si le narrateur semble être gêné par l'absence de siège des toilettes, faisant alors preuve d'une réaction typiquement « féminine », la facilité à uriner n'importe où, en l'occurrence dans une cafetière, est bien le domaine réservé des hommes : « I went to pee. It seemed like a sensible move providing that the toilet was still there. It was but she had taken the toilet seat. [...] I went and peed in the coffee pot. » (*Written*, p. 70) De la même manière, l'épisode dans lequel le narrateur rêve du jour où il s'est rendu chez une de ses ex-petites amies, et a constaté avec stupeur qu'elle avait inséré un serpent en papier mâché dans l'ouverture de la boîte aux lettres enchâssée dans la porte, évoque ses organes génitaux, mais ne nous éclaire en rien sur son sexe :

During the night I had a lurid dream about an ex-girlfriend of mine who had been heavily into papier-maché. [...] I went to her house one day and poking out of the letter-box just at crotch level was the head of a yellow and green serpent. Not a real one but livid enough with a red tongue and silver foil teeth. I hesitated to ring the bell. Hesitated because to reach the bell meant pushing my private parts right into the head of the snake. I held a little dialogue with myself.

ME: Don't be silly. It's a joke.

I: What do you mean it's a joke? It's lethal.

ME: Those teeth aren't real.

I: They don't have to be real to be painful.

ME: What will she think if you stand here all night?

I: What does she think of me anyway? What kind of a girl aims a snake at your genitals?

ME: A fun-loving girl.

I: Ha Ha.

The door flew open and Amy stood on the mat. She was wearing a kaftan and a long string of beads. 'It won't hurt you,' she said. 'It's for the postman. He's been bothering me.'

'I don't think it's going to frighten him,' I said. 'It's only a toy snake. It didn't frighten me.'

'You've nothing to be frightened of,' she said. 'It's got a rat-trap in the jaw.' She disappeared inside while I stood hovering on the step holding my bottle of Beaujolais Nouveau. She returned with a leek and shoved it in the snake's mouth. There was a terrible clatter and the bottom half fell limply on the mat. 'Bring it in with you will you?' she said. 'We're eating it later.' (*Written*, p. 41-2)

Terrorisé à l'idée de devoir mettre ses parties génitales dans cet ersatz parodique de *vagina dentata*, le narrateur reste figé sur place. Cette anecdote, qui met en scène la peur masculine de la castration, confirme, dans un premier temps, l'hypothèse selon laquelle la personne qui dit « je » est un homme. Les réflexions angoissées du narrateur sont interrompues par l'apparition de sa petite amie, qui s'empresse de le rassurer en lui affirmant qu'il n'a rien à craindre. Mais, en même temps, elle l'informe que la bouche du serpent contient un piège à rats destiné à dissuader le facteur de l'ennuyer, avant de se livrer à la castration parodique d'un poireau. Si le narrateur n'a rien à craindre de ce piège, cela ne signifie-t-il pas qu'il s'agit d'une femme, d'une personne déjà castrée ? En réalité, il est impossible de déterminer avec certitude le sexe de la personne qui dit « je ». Les deux interprétations coexistent et alternent sans qu'il nous soit possible de déterminer celle que nous devons privilégier. Cette scène joue sur les attentes du lecteur désireux de déterminer une fois pour toutes le sexe du narrateur, en manipulant des théories psychanalytiques largement vulgarisées et qui ne peuvent manquer de lui être familières. Dans ce passage, qui met en jeu les variantes – masculines et féminines – de la théorie de la castration, le narrateur se voit attribué des mécanismes psychiques tantôt caractéristiques de la psyché « masculine », tantôt spécifiques à la psyché « féminine ». Tout cela se passe, par ailleurs, dans le monde du souvenir et du rêve, c'est-à-dire dans un contexte qui invite aux interprétations psychanalytiques. Lindenmeyer articule très clairement les multiples connotations psychanalytiques de cette scène :

instead of fixing her/his gender once and for all, the author teases the reader, playing on various implications within psychoanalytic frameworks. [...] This passage plays with popular assumptions about castration and penis envy: the snake as implement of the phallic woman, the snake's jaw as vagina dentata. 'You've nothing to be frightened of' has a double meaning. If the narrator is a woman, it means that she has no outer genitals that could be harmed by the snake, or, in psychoanalytic terms, she is already castrated, has 'nothing', and therefore, nothing to lose. If the narrator is a man, it means that his castration anxiety is silly, because the rat-trap is not meant for him, but for the obnoxious postman (another psychoanalytic in-joke, given the importance of the letter in Lacanian theory). Winterson never affirms the importance of the penis/phallus as marker of sexual difference, but plays around it, offering only shifting positions of phallic woman/castrated woman/man ridden with castration anxiety that can never be immovably allocated. (Lindenmeyer 1999, p. 51)

Loin d'éclairer le lecteur, les connotations psychanalytiques de cette scène l'embrouillent un peu plus. L'anecdote du serpent réaffirme l'indétermination sexuelle du narrateur en

parodiant les mécanismes psychiques que la théorie psychanalytique – freudienne – attribue aux hommes et aux femmes, en fonction de la morphologie de leur corps, et par le biais desquels elle définit et différencie les deux sexes. Ce faisant, cet épisode questionne de façon ludique la légitimité de ces théories psychanalytiques qui renforcent l'ordre hétérosexuel en réaffirmant notamment la primauté du phallus. Dans *La pensée straight*, Wittig insiste sur la dimension politique des théories psychanalytiques et de tout type de discours de manière générale. Bien que ses propos se concentrent avant tout sur la violence que ces discours font subir aux homosexuel(le)s, ces remarques peuvent être élargies à l'ensemble des acteurs sociaux (et le sont d'ailleurs implicitement) :

Les discours qui nous oppriment tout particulièrement nous lesbiennes féministes et hommes homosexuels et qui prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c'est l'hétérosexualité, nous nient toute possibilité de créer nos propres catégories, ils nous empêchent de parler sinon dans leurs termes et tout ce qui les remet en question est aussitôt méconnu comme « primaire ». Notre refus de l'interprétation totalisante de la psychanalyse fait dire que nous négligeons la dimension symbolique. Ces discours parlent de nous et prétendent dire la vérité sur nous dans un champ a-politique comme si rien de ce qui signifie pouvait échapper au politique et comme s'il pouvait exister en ce qui nous concerne des signes politiquement insignifiants. Leur action sur nous est féroce, leur tyrannie sur nos personnes mentales et physiques est incessante. Quand on recouvre du terme généralisant d'idéologie au sens marxiste vulgaire du terme tous les discours du groupe dominant, on relègue ces discours dans le domaine des Idées irréelles. On néglige la violence matérielle qu'ils font directement aux opprimé(e)s, violence qui s'effectue aussi bien par l'intermédiaire des discours abstraits et « scientifiques » que par l'intermédiaire de discours de grande communication. (Wittig 2001, p. 68-9)

Wittig reproche aux théories psychanalytiques, freudiennes et lacaniennes en particulier – qui font partie de ce qu'elle appelle la « pensée straight » – d'utiliser certaines catégories comme si elles allaient de soi, comme si elles n'avaient pas besoin d'être analysées, questionnées :

Malgré l'avènement historique des mouvements de libération des féministes, des lesbiennes et des hommes homosexuels dont les interventions ont déjà bouleversé les catégories philosophiques et politiques de ces discours dans leur ensemble, ces catégories ainsi brutalement remises en question ne continuent pas moins d'être utilisées sans examen par la science contemporaine. Les catégories dont il est question fonctionnent comme des concepts primitifs dans un conglomérat de toutes sortes de disciplines, théories, courants, idées que j'appellerai « la pensée straight » (en référence

à la « pensée sauvage » de Lévi-Strauss). Il s'agit de « femme », « homme », « différence », et de toute la série de concepts qui se trouvent affectés par ce marquage y compris des concepts tels que « histoire », « culture », et « réel ». Et bien qu'on ait admis ces dernières années qu'il n'y a pas de nature, que tout est culture, il reste au sein de cette culture un noyau de nature qui résiste à l'examen, une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre « l'homme » et « la femme ». Ayant posé comme un principe évident, comme une donnée antérieure à toute science, l'inéluctabilité de cette relation, la pensée straight se livre à une interprétation totalisante à la fois de l'histoire, de la réalité sociale, de la culture et des sociétés, du langage et de tous les phénomènes subjectifs. Je ne peux que souligner ici le caractère oppressif que revêt la pensée straight dans sa tendance à immédiatement universaliser sa production de concepts, à former des lois générales qui valent pour toutes les sociétés, toutes les époques, tous les individus. (Wittig 2001, p. 70-1)

En laissant ces catégories intactes, en les utilisant sans les remettre en question, les discours théoriques (et Wittig pense plus particulièrement aux discours structuralistes et psychanalytiques) reproduisent la « pensée straight », l'idéologie de la domination fondée sur la différence entre les hommes et les femmes, qui est présentée comme étant « naturelle », « pré-sociale ». En naturalisant la catégorie de « sexe », « [l']ensemble de ces discours [...] masque la réalité politique de la subjugation d'un sexe par l'autre, le caractère obligatoire de la catégorie en soi [...] ». Ces discours oblitèrent le fait que « la catégorie de sexe n'[a] pas d'existence a priori, avant toute société. En tant que catégorie de domination, elle ne peut être le produit de la domination naturelle, elle est le produit de la domination sociale des femmes exercée par les hommes car il n'y a de domination que sociale. » (Wittig 2001, p. 46) Or, en nous offrant un autoportrait psychologique qui dépasse les caractéristiques que les théories psychanalytiques attribuent aux individus suivant leur sexe biologique et les embrouille, le narrateur de *Written* déstabilise la légitimité de ces discours.

I-1-4-c. Une sexualité mouvante, hybride de caractéristiques hétérosexuelles et homosexuelles

Confrontés à tant de confusion, il est tentant d'essayer de déterminer le sexe du narrateur en analysant les métaphores par le biais desquelles il inscrit sa sexualité dans le

texte. Si l'on réussissait à définir sa sexualité, peut-être serait-on en mesure de préciser à quel sexe il appartient ? Ou bien reproduirait-on simplement les clichés du système hétérosexuel ? Cette stratégie lectoriale et interprétative échoue, dans tous les cas, très vite, le narrateur usant d'images tantôt liées à la relation homosexuelle, tantôt représentatives de l'hétérosexualité, pour décrire ses rapports avec Louise.

Le narrateur convoque ainsi le système d'images traditionnel de la représentation de l'amour lesbien lorsqu'il emploie les motifs du double et du miroir, lorsqu'il file les métaphores de la gémellité et de la fusion, de la reconnaissance et de l'éventuelle perte de soi en l'autre. Pour reprendre les termes d'Allen, « [t]he language of difference and sameness, incorporation and engulfment, twinning and mirroring promotes a reading of lesbian affective connection. These are traditional literary tropes for such textual liaisons ». (Allen 1996, p. 76) Les images de l'histoire d'amour lesbienne parsèment donc le récit du narrateur :

You are still the colour of my blood. You are my blood. When I look in the mirror it's not my own face I see. Your body is twice. Once you once me. Can I be sure which is which? (*Written*, p. 99)

I dropped into the mass of you and I cannot find the way out. Sometimes I think I'm free, coughed up like Jonah from the whale, but then I turn a corner and recognize myself again. Myself in your skin, myself lodged in the cavities that decorate every surgeon's wall. That is how I know you. You are what I know. (*Written*, p. 120)

Louise a imprimé sa présence dans le corps du narrateur, et, par ce biais, en a fait son double. Ayant appris à ressentir dans sa chair les moindres changements physiologiques du corps de son amante, le narrateur ne peut que dédoubler dans sa propre évolution physique et psychologique celle de Louise : « My nerve endings became sensitive to minute changes in your skin temperature. [...] I knew your blood vessels were swelling and your pores extending. [...] [I]f you are broken then so am I. » (*Written*, p. 124-5) Le narrateur ne peut évoquer les sensations de Louise sans décrire les siennes : « If Louise is well then I am well. » (*Written*, p. 154) La gémellité, qui se manifeste d'ailleurs dans la structure du texte au travers du parallélisme et de la répétition, est à double tranchant. Elle promet l'égalité entre les amants en détruisant les frontières qui les séparent, mais elle menace également de les dissoudre l'un dans l'autre :

Neither of us had the upper hand, we wore matching wounds. She was my twin and I lost her. Skin is waterproof but my skin was not waterproof against Louise. She flooded me and she has not drained

away. I am still wading through her, she beats upon my doors and threatens my innermost safety. (*Written*, p. 162-3)

Tous ces passages, qui déploient les thèmes de la relation lesbienne, tendent à indiquer que le narrateur est une femme. C'est d'ailleurs la présence du motif de la gémellité qui a encouragé de nombreux critiques à définir « je » comme étant une femme/lesbienne : « The sameness of lover and beloved has been seen as one of the identifying marks of the lover as female. »¹ Ainsi, Andrea L. Harris affirme que si le sexe du narrateur ne nous est jamais donné, de nombreux indices textuels tendent néanmoins à suggérer qu'il s'agit d'une femme/lesbienne : « By leaving her narrator's gender a question, yet loading the text with suggestions that "it" is in fact a woman, Winterson boldly claims universality for a feminine and lesbian subject position, an idea advanced in Monique Wittig's theoretical writing. » (Harris 2000, p. 130) Harris cite notamment l'utilisation des images de la gémellité ainsi que des anecdotes telles que celles du serpent en papier mâché pour défendre son point de vue. (Harris 2000, p. 144) Bien que ses arguments soient convaincants, nous avons vu que chaque métaphore prouvant que « je » est une femme est contrebalancée par des images indiquant qu'il s'agit d'un homme, et que les anecdotes du narrateur suggèrent plusieurs interprétations contradictoires. Le narrateur alterne des positions « masculines » et « féminines », son genre se révélant, au final, être un hybride de composants identitaires « masculins » et « féminins ». Le raisonnement de Harris – qui est aussi celui de Cath Stowers² – s'explique par le fait qu'il repose sur la thèse de Wittig selon laquelle seule la lesbienne est capable de se soustraire aux catégorisations sexuelles :

« lesbienne » est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) n'est pas une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques [...], relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou rester hétérosexuelles. (Wittig 2001, p. 63)

Par conséquent, si Harris et Stowers veulent démontrer que la personne qui dit « je » dans *Written* transcende les catégories sexuelles, elles se doivent de la définir comme une

¹ Børch Marianne, 1999. "Love's Ontology and the Problem of Cliché", in *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*, Bengtson Helene, Børch Marianne, Maagaard Cindie (sous la dir. de), Scholar's Press, Odense, p. 41-54, p. 46.

² Stowers 1995, p. 150-1.

lesbienne. Selon Wittig, seules les personnes qui n'entretiennent pas de relations hétérosexuelles contestent activement les catégories sexuelles ou, du moins, n'y prennent pas part. Ou pour reprendre ses propres termes, « [r]efuser de devenir hétérosexuel (ou de le rester) a toujours voulu dire refuser, consciemment ou non, de vouloir devenir une femme ou un homme ». (Wittig 2001, p. 56) Wittig semble croire que l'on ne peut renverser le régime hétérosexuel qu'en le refusant totalement, c'est-à-dire en devenant homosexuel. Selon elle, « le lesbianisme pour le moment nous fournit la seule forme sociale dans laquelle nous puissions vivre libres. » (Wittig 2001, p. 63) S'inspirant de l'idée selon laquelle « les groupes les plus radicaux sont dans la nécessité d'affirmer leur point de vue et leurs intérêts comme étant généraux et universels », Wittig considère qu'il est nécessaire de faire de la lesbienne un sujet souverain, absolu et universel, de promouvoir un point de vue lesbien universel, pour pouvoir détruire l'ordre hétérosexuel. (Wittig 2001, p. 87-8) Elle perçoit l'hétérosexualité comme un système total et totalisant qui doit être entièrement déplacé. Aucune tergiversation ne vient perturber son argumentation :

c'est pour nous une nécessité absolue, [...] et notre survie exige de contribuer de toutes nos forces à la destruction de la classe – les femmes – dans laquelle les hommes s'approprient les femmes et cela ne peut s'accomplir que par la destruction de l'hétérosexualité comme système social basé sur l'oppression et l'appropriation des femmes par les hommes et qui produit le corps de doctrines sur la différence entre les sexes pour justifier cette oppression. (Wittig 2001, p. 63-4)

Dans cette perspective, le sujet ne peut que se conformer entièrement au système hétérosexuel ou se révolter radicalement contre celui-ci, toute forme de « participation » reproduisant et, de ce fait, consolidant l'oppression :

il ne peut plus y avoir de femmes, ni d'hommes en tant que classes et en tant que catégories de pensée et de langage, ils doivent disparaître politiquement, économiquement, idéologiquement. Si nous lesbiennes, homosexuels, nous continuons à nous dire des femmes, des hommes, nous contribuons au maintien de l'hétérosexualité. » (Wittig 2001, p. 73)

Ainsi que le souligne très justement Butler, Wittig ne conçoit pas qu'il soit possible de reconfigurer la signification de l'hétérosexualité, pas plus qu'elle ne semble envisager l'idée que certains actes hétérosexuels soient volontaires. (Butler 2006, p. 165) Butler démontre également que la position de Wittig est problématique car elle implique des définitions de l'hétérosexualité et de l'homosexualité qui ne peuvent être maintenues. En

effet, les thèses de Wittig suggèrent que l'homosexualité se situerait en dehors de la matrice hétérosexuelle et ne serait pas du tout conditionnée par les normes hétérosexuelles. Or, ce postulat est remis en cause par de nombreux discours théoriques gays et lesbiens qui entreprennent, par ailleurs, de démontrer qu'il est possible de faire proliférer des identités spécifiquement homosexuelles en réinterprétant les termes qui composent les catégories sexuelles. (Butler 2006, p. 165) Ces discours gays et lesbiens s'approprient les termes que le système hétérosexuel utilise pour les désigner, et les redéfinissent, en même temps qu'ils déstabilisent les catégories sexuelles ou, pour reprendre les termes de Butler, « [t]he terms *queens*, *butches*, *femmes*, *girls*, even the parodic appropriation of *dyke*, *queer* and *fag* redeploys and destabilize the categories of sex and the originally derogatory categories for homosexual identity. » (Butler 2006, p. 166) La reconfiguration des termes du système hétérosexuel n'étant ni envisageable en dehors de ce système, ni le seul apanage de la lesbienne, les démonstrations de Harris et de Stowers ne tiennent plus.

Néanmoins, sans recourir nécessairement aux thèses de Wittig, beaucoup d'autres critiques, tels que Sutherland, Annan, Sheehan, Stuart, Miner, Owen, Curtis ou Kauer, ont défini le narrateur comme étant de sexe féminin et, par conséquent lesbienne, l'associant plus ou moins consciemment à l'auteur. Par exemple, Gabriele Annan écrit :

The his/her ambiguity is a gimmick that works until the turning point of the story, with a scatter of teasing, misleading clues. [...] But once the lovers are separated, the narrator [...] comes out: 'I thought difference was rated to be the largest part of sexual attraction but there are so many things about us that are the same.'
(Annan 1993, p. 22)¹

Mais les attaques les plus virulentes viennent peut-être de certaines critiques féministes-lesbiennes qui fustigent les textes de l'auteur dès qu'ils s'éloignent de leurs considérations politiques. Dans la lignée des critiques qui ont interprété l'indétermination sexuelle du narrateur comme le signe d'un manque d'audace de la part de l'auteur, Patricia Duncker estime que *Written* est un échec car Winterson n'a pas voulu ou osé revendiquer la narration d'une histoire d'amour explicitement lesbienne :

¹ Annan cite : *Written*, p. 129.

Voir également:

Curtis 1992, p. 11.

Kauer Ute, 2003. "Narration and Gender", in *'I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Grice Helena, Woods Tim (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 41-51.

Owen 1992, p. 111.

Sheehan 1993, p. 208-9.

Smith 1992, p. 26.

Stuart 1992, p. 37-8.

Sutherland 1992, p. 18-20.

Written on the Body is a text full of lost opportunities. Winterson refuses to write an 'out' lesbian novel. [...] I think that she is losing more than she gains, because the wonderful echo of *The Lesbian Body* stands at the centre of the book and glitters like an odalisque, a monument to what the text might have been.¹

Ce reproche est tout à fait surprenant si l'on considère que les histoires d'amour homosexuelles abondent dans les fictions antérieures à *Written*. L'analyse de Carolyn Allen peut certainement nous éclairer sur le rôle que le contexte extralittéraire – et notamment l'homosexualité de l'écrivain – a pu jouer dans l'interprétation de *Written* :

In general, conventions of reading fiction require knowing whether an "I" is a man or a woman. Because *Written on the Body* focuses on romance, it especially compels a choice of sex for "I", so that the reader may enter the novel at the simplest level of "love story". The reader depends on conscious and unconscious psychic preferences and on the more overt context of the novel's composition, including its historical moment and the biography of the author, to make such a choice. Winterson's self-identification as a lesbian together with her fame as the author of *Oranges are not the Only Fruit* (1985), an explicitly lesbian narrative about the coming out of its protagonist "Jeanette", drives the decision to imagine "I" as Louise's woman lover. The many references to mirrors, twins, and other occasions of doubling in *Written on the Body* encourage such a reading without fully determining it. (Allen 1996, p. 48)²

Bien qu'elle évoque le besoin pressant du lecteur de déterminer le sexe du narrateur et le fait qu'il se serve, pour ce faire, du contexte extra-littéraire du texte, Allen ne problématise pas ce mode de lecture/d'interprétation, mais le reproduit, en se concentrant sur la manière dont l'auteur se sert de l'ambiguïté sexuelle du narrateur pour réécrire le motif du risque (de l'incorporation, de la perte de soi en l'autre) dans la relation lesbienne. Ce faisant, elle truffe son analyse de déclarations paradoxales qui mettent l'indétermination sexuelle du narrateur au service d'une réécriture de la poétique lesbienne.³

¹ Duncker Patricia, 2003. "Jeanette Winterson and the Aftermath of Feminism", in *'I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Grice Helena, Woods Tim (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 77-88, p. 85.

² Tully Barnett admet également qu'il est difficile de déterminer jusqu'à quel point l'image publique de Winterson a pu jouer dans la réception de l'œuvre et la détermination du sexe de la personne qui dit « je ». (Barnett 2003, p. 44) L'article de Lynne Pearce sur *Written* est un exemple flagrant de la manière dont l'image de l'auteur a influencé la réception de l'œuvre : Pearce, Lynne. "The Emotional Politics of Reading Winterson", in *'I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Grice Helena, Woods Tim (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 29-39.

³ Ainsi, bien qu'elle admette que l'indétermination sexuelle du narrateur encourage plusieurs interprétations différentes, Allen se limite néanmoins volontairement à une seule lecture du texte. Mais curieusement, pour pouvoir développer son hypothèse de départ, elle a besoin à la fois de conserver l'ambiguïté sexuelle du

Tous les critiques n'ont cependant pas déterminé le sexe et la sexualité du narrateur de la même façon. S'opposant à Allen et à la majorité des analyses, Walter Kendrick a exprimé la conviction que le narrateur de *Written* était un homme : « he [the narrator] broadcasts his current affairs without hesitation, even to near-strangers; it's difficult to imagine that such love is not heterosexual. » (Kendrick 1993, p. 131)¹ Sans toutefois vouloir donner raison à Kendrick, il nous semble nécessaire de souligner que la grande majorité des critiques a éludé la présence d'images et de motifs liés à la relation hétérosexuelle, tels que la pénétration et la complémentarité. En effet, le narrateur renouvelle l'image de la complémentarité physique des amants hétérosexuels, en recourant au thème des combinaisons moléculaires :

Molecular docking is a serious challenge for bio-chemists. There are many ways to fit molecules together but only a few juxtapositions that bring them close enough to bond. On a molecular level success may mean discovering what synthetic structure, what chemical, will form a union with, say, the protein shape on a tumour cell. If you make this high-risk jigsaw work you may have found a cure for carcinoma. But molecules and the human beings they are a part of exist in a universe of possibility. We touch one another, bond and break, drift away on force-fields we don't understand. Docking here inside Louise may heal a damaged heart, on the other hand it may be an expensively ruinous experiment. (*Written*, p. 61-2)

En outre, le narrateur parsème son récit d'images de pénétration :

I want to roll on to you and push myself into you. (*Written*, p. 110)

Let me penetrate you. [...] I would devote my life to marking your passageways, the entrances and exits of that impressive mausoleum, your body. How tight and secret are the funnels and wells of youth and health. A wriggling finger can hardly detect the start of an ante-chamber, much less push through to the wide aqueous halls that hide womb, gut and brain. (*Written*, p. 119)

narrateur et de la supprimer, en insistant sur le fait que l'histoire nous est narrée par une lesbienne : « while most reviewers assume "I" to be a woman, sexual ambiguity still haunts the text, and Winterson's past novels leave room for various psychic investments to determine "I"'s sex. [...] I, however, read her as a woman. What's interesting for me isn't this coy hermeneutic plot game or even the reader's operative choice, but the function the possible narrator ambiguity serves in reading an erotics of risk otherwise at work between women: the unspecified sex of the narrator acts as a defence against the language of incorporation and loss of boundaries that both entices and threatens two lovers whose bodies are similar. » (Allen 1996, p. 49)

¹ Camille Fort souligne que « les lecteurs français semblent avoir été plus enclins à diagnostiquer une voix masculine », ayant certainement été influencés en cela par la traduction, dont certains « traits discursifs font encore écho [...] à une certaine représentation de la parole masculine », ainsi que par « la jaquette de l'édition Plon qui, non content de mentionner 'le narrateur' dans sa traduction d'une critique d'Allison Wilson, évoque en quatrième de couverture 'les élans du corps et du cœur de deux amants', excluant d'emblée par ce choix grammatical l'hypothèse qu'il puisse s'agir de deux femmes. » (Fort 2008)

Mais si le narrateur reprend les métaphores de la pénétration et de l'exploration masculines du corps féminin, il ne les reproduit pas telles quelles. Il les retravaille pour les purifier de leurs connotations colonialistes misogynes. Ainsi, l'image poétique de l'exploration du corps féminin s'éloigne de la définition de la pénétration comme prise de possession pour se développer en actes de découvertes, en explorations et cartographies réciproques : « I will explore you and mine you and you will redraw me according to your will. » (*Written*, p. 20)¹ Le langage colonial, le langage du pouvoir et de la domination, est remplacé par un langage corporel/inspiré par le corps, créé par les amants pour célébrer (la réciprocité et l'égalité de) leur désir. Contrairement à ce qu'affirme Stowers², le rejet de la prise de possession du corps féminin – par le biais des métaphores coloniales – et la revendication de la réciprocité du désir ne constituent plus – uniquement – les signes d'une poétique érotique lesbienne.³

Manipulant et redéfinissant tout à la fois les métaphores et les clichés des relations hétérosexuelle et homosexuelle, le narrateur titille le lecteur en passant sans cesse d'un système d'images à un autre. Le jeu qu'il joue est particulièrement explicite dans ce passage extrait de la redéfinition de la clavicule :

I wanted to fit you, not just in the obvious ways but in so many indentations.

It was a game, fitting bone on bone. I thought differentiation was rated to be the largest part of sexual attraction but there are so many things about us that are the same.

[...] To remember you it's my own body I touch. Thus she was, here and here. (*Written*, p. 129-30)

Le narrateur est fasciné par la manière dont son corps complète celui de Louise, et vice-versa. Il aimerait pousser cette complémentarité à son extrême. Mais à peine a-t-il dit cela que l'objet de sa fascination se transforme en son contraire. Le narrateur ne peut s'empêcher de noter le nombre de leurs similitudes, leur degré de ressemblance. Il crée une image complexe, antithétique, de la relation physique qu'il partage avec Louise. A la fois complémentaires et identiques, les amants déjouent les attentes du lecteur. En manipulant ses attentes, le narrateur force le lecteur à prendre conscience des critères littéraires et linguistiques qu'il utilise pour interpréter la relation amoureuse, et l'invite à s'en défaire. Ainsi, l'image de la relation physique des amants n'est antithétique que selon nos critères habituels, la présence de l'imagerie hétérosexuelle devant nécessairement exclure celle de

¹ Voir également sur ce point : Lindenmeyer 1999, p. 56.

² Stowers 1995, p. 150-1.

³ Nous reviendrons sur ce point plus en détail dans le troisième chapitre de la deuxième partie.

la relation lesbienne, et vice-versa. Le narrateur s'efforce, au contraire, de pratiquer une poétique de l'inclusion, c'est-à-dire une poétique qui ne soit pas limitée par les découpages et les classifications opérées par les catégories sexuelles, et qui, par conséquent, soit en mesure d'exprimer la complexité du sentiment amoureux.

Quel que soit le sexe que le lecteur choisisse d'attribuer au « je », la révélation de sa bisexualité déstabilise définitivement la thèse normative du narrateur masculin hétérosexuel au même titre que celle – généralement adoptée par les critiques – de son lesbianisme. A mi-parcours, le narrateur nous apprend qu'il a eu un petit ami : « I had a boyfriend once called Crazy Frank. » (*Written*, p. 92) Après la valse des petites amies, le narrateur énumère ses petits amis, déclinant le leitmotiv « I had a girlfriend once » au masculin : « I had a boyfriend once, his name was Carlo, he was a dark exciting thing. » (*Written*, p. 143) « I had a boyfriend once, his name was Bruno. » (*Written*, p. 152) Plusieurs d'entre eux semblent d'ailleurs avoir entretenu des relations homosexuelles ou bisexuelles. Le narrateur évoque notamment la bisexualité de Crazy Frank en des termes très explicites : « He didn't want to settle down. His ambition was to find a hole in every port. He wasn't fussy about the precise location. » (*Written*, p. 93) La représentation des personnages secondaires pourrait alors alimenter la thèse d'un narrateur masculin bisexuel, si elle n'était contrebalancée par les théories concurrentes (lesbianisme, hétérosexualité) qu'elle remet simultanément en cause. Homme et/ou femme, la seule certitude à laquelle le lecteur peut, a priori, se raccrocher est que le narrateur est bisexuel. Car si le narrateur de *Written* est bisexuel au sens où on entend généralement ce terme, il l'est aussi et surtout au sens où l'entend Cixous. En effet, Cixous considère que la bisexualité est « le repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de la 'permission' que l'on se donne, multiplication des effets d'inscriptions du désir, sur toutes les parties de mon corps, et de l'autre corps. » (Cixous, Clément, 1975, p. 156) Quel que soit l'angle de perception et d'interprétation adopté, on aboutit systématiquement à la conclusion que le narrateur de *Written* est un hybride de caractéristiques sexuelles « masculines » et « féminines », « hétérosexuelles » et « homosexuelles », une représentation que redouble d'ailleurs celle des personnages secondaires.

I-1-4-d. Les personnages secondaires comme hybrides sexuels mettant en abyme la caractérisation du narrateur

Ainsi que le suggèrent les esquisses de portraits évoqués antérieurement, les amants et les amantes du narrateur constituent une palette de personnages qui dépassent les limites des représentations traditionnelles de l'homme et de la femme, certains présentant des caractéristiques ou adoptant des postures qui ne sont pas habituellement associées à leur sexe. Brouillant les différences physiques entre les sexes, Carlo – qui possède pourtant un prénom aux connotations méridionales très viriles – s'épile entièrement le corps et insiste pour que le narrateur en fasse autant (et qui pourrait se raser *entièrement* le corps si ce n'est un homme ?), avant de le quitter pour Robert, plus attractif que lui sur de nombreux points :

He made me shave off all my body hair and did the same to himself. He claimed it would increase sensation but it made me feel like a prisoner in a beehive. I wanted to please him, he smelled of fir cones and port, his long body passion-damp. We lasted six months and then Carlo met Robert who was taller, broader and thinner than me. They exchanged razorblades and cut me out. (*Written*, p. 143)

La représentation de Crazy Frank parodie plus nettement encore les descriptions traditionnelles de personnages masculins très virils :

Frank had the body of a bull, an image he intensified by wearing great gold hoops through his nipples. Unfortunately he had joined the hoops with a chain of heavy gold links. The effect should have been deeply butch but in fact it looked rather like the handle of a Chanel shopping bag. (*Written*, p. 93)

La virilité du personnage est déstabilisée par les accessoires mêmes qui sont supposés la mettre en valeur. Ses bijoux pectoraux devraient lui donner un air très viril. Or, l'effet produit tient plus du ridicule que d'autre chose. Exagérée et féminisée, la virilité masculine n'impressionne plus. Elle perd les connotations de puissance et de pouvoir qu'elle pourrait avoir dans un contexte plus traditionnel réaffirmant la légitimité des catégories sexuelles. La virilité masculine devient inoffensive, voire risible. L'objet de la raillerie est peut-être moins la virilité en elle-même que l'importance accordée à cette caractéristique. Par conséquent, bien qu'il semble les confirmer dans un premier temps, le corps de Crazy Frank déstabilise les représentations traditionnelles du corps masculin, telles qu'elles apparaissent, par exemple, dans les *romances* contemporaines. *Written* joue d'ailleurs, dans

son ensemble, sur les conventions de cette dernière. Ainsi que l'a souligné Janice Radway, l'intrigue de ce genre est fondée sur la rencontre d'un homme et d'une femme et les obstacles que leur amour doit affronter avant de pouvoir atteindre une issue heureuse. La *romance* contemporaine est donc caractérisée par un schéma narratif de type « rencontre-perte-retrouvailles », que l'on retrouve dans *Written*, sous une forme cependant plus complexe et problématique. En effet, la dynamique hétérosexuelle implique la présence de codes sexuels rigides et conservateurs : la femme doit être féminine et l'homme masculin, suivant les significations que la culture dominante attribue à ces termes. Pour reprendre les termes de Janice Radway, « [t]he hero of the romantic fantasy is always characterized by spectacular masculinity. [...] The reader must be told [...] that every aspect of his being, whether his body, his face, or his general demeanor, is informed by the purity of his maleness. » (Radway 1984, p. 128) Elle précise son propos quelques pages plus loin : « In a fictional world that accords respect to men in general because of their strength, power and ability to operate in a public realm, the romantic hero stands out as that world's most able representative and the essence of all that it values. » (Radway 1984, p. 130) Ainsi, le côté viril de Crazy Frank, véritable parodie du vagabond, du marin épris de liberté (« a hole in every port »), s'accorde mal avec sa bisexualité et sa timidité. La représentation romantique de la virilité des personnages masculins exclut toute forme de relation non hétérosexuelle ainsi que le manque de confiance en soi. Le personnage masculin traditionnel est hétérosexuel, sûr de lui et imposant. *Written* subvertit, de toute évidence, les codes sexuels de la *romance* contemporaine, par la présence de personnages tels que Crazy Frank, mais encore et surtout par son narrateur bisexuel au « sexe » indéfini.¹

¹ Allen suggère que même si nous décidions d'attribuer un sexe au narrateur, le sexe masculin par exemple, la subversion serait maintenue. L'histoire ne serait plus focalisée sur l'expérience vécue par la femme. En outre, le discours du narrateur bisexuel de *Written* – qui privilégie les émotions, les sentiments – ne pourrait se présenter autrement que comme une critique de l'attitude traditionnelle du héros de la *romance* contemporaine. Inversement, si nous décidions de définir « je » comme une femme, alors le texte s'éloignerait significativement du spectre de la *romance* contemporaine « hétérosexuelle » pour se rapprocher de celui de la *romance* lesbienne. En relatant une histoire d'amour entre une femme mariée et une lesbienne expérimentée, *Written* emprunterait le schéma narratif d'un sous-genre de la *romance* lesbienne apparu dans les années 1950. Allen est persuadée que l'intention de l'auteur n'est pas de critiquer ce sous-genre de la *romance* lesbienne – comme elle peut le faire avec la *romance* hétérosexuelle – mais de lui donner un caractère plus positif. Selon elle, le fait que Louise quitte le confort et la sécurité de son mariage pour aller vivre avec la narratrice représente une alternative positive à la fin conventionnelle de ce sous-genre de la *romance* lesbienne, ponctué quasi systématiquement par le retour de la femme mariée à la sécurité financière et sentimentale de son foyer. (Notons que, dans ce cas, *Written* s'inscrirait dans le sillage d'une des réécritures du conte des *Douze princesses dansantes* dans *Sexing*.) Il serait néanmoins légitime de se demander pourquoi Carolyn Allen considère que *Written* subvertit la *romance* contemporaine « hétérosexuelle », mais représente une version optimiste, non critique, de la *romance* lesbienne. (Allen 1996, p. 70-1)

De la même manière, les conquêtes féminines du narrateur esquissent un portrait kaléidoscopique et transgressif de la figure féminine, que l'on pense à Jacqueline, le prototype de la figure maternelle soumise mais capable de laisser exploser une rage destructrice, Inge, l'anarchiste féministe, Estelle la ferrailleuse, Bethsabée la dentiste mariée qui abuse du cinq à sept, ou Louise. Complexifiant l'image de son amante comme archétype de la beauté féminine, le narrateur voit en elle un chevalier en armure qui viendrait le sauver. (*Written*, p. 123) Plus surprenant encore, il compare Louise à un Cardinal Romain, chaste si on omet le garçon de cœur. (*Written*, p. 67) Au travers de ces images, le narrateur nous offre un portrait plus ambivalent de son amante, un portrait qui s'éloigne de la représentation archétypale de la femme qu'il avait amorcée dans les premières pages du récit. Le narrateur n'est donc pas le seul personnage à brouiller les limites des catégories sexuelles. La transgression infiltre l'ensemble du récit.

Entouré de ces personnages « masculins » et « féminins » transgressifs, Elgin prend la forme d'une caricature du pouvoir patriarcal, de l'autorité masculine (de la science). Cet être hypocrite, insensible, égoïste, misogyne, pour qui Louise est un investissement, est décrit comme faible, physiquement et psychologiquement, ce qui suggère, selon Stevens, que la Loi du Père s'effrite sous l'influence de tous ces personnages qui outrepassent les limites des catégories sexuelles.¹

En outre, la sexualité de ces personnages transgressifs n'est pas décrite en termes d'homosexualité, d'hétérosexualité ou de bisexualité. Allant à l'encontre de la tendance prédominant depuis le tournant du XX^e siècle, le narrateur ne définit pas leur sexualité selon le sexe de l'objet de leur désir², mais préfère s'attarder sur les pratiques sexuelles qui leur sont spécifiques, sur ce qui les distingue des autres personnages. Ces préférences sexuelles ne sont pas mises en rapport avec le sexe des personnages, ne sont pas définies par rapport à leur sexe. Ainsi que le souligne Stevens, la relation sexuelle devient la rencontre originale de corps uniques exprimant des désirs qui leur sont spécifiques :

Although all the other characters, except the narrator, are gendered, their sexual object choices, the ways in which they like to have sex, and the feelings they bring to relationships and sexual encounters, are all distinct. Each individual's different desires and needs, which are constructed as functioning independently of gender, make each sexual experience unique [...]. The uniqueness of each sexual experience is highlighted in the text through descriptions of the

¹ Voir Stevens (s.d.).

² Pour une analyse de la définition de la sexualité de l'individu suivant le sexe de l'objet du désir, voir : Kosofsky Sedgwick 2008, p. 8-9.

narrator's ex-lovers' individual sexual quirks. For example, the narrator explains that one ex-girlfriend only liked to have sex outdoors, while another female lover could only achieve orgasm between the hours of two and five o'clock. Carlo made the narrator shave off all body hair, while Crazy Frank, who had a passion for miniatures, told the narrator after having sex, "You'd be perfect if you were smaller" (93). Through descriptions of the narrator's ex-lovers' sexual differences, the text disrupts traditional ways of thinking about sexuality. No longer configured in terms of man/woman and gay/straight, sexuality is constructed as pure difference, the coming together of unique bodies possessing different desires. (Stevens (s.d.))

Les personnages de *Written* élargissent le spectre des catégories sexuelles, de la « masculinité » et de la « féminité », de l'« hétérosexualité », de l'« homosexualité » et de la « bisexualité ». Leurs identités sexuelles et leurs sexualités ne reproduisent pas des catégories normatives ou a-normales, mais combinent des termes empruntés à plusieurs de ces catégories (normatives et/ou a-normales) pour en créer de nouvelles variantes. Les personnages évoquent cette déclaration de Wittig selon laquelle « il existe, semble-t-il non pas un ou deux sexes mais autant de sexes [...] qu'il y a d'individus. » (Wittig 2001, p. 108)¹ Le narrateur, dans sa diversité et son extrême instabilité, dans son hybridité, en est peut-être l'exemple parfait, si tant est qu'il puisse être considéré comme un exemple de quoi que ce soit.

I-1-4-e. La frustration et la prise de conscience du lecteur confronté au narrateur hybride de *Written on the Body*

Le sexe, le genre et la sexualité du narrateur se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent au fil de ses histoires, convoquant tour à tour des modèles sexuels différents, mais n'adhérant, au final, à aucun d'entre eux. Le narrateur pense et agit tantôt comme un homme, tantôt comme une femme, mettant ainsi en lumière et exploitant consciemment la nature performative du genre. Pour reprendre les termes de Peter Childs, « [t]he narrator assumes many personas in the novel: masculine and feminine stereotypes abound,

¹ Wittig considère qu'il n'y a qu'un seul sexe, un seul genre, dans le système hétérosexuel : le sexe/genre féminin. « Le genre [...] est l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes. Genre est ici employé au singulier car en effet il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin, le 'masculin' n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin [le particulier], la marque du féminin. » (Wittig 2001, p. 112)

suggesting they are adopted roles, selected self-images rather than a matter of the narrator's sex. » (Childs 2005, p. 270)¹ Dans une interview accordée à Lucretia Stewart, Winterson confirme d'ailleurs que la personne qui dit « je » dans *Written* est de sexe « masculin » à certains moments et « féminin » à d'autres : « the gender of the character is both, throughout the book, and changes; sometimes it's female, sometimes it's male ». (Stewart 1993, p. 74) Dans *Written*, le genre devient une notion fluide, mouvante, changeante, un hybride d'identités « féminines » et « masculines », un croisement de postures « féminines » et « masculines ». Il est plus que jamais ce qu'il a toujours été, une construction, mais il apparaît dorénavant comme une construction fluctuante, pouvant être altérée et réinventée, en accord avec les déclarations de Winterson selon lesquelles le genre doit être appréhendé comme une palette de possibilités : « Gender is a template, a beginning, a set of possibilities, it's not a rigid structure and should never be a prison. I'm interested in gender play not gender roles. »²

Le lecteur qui essaie de déterminer le sexe du narrateur oscille constamment entre les deux alternatives qui lui sont familières, « homme »/« femme », « hétérosexuel(le) »/« homosexuel(le) ». Il doit constamment réviser son jugement, en fonction des indices qu'il découvre au fur et à mesure de sa lecture. Pour reprendre les termes de Jean-Michel Ganteau, « une instabilité permanente [...] caractérise le texte. Tout peut être perçu comme amorce ou bien leurre, dans un récit qui semble multiplier ces derniers pour mieux les annuler : le statut du leurre est effectivement perverti par l'absence de révélation stable. » (Ganteau 2001, p. 44) Aussi pouvons-nous imaginer que l'indétermination sexuelle du narrateur ait pu frustrer les lecteurs qui s'obstinaient à se raccrocher aux clichés et à y chercher le signe d'une vérité ultime. Sans doute est-ce la raison pour laquelle nombre de critiques ont été irrités par l'indétermination sexuelle du narrateur et ont choisi de percevoir ce procédé comme un « truc » exotique, sensationnaliste, mais finalement sans grand intérêt.³ L'indétermination sexuelle du

¹ Voir également sur ce point :
Gade 1999, p. 30.

Lindenmeyer 1999, p. 50.

² Propos tenus lors d'une session de *chat* : *Liveonline: Jeanette Winterson*, 7 septembre 2000, *Guardian Unlimited*, <<http://www.guardian.co.uk/print/0,4060792-103697,00.html>>, (page consultée le 18/12/2002).

³ Les remarques de Valerie Miner illustrent parfaitement ce point de vue : « At first the concealment of his/her sex forecasts interesting theoretical questions about essentialism, but Winterson doesn't carry these identity questions beyond the gimmick. Gender is just one unknown about this strangely disembodied, decontextualized character. » (Miner 1993, p. 21)

Voir également sur ce point :

Annan 1993, p. 22-3.

Kendrick 1993, p. 131-3.

narrateur a souvent été perçue comme une stratégie narrative triviale, parfois déconcertante, ayant pour but de promouvoir l'idée somme toute assez banale que le sexe des amants n'a pas d'importance. Il est véritablement surprenant de constater que ces critiques n'aient pas su voir l'intérêt évident de ce *gimmick*.¹ Malgré leurs divergences, ces critiques partagent certains points communs. Animés par le besoin irrésistible de « savoir » et privés des indices textuels (tels que le nom ou la marque du genre, par exemple) qui pourraient les aider à stabiliser leurs interprétations, tous ces critiques recourent à des caractéristiques que l'on attribue traditionnellement à l'« homme » et à la « femme », aux « hétérosexuels » et aux « homosexuels », pour essayer de définir le sexe du narrateur. Ils déploient automatiquement toute une série de clichés ayant trait aux attitudes « masculines » et « féminines », « hétérosexuelles » et « homosexuelles ».² Ainsi que nous l'avons vu, certaines critiques lesbiennes/féministes vont même jusqu'à utiliser ces stéréotypes pour, paradoxalement, démontrer que la personne qui dit « je » est une lesbienne transgressant les catégories sexuelles.

Les considérations de ces critiques éludent les questions principales, celles-ci concernant, d'une part, les raisons qui nous poussent à vouloir connaître le sexe du narrateur et, d'autre part, la manière dont ce savoir affecterait notre lecture du texte. L'absence d'indices nous permettant de déterminer avec certitude le sexe du narrateur démontre qu'une telle information ne devrait pas avoir d'importance car elle ne ferait que renforcer des stéréotypes sexuels. Au contraire, l'ambiguïté sexuelle du narrateur incite le lecteur, qui « se voit proposer [...] un discours flottant, où la visée identitaire est sans cesse mise à mal »³, à prendre conscience de la manière dont le système hétérosexuel binaire structure sa perception du monde. N'obtenant jamais la révélation ultime qui pourrait confirmer – ou infirmer – les indices/clichés qu'il a collectés tout au long de sa lecture, le lecteur ne peut que prendre conscience des critères qu'il utilise et que l'on utilise traditionnellement pour définir les comportements « féminin » et « masculin ». Il prend conscience de la manière dont on construit les notions de « féminité » et de « masculinité », des mécanismes psychiques, attitudes, domaines de compétence et comportements sexuels

Van Kirk 1993, p. 600-4.

¹ S'opposant à ces considérations réductrices, Kutzer souligne à juste titre le potentiel révolutionnaire de cette technique : « the gender non-specific narrator lifts the novel above the ordinary, above the binary, and at least begins to re-discover and re-name passion. » (Kutzer 1994, p. 140)

² Ainsi que le souligne Gregory J. Rubinson, « [e]ven though most reviewers agree that the narrator is female, the only evidence that they marshal is highly contestable and merely exposes the often stereotypical and heteronormative biases in their own reading practices. [...] Any attempt to determine the narrator's sex is necessarily dependent on essentialized or stereotypical readings of gender. » (Rubinson 2001, p. 218-32)

³ Fort 2008.

que l'on attribue automatiquement aux « hommes » et aux « femmes » suivant leur sexe.¹ Le lecteur se rend compte que ces caractéristiques ne sont pas des traits inhérents aux « hommes » et aux « femmes », mais ont été utilisées pour les différencier et les définir.² Ajoutons à cela que l'indétermination sexuelle du narrateur, qui empêche d'établir un lien de continuité entre son sexe, son genre et sa sexualité, qui perturbe la structuration de son identité en tant que sujet intelligible par son identité sexuelle, le place dans une position paradoxale. Défini comme un être « abject », inintelligible, un non-sujet, suivant les critères du système hétérosexuel, le narrateur est pourtant bien le sujet de la narration. Par sa seule existence – en tant que sujet –, le narrateur remet en cause la validité du système hétérosexuel et redéfinit les catégories sexuelles, altérant, par ce biais, les repères du lecteur.

¹ Ainsi que le formule Rubinson, « [t]he fact is, there is no information about the narrator's body that can lead us to determine whether the narrator is male, female, transsexual, intersexed, or XXY. And that is exactly the point: it implies that such information is or should be irrelevant. Confirmation of the narrator's sex would merely reinforce gender stereotypes rooted in male-constructed, "scientific" knowledge about sexed bodies [...]. Also, the expression of gender-bias is often linked to a heterosexually normative view of the world. Ideally [...], the narrator's sexual ambiguity teaches us to become aware of how we view the world in polar, sexualized, and essentialized terms; the ambiguity implicitly challenges the "naturalized" status of positivist-influenced biological essentialism. » (Rubinson 2001, p. 218-32) Christy R. Stevens développe une interprétation similaire : « The ungendered narrator [...] highlights the fact that within contemporary dominant discourses, gender is not only important to lovers, it is what constitutes desire and sexual object choice. In other words, contrary to popular romantic notions, the process of falling in love does not occur independently of socially constructed gender positions. Instead it occurs within systems of gender and sexuality which regulate both desire and sexual object choice. As a result, the ungendered narrator is not a trivial device, but rather it is a subversive narrative strategy that challenges traditional gender binarisms and compulsory heterosexuality, inciting readers to imagine a world in which desire has been dislodged from these regulatory regimes. » (Stevens (s.d.))

² Bien sûr, tous les lecteurs ne réagissent pas de la même manière, ainsi que le démontrent les positions des critiques précédemment évoquées. Ce que nous venons de décrire représente la position idéale du lecteur répondant de façon ludique à l'aspect didactique de l'œuvre.

CONCLUSION

En reconfigurant les termes des catégories du système hétérosexuel, le narrateur et les personnages secondaires de *Written* s'inscrivent dans le sillage des narrateurs de *Sexing*. En nous présentant des personnages qui arborent des caractéristiques, et adoptent des postures, « masculines » et « féminines », « hétérosexuelles » et « homosexuelles », Winterson brouille les limites entre les catégories, les dénaturalise, redéfinit, redéploie, recombine, les termes qui les composent, dans le but de les transformer et, ainsi, d'esquisser de nouvelles possibilités, des variantes hybrides, capables de refléter la complexité du sexe, du genre, du désir et de la sexualité. Dans *Written* comme dans *Sexing*, le lecteur (idéal) ne peut réellement faire sens de ces modalités sexuelles hybrides qu'en prenant conscience de la manière dont le système hétérosexuel structure son identité, sa sexualité et sa perception des autres et, partant, en faisant l'expérience de sa propre altérité. Se plonger dans la lecture de ces œuvres l'éloigne, par conséquent, de l'emprise du système hétérosexuel pour le rapprocher de sa propre hybridité, c'est-à-dire de la connaissance de soi.

CHAPITRE I-2 : DEMULTIPLICATION DU « JE »

INTRODUCTION

L'hybridité physique et sexuelle des personnages wintersoniens est liée à l'aspect pluridimensionnel de leurs identités et de leurs existences. Ainsi, les narrateurs de *Sexing* – dont la caractérisation défie la représentation réaliste des personnages fictionnels dérivée de la conception cartésienne du sujet, entier, cohérent, unifié – esquissent un portrait d'eux-mêmes englobant ce qu'ils pensent être et ce qu'ils pourraient être.¹ Ils retracent les potentialités de leurs identités au travers d'explorations imaginaires, notamment inspirées par des œuvres d'art, tout en essayant de rendre compte de leur hybridité par le biais de métaphores qu'ils ne cessent de renouveler.

La démultiplication (de l'identité) des narrateurs engendre logiquement celle de la narration.² La prolifération de récits véhiculant des perspectives qui diffèrent et/ou s'opposent contribue à créer une représentation hybride, qui ne cesse de nous rappeler, par la théorie et la pratique, la subjectivité de notre perception de la réalité. Mais ces narrations divergentes présentent également un ensemble de points de contact qui les relient entre elles. En effet, ces récits sont liés par un réseau d'images, de métaphores et de thèmes, qui courent de chapitre en chapitre, brouillant les frontières entre les narrations et les narrateurs, les faisant se fondre les uns dans les autres, et nous laissant graduellement entrevoir les contours et les reliefs d'une voix narrative hybride. Partant d'une conception de l'unité qui s'avère problématique, le texte semble donc y revenir, mais non sans être passé au préalable par l'étape de l'éclatement et de la démultiplication, qui redéfinit l'unité en révélant qu'elle est un paramètre élémentaire de l'hybridité. Car ces deux notions sont

¹ La « personnalité » est un concept idéologique, produit au nom d'une réalité vraie, vérifiable empiriquement. Le réalisme, en tant que pratique artistique, confirme les idées prédominantes ayant trait à ce qui constitue la réalité. En d'autres termes, le texte réaliste reflète la définition dominante de la réalité tout en prétendant que sa représentation du monde est neutre. (Jackson R. 1981, p. 84)

² La plupart des romans de Winterson entrecroise les points de vue de plusieurs narrateurs, souvent de sexes différents. *Passion* se décompose ainsi en histoires narrées par Henri et Villanelle. *A&L* nous plonge dans les récits de Sappho, Picasso et Handel, personnages contemporains multiples puisqu'on les devine également sous les traits de Sappho, la poétesse grecque de l'Antiquité, de Sophia, la maîtresse de Sappho dans le texte et de Ruggiero, l'érudit chaste et réprimé qui finira par succomber aux charmes de la courtisane, Doll Sneerpiece. Notons que Ruggiero et Doll Sneerpiece sont les protagonistes des mémoires (fictives) que lisent les personnages contemporains. Enfin, *Gut* entremêle les narrations de Jove, Alice et Stella. Même lorsqu'il n'y a qu'un seul narrateur, ou plutôt une seule narratrice, dans les romans de Winterson, elle se projette dans des personnages et des histoires différentes.

paradoxalement indissociables, l'hybridité perçant au cœur de l'unité, qui en est un des fondements.

I-2-1- UNE IDENTITE HYBRIDE

I-2-1-a. Définition de l'identité hybride au travers d'un hybride métaphorique

D'*Oranges* à *PowerBook* se dessine l'idée que les alternatives non actualisées font partie de l'existence des personnages aussi sûrement que celles qui ont été choisies. Ayant quitté sa famille et sa communauté pour échapper à leur influence et vivre en accord avec elle-même, Jeanette a ainsi l'impression de croiser la trajectoire de l'être qu'elle aurait laissé derrière elle, celui qu'elle aurait pu devenir, lorsqu'elle revient dans son village à l'occasion des fêtes de Noël. Cet autre moi, celui qui serait resté, aurait continué à vivre l'existence d'une prêcheuse évangéliste dans le Nord de l'Angleterre :

I was beginning to wonder if I'd ever been anywhere. My mother was treating me like she always had; had she noticed my absence? Did she even remember why I'd left? I have a theory that every time you make an important choice, the part of you left behind continues the other life you could have had. Some people's emanations are very strong, some people create themselves afresh outside of their own body. This is not fancy. If a potter has an idea, she makes it into a pot, and it exists beyond her, in its own separate life. She uses a physical substance to display her thoughts. If I use a metaphysical substance to display my thoughts, I might be anywhere at one time, influencing a number of different things, just as the potter and her pottery can exert influence in different places. There's a chance that I'm not here at all, that all the parts of me, running along all the choices I did and didn't make, for a moment brush against each other. That I am still an evangelist in the North, as well as the person who ran away. Perhaps for a while these two selves have become confused. I have not gone forward or back in time, but across in time, to something I might have been, playing itself out. (*Oranges*, p. 164)

Dans le récit de Jeanette comme dans celui de Jourdain, se fait jour un mouvement qui transforme les existences et les identités que les narrateurs auraient pu actualiser en traces et alternatives imaginaires de leur nature multiple et fluide : « Every journey conceals another journey within its lines: the path not taken and the forgotten angle. These are journeys I wish to record. Not the ones I made, but the ones I might have made, or perhaps did make in some other place or time. » (*Sexing*, p. 9-10) La représentation de leurs identités et de leurs existences englobe les traces de leurs identités réelles et celles de leurs alternatives imaginaires, les expériences qu'ils vivent dans le monde « réel » et celles

qu'ils auraient pu vivre ou vivent dans des mondes différents. Les personnages wintersoniens sont à l'image de ces objets qui, selon Ali(x), doivent garder en eux la trace de ce qui ne peut être représenté : « Humble or grand, what is made must keep with it the memory of what cannot be made. In the spun cloth, the thrown earthenware, the beaten pot and the silver box, is Allah – the spirit of God in the things of the world. » (*PowerBook*, p. 13) L'esprit divin qui habite les choses matérielles, cet élément qui ne peut être représenté, n'est qu'une métaphore de l'omniprésence de l'imagination dans le monde réel, de sa capacité à transfigurer le monde de tous les jours. Ainsi, les explorations imaginaires des personnages leur permettent d'évoluer dans plusieurs espace-temps, de vivre plusieurs vies, d'être plusieurs personnes à la fois :

The inward life tells us that we are multiple not single, and that our one existence is really countless existences holding hands like those cut-out paper dolls, but unlike the dolls never coming to an end. When we say, 'I have been here before,' perhaps we mean, 'I am here now,' but in another life, another time, doing something else. Our lives could be stacked together like plates on a waiter's hand. Only the top is showing, but the rest are there and by mistake we discover them. (*Sexing*, p. 90-1)

L'identité de l'individu est à la fois une et multiple, même s'il n'en a pas conscience, même si sa vie réelle éclipse ses existences alternatives.¹ La métaphore des assiettes empilées dont use Jourdain pour décrire ce phénomène s'inspire de l'*Orlando* de Virginia Woolf, le personnage principal possédant justement une multiplicité de moi, que dissimule et contrôle son moi conscient, réel, factuel : « these selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter's hand ». (Woolf 1928, 1995, p. 152) Par le biais de cette image, Jourdain se définit comme le descendant d'Orlando :

'All right then,' Orlando said, with the good humour people practise on these occasions; and tried another. For she had a great variety of selves to call upon [...].

Perhaps; but what appeared certain (for we are now in the region of 'perhaps' and 'appears') was that the one she needed most kept aloof, for she was, to hear her talk, changing selves as quickly as she drove – there was a new one at every corner – as happens when, for some unaccountable reason, the conscious self, which is the uppermost, and has the power to desire, wishes to be nothing but one self. This is what some people call the true self, and it is, they say, compact of all the selves we have it in us to be; commanded and locked up by the Captain self, the Key self, which amalgamates and controls them all. Orlando was certainly seeking

¹ Dans *Passion*, Villanelle se livre à des considérations similaires. (*Passion*, p. 144)

this self as the reader can judge from overhearing her talk as she drove [...]. (Woolf 1928, 1995, p. 152-3)

En réalité, en le définissant paradoxalement comme le descendant d'un personnage fictionnel qui, simultanément, existe – dans le cadre ontologique du roman woolfien – et n'existe pas encore au XVII^e siècle, la reprise de la métaphore des assiettes empilées suscite deux interprétations contradictoires, l'une d'entre elle faisant du narrateur de *Sexing* l'ancêtre du personnage woolfien. En ce sens, la reprise de cette métaphore illustre, en les redoublant, le chamboulement des repères – le point de comparaison devenant le comparé et vice-versa – et la transgression des frontières qu'elle exprime. Traversant l'œuvre wintersonienne, le spectre d'*Orlando* plane également sur *PowerBook*. En effet, Ali(x), sous les traits d'Ali, l'espionne turque et/ou le conteur, reprend la métaphore des assiettes empilées pour illustrer le postulat selon lequel les multiples autoportraits de Rembrandt témoignent de la pluralité de son moi : « These self-portraits are a record, not of one life, but of many lives – lives piled in on one another ». (*PowerBook*, p. 214) Cette seconde reprise accentue le chamboulement des repères esquissé par la première occurrence de la métaphore des assiettes empilées, ne serait-ce que par le fait que sa filiation est dorénavant double et ambivalente, à la fois woolfienne et wintersonienne. Renvoyant à la transgression identitaire qu'elle exprime dans *Sexing*, tout en la portant à un degré supérieur, cette seconde reprise pointe l'hybridité de la narratrice, dont l'un des alter ego est précisément Orlando, et le flou qui caractérise la source de l'énonciation : « I said my name again and again – 'ORLANDO! ORLANDO!' » (*PowerBook*, p. 237) En réalité, la narratrice se plonge dans la peau d'un Orlando doublement hybride, puisqu'il s'agit à la fois de celui/celle, déjà multiple, de Virginia Woolf¹ et de celui de l'*Orlando Furioso*² de l'Arioste. En effet, les péripéties de l'histoire qui nous est contée dans *PowerBook* s'inspirent de l'*Orlando Furioso*, mais le personnage lui-même évoque moins l'archétype du chevalier errant soumis au code de l'amour courtois que le héros/l'héroïne du roman de Virginia Woolf. Incarnant par excellence, voire à outrance, le personnage wintersonien, Ali(x) se présente comme un hybride d'hybrides. La métaphore des assiettes, qui court à travers les textes de l'auteur, tout en rendant hommage à son ancêtre moderniste, n'est qu'une des nombreuses images dont les narrateurs usent pour coder, et marquer le codage, de leur hybridité. Le foisonnement et la diversité de leurs métaphores trahissent un besoin compulsif d'exprimer ce qu'ils ressentent confusément.

¹ Woolf 1928, 1995.

² Ariosto 1532, 1998.

Ainsi, après son clin d'œil à Orlando, Jourdain file une métaphore picturale pour reformuler l'idée selon laquelle l'existence de l'individu est à la fois une et multiple :

Paintings I: 'A Hunt in a Forest'. A forest at night. Men in coloured tunics are riding fierce horses. Dogs bark. Disappearing distance into distance into distance the riders get smaller and vanish. Uccello. The coming of perspective.

When I saw this painting I began by concentrating on the foreground figures, and only by degrees did I notice the others, some so faint as to be hardly noticeable.

My own life is like this, or, I should say, my own lives. For the most part I can see only the most obvious detail, the present, my present. But sometimes, by a trick of the light, I can see more than that. I can see countless lives existing together and receding slowly into the trees. (*Sexing*, p. 92)

Le narrateur fait de l'avènement de la perspective dans le tableau de Paolo Uccello, *La Chasse* (vers 1470)¹, une métaphore de sa propre découverte de la nature paradoxale de la vie de l'individu. L'étonnant intitulé du tableau – le mot « painting » étant au pluriel alors même qu'une seule peinture nous est décrite – met déjà en abyme les considérations de Jourdain sur la multiplicité et la relativité. En outre, la marque du pluriel renvoie symboliquement aux différentes interprétations du tableau, aux diverses façons de l'appréhender, suggérant que l'œuvre d'art est toujours déjà à la fois une et plurielle. Jourdain interprète la peinture d'Uccello d'une manière qui sert son propos. La syntaxe même de son *ekphrasis* file la métaphore de la perspective comme représentation de la nature paradoxale du moi. Dans une esthétique paradoxale qui renégocie la relation entre deux termes antagonistes en mettant l'un au service de l'autre, l'impression de profondeur, de perspective, est générée par la répétition linéaire et rythmique, « distance into distance into distance », qui pourrait, semble-t-il, continuer à l'infini. Les différents plans du tableau ainsi représentés métaphoriquement évoquent, de façon graphique, les multiples niveaux d'existence de l'individu. Dans cette *ekphrasis*, le paradoxe linguistique et métaphorique – qui fait du linéaire le signe de la profondeur – décrit, en même temps qu'il la met en abyme, la nature paradoxale de la vie et de l'existence de l'individu. L'effet de démultiplication est renforcé par la suite de la description, marquée par l'omniprésence du couple répétition/variation : « My own life [...] my own lives », « the present, my present », « I can see more than that. I can see countless lives ». La dynamique

¹ Pour plus d'informations sur l'œuvre et l'artiste, voir :
Bénézit 1976, p. 326-8.
Berti 1966, p. 2-4.
Milicua, Sureda, 1989, p. 179.

répétition/variation exprime la notion de multiplicité, tout en l'illustrant visuellement. En dédoublant le nombre des sens sollicités, elle permet également au lecteur d'en faire l'expérience visuelle et auditive, de la ressentir dans son corps pendant le temps de la lecture.

C'est dans un tout autre domaine que la militante écologiste de *Sexing* puise la métaphore qui lui permet de représenter sa nature paradoxale. Le mercure, dont les effets toxiques lui font prendre conscience de l'hybridité de son être, devient le véhicule de ses réflexions :

If I have a spirit, a soul, any name will do, then it won't be single, it will be multiple. Its dimension will not be one of confinement but one of space. It may inhabit numerous changing decaying bodies in the future and in the past. [...]

Poisoned or not, the mercury has made me think like this. Drop it and it shivers in clones of itself all over the floor, but you can scoop it up again and there won't be any seams or shatter marks. It's one life or countless lives depending on what you want. (*Sexing*, p. 126)

La nature duelle du mercure lui permet de traduire la nécessité de préserver les deux termes de la dichotomie un/multiple. Cette métaphore est ainsi marquée par la récurrence de « or », qui permet de faire coexister des hypothèses contraires : « Poisoned *or* not », « It's one life *or* countless lives ». L'extrait se distingue également par des enchaînements de formules qui sont les images inversées l'une de l'autre, la version affirmative suivant généralement et neutralisant la négative, sans pour autant en annuler l'existence : « it won't be single, it will be multiple » ; « not [...] one of confinement but one of space ». Dans cet extrait, « but » contribue non pas à exclure une hypothèse au profit d'une autre, mais à les faire coexister : « Drop it and it shivers in clones of itself all over the floor, but you can scoop it up again and there won't be any seams or shatter marks. » Au travers de ces tournures linguistiques inclusives, la militante écologiste retranscrit la nature paradoxale de son expérience. Mais la jeune femme essaie également de rationaliser ce qui ne peut l'être, en tâchant de trouver une théorie qui corresponde à ce qu'elle ressent, à ce qu'elle considère être la réalité des faits : « I can't know this. I am only looking for a theory to fit the facts. That's what scientists do, though you may feel I am too far-fetched. » (*Sexing*, p. 126) En faisant de ses sensations des faits réels pouvant être rationalisés, expliqués, par une théorie adéquate, elle renverse le système de valeurs scientifique, qui distingue les affects subjectifs et les faits objectifs, et privilégie les seconds au détriment des premiers. La science vole au secours de la relativité de l'imagination et la légitime, dans un texte qui

brouille les jugements de valeur habituels, dans un texte où les vies intérieures des personnages ont autant d'importance que leurs existences réelles, où leurs univers imaginaires sont au moins aussi vrais et réels que le monde extérieur.¹

A l'instar de la militante écologiste, la narratrice de *PowerBook* essaie de rendre compte de cette réalité imaginaire si difficile à appréhender, en faisant appel à un fait scientifique qui élude tout autant la représentation. En effet, Ali(x) transforme les mondes virtuels de la réalité quantique en métaphores de ses vies alternatives, ces possibilités attendant d'être actualisées :

In quantum reality there are millions of possible worlds, unactualised, potential, perhaps bearing in on us, but only reachable by wormholes we can never find. If we do find one, we don't come back.

In those other worlds events may track our own, but the ending will be different. Sometimes we need a different ending.

I can't take my body through space and time, but I can send my mind, and use the stories, written and unwritten, to tumble me out in a place not yet existing – my future. (*PowerBook*, p. 53)

Dans un basculement de valeurs, la légitimité scientifique de la théorie de la physique quantique se communique aux considérations métaphysiques d'Ali(x). Cette fois encore, la situation prend un tour ironique puisque la science est instrumentalisée pour légitimer des notions subjectives qui lui sont, par définition, antithétiques.² D'un point de vue linguistique et lexical, nous retrouvons, dans cet extrait – qui semble décidément reprendre et approfondir les techniques narratives des personnages wintersoniens antérieurs – le même enchaînement de formules antithétiques privilégiant l'alternative positive. Des expressions reflétant des états contraires sont amenées à coexister, articulées autour du marqueur de l'inclusion par excellence, « and », dans « written and unwritten », autour de « but » dans « I can't take my body through space and time, but I can send my mind », autour de cette séparation nette qu'est le point, « wormholes we can never find. If we do find one », ou simplement juxtaposée, comme s'il s'agissait d'une simple coïncidence, dans « to tumble me *out in* » [nous soulignons]. L'impression créée est celle d'un univers textuel qui permet la coexistence d'alternatives contraires et qui, ce faisant,

¹ On retrouve ces considérations dans *Gut*, au travers du personnage de Stella notamment. (*Gut*, p. 191)

² La métaphore des univers parallèles resurgit dans *Gut*. (*Gut*, p. 161-2) Dans ce roman, le père de Stella évoque également la possibilité de se défaire de son enveloppe charnelle et d'explorer la multiplicité de son moi, en combinant croyances kabbalistiques et théories de la physique quantique – plus précisément l'idée selon laquelle le corps serait composé de particules possédant une longueur d'onde le long de laquelle l'individu pourrait théoriquement se déplacer. (*Gut*, p. 168, p. 207)

reflète, autant qu'il l'incarne, la nature paradoxale, une et multiple, du moi et de la vie de l'individu qui lui a donné vie.

Plus que la physique quantique, c'est l'Internet, une autre forme d'espace virtuel, que la narratrice de *PowerBook* instrumentalise pour renouveler le thème de l'exploration du moi. L'Internet offre, en effet, une grande liberté à ses utilisateurs, en leur permettant de vivre de nouvelles expériences et d'adopter des identités différentes. L'espace virtuel de l'Internet se présente comme un lieu propice à toutes les transgressions, puisque ses usagers – désincarnés – ne sont, a priori, limités par aucun critère (physique, sexuel, socio-économique, racial).¹ Dans un entretien accordé à Libby Brooks, Winterson exprime son enthousiasme concernant le rôle libérateur de l'Internet : « I think the sense of the expanding self is exciting, the thought that you're not locked into the way you look, the way you talk, your social position, even your gender. You can play with all those things in a way that can be quite liberating. » (Brooks 2000) Dans *PowerBook*, la toile se présente comme un lieu où l'imagination de l'individu peut se déployer librement, mais également comme une représentation de l'espace imaginaire. Winterson va d'ailleurs jusqu'à considérer l'Internet comme un espace interactif qui pourrait jouer dans la vie de l'individu un rôle similaire à celui de l'art :

It's only in art that we can really learn something about who we are, where we've been, and where we're probably going.
But if more and more people are using the computer to communicate, I think more and more people will be playing with ideas of identity. It's always been the privilege of the artist not to be boxed in time, not to be boxed into a particular identity. That becomes a real possibility for people who don't consider themselves creative – a housewife in Wisconsin can be King Kong on the Empire State Building. That's rather exciting because there's huge potential for fraud and breakheart, but at the same time it's freeing people's imaginations. (Carlson 2000)²

Le vocabulaire de la toile, et de l'informatique en général, finit logiquement par influencer sur la description de la multiplicité du moi et de l'existence des personnages, le sujet du texte contaminant le style, le langage qui le définit, comme cela arrive si souvent dans les œuvres de Winterson. Ali(x), qui renouvelle l'appréhension de la multiplicité de l'être en saupoudrant son texte de termes issus du lexique informatique, exploite notamment l'image des fenêtres ouvertes sur l'écran, des « Windows » :

¹ On pourra également se référer à l'article de Tully Barnett sur ce point : Barnett 2003, p. 42-9.

² Si l'on considère que les propos de ses narrateurs relaient son appréhension du monde virtuel, comme c'est le cas dans *PowerBook*, alors Winterson a clairement changé d'avis sur ce sujet depuis *Written*. (*Written*, p. 97)

There are so many lives packed into one. The one life we think we know is only the window that is open on the screen. The big window full of detail, where the meaning is often lost among the facts. If we can close that window, on purpose or by chance, what we find behind is another view.

This window is emptier. The cross-references are cryptic. As we scroll down it, looking for something familiar, we seem to be scrolling into another self – one we recognise but cannot place. The co-ordinates are missing, or the co-ordinates pinpoint us outside the limits of our existence.

If we move further back, through a smaller window that is really a gateway, there is less and less to measure ourselves by. We are coming into a dark region. A single word might appear. An icon. This icon is a private Madonna, a guide, an understanding. Very often we remember it from our dreams. ‘Yes,’ we say. ‘Yes, this is a world. I have been here.’ It comes back to us like a scent from childhood.

These lives of ours that press in on us must be heard.

We are our own oral history. A living memoir of time.

Time is downloaded into our bodies. We contain it. Not only time past and time future, but time without end. We think of ourselves as close and finite, when we are multiple and infinite. (*PowerBook*, p. 103)

Dans cet extrait – sur lequel plane le spectre de la perspective picturale –, la narratrice revient sur ses théories, les re-formule en adoptant un angle – thématique et métaphorique – différent, et les développe. La métaphore informatique sert de point de départ à un approfondissement de ses considérations métaphysiques. Peu à peu, le texte se défait du vocabulaire informatique pour ne plus garder que les déclarations et les descriptions métaphysiques explicites. Ces déclarations métaphysiques représentent une sorte de transition, puisqu’elles préparent l’apparition progressive d’une nouvelle métaphore. Le texte délaisse le microcosme du monde informatique pour se tourner vers le macrocosme, l’univers. Il délaisse un monde technologique et virtuel pour un univers réel que l’on ne peut cependant pas plus toucher et qui est source d’illusion, en d’autres termes, un univers qui rappelle – en même temps qu’il nourrit – les mondes imaginaires des personnages de Winterson :

This life, the one we know, stands in the sun. It is our daytime and the stars and planets that surround it cannot be seen. The sense of other lives, still our own, is clearer to us in the darkness of night or in our dreams. Sometimes a total eclipse shows us in the day what we cannot usually see for ourselves. As our sun darkens, other brilliancies appear. (*PowerBook*, p. 104)

L'image des sources de lumières qui apparaissent et disparaissent réécrit celle des fenêtres qui s'ouvrent et se ferment sur l'écran, mais aussi celle de la perspective picturale qui semble les avoir inspirées.

En présentant ses considérations d'une manière imagée toujours différente, en démultipliant les modes d'appréhension de l'hybridité de l'individu, la narratrice évite de laisser son lecteur/interlocuteur et lui offre différents points d'accès au texte. L'ensemble des métaphores qui sont proposées dans *PowerBook* constitue une sorte de menu (pour combiner les métaphores informatique et culinaire qui sont toutes les deux centrales dans cette fiction) dont le lecteur est invité à choisir une entrée. Il peut ainsi sélectionner la métaphore qui lui convient le mieux, le mode d'accès au texte qui lui paraît le plus convaincant. Cela est également vrai dans *Sexing*. Mais, bien que différentes, ces métaphores n'en sont pas moins sous-tendues et liées par la même vision de l'être et de l'existence qu'elles confirment, en retour, en l'illustrant. Prises ensemble, ces métaphores divergentes, qui partagent néanmoins le même fondement, composent un hybride métaphorique qui redouble en l'exprimant et, ce faisant, incarne l'hybridité du sujet et de son existence.

I-2-1-b. Des personnages hybrides

Les doubles de Nicolas/Jourdain

Dans certains cas, la multiplicité peut être vécue comme une forme d'éclatement identitaire. L'individu est sujet à un sentiment de malaise, lorsque sa vie réelle est insatisfaisante et qu'une partie de lui-même lui échappe. C'est ce que ressent Jourdain, jusqu'au jour où il tombe nez à nez avec son double, avec lui-même, dans une scène chargée de connotations psychanalytiques et métaphoriques. Le motif du double, de la dualité, est profondément lié à l'hybride, ainsi que le souligne Renée Piettre. Parmi « le lexique spécifique de l'hybridité en grec », il faudrait signaler « le terme διΦύηζ (diphues) : il signifie 'de nature double' ». (Piettre 1996, p. 20) Le motif du double apparaît dès la première page du récit de Jourdain, qui est également la première page de *Sexing* : « The fog came towards me and the sky that had been clear was covered up. [...] I began to walk with my hands stretched out in front of me, as do those troubled in sleep,

and in this way, for the first time, I traced the lineaments of my own face opposite me. »
(*Sexing*, p. 9) Si cet épisode ouvre le récit de Jourdain, il n'intervient néanmoins qu'à la fin de l'histoire, juste avant que le jeune homme n'embarque pour un nouveau voyage (imaginaire). Il nous est alors rapporté par la Femme aux chiens :

He was coming through London Fields when the fog covered him and, hurrying, he had fallen and banged his head. He came to, and feeling his way, arms outstretched he had suddenly touched another face and screamed out. For a second the fog cleared and he saw that the stranger was himself. (*Sexing*, p. 143)

Cette anecdote, dans laquelle Jourdain fait l'expérience de la multiplicité de son être, encadre le texte physiquement et métaphoriquement, puisqu'elle concentre en elle la thématique et la symbolique des différentes histoires qui nous sont données à lire. Plus que cela, elle incarne la multiplicité en étant elle-même double, une et plurielle, ses deux occurrences étant quasiment identiques mais pas tout à fait, forcément différentes non seulement par le fait de la répétition mais aussi parce qu'elles ne sont pas narrées par la même personne et ne traduisent donc pas le même point de vue.

La découverte identitaire du narrateur, déjà mise en abyme par l'anecdote qui la représente, est préparée et annoncée par le paysage dans lequel évolue le jeune homme. Le décor extérieur reflète le monde intérieur de Jourdain. Le *chiaroscuro* du ciel traduit la division identitaire du personnage et préfigure la découverte de ces parties qui ont été rejetées dans l'ombre par le moi « réel » : « It was night, about a quarter to twelve, the sky divided in halves, one cloudy, the other fair. » (*Sexing*, p. 9)¹ Le brouillard semble d'ailleurs envahir les cieux comme il submerge le jeune homme dans la version de la Femme aux chiens, les formules utilisées pour décrire ces instants se faisant mutuellement écho : « the sky that had been clear was covered up » (dans le récit du narrateur), « the fog covered him » (dans le récit de la narratrice). Une interprétation psychanalytique de l'extrait verrait dans le clair-obscur la division essentielle de la psyché entre le moi et le ça, entre ses parties consciente et inconsciente. Le brouillard qui engloutit le jeune homme ainsi que tout ce qui l'entoure, absorbant par là même toute source de lumière, figurerait l'introspection, la plongée dans les profondeurs de son être. Jourdain est désorienté, perdu, littéralement et métaphoriquement parlant. Le brouillard conférant au paysage une dimension irréaliste, onirique, le jeune homme se retrouve réduit, par contamination métaphorique, à l'état de somnambule. Or, c'est dans le monde des rêves que se manifeste

¹ *Gut* fait référence à *Sexing* au travers de cette phrase, reprise mot pour mot, qui annonce une scène dans laquelle Alice entraperçoit une autre réalité. (*Gut*, p. 71)

l'inconscient, sous des formes travesties. Ce qui fait retour, dans cet épisode, est la partie réprimée du moi du personnage, celle qui contredit son unité. Le jeune homme découvre que son moi n'est pas unique mais multiple, double tout du moins. Cette révélation n'est pas un phénomène accidentel mais se présente comme l'aboutissement d'un processus d'auto-examen :

I discovered that my own life was written invisibly, was squashed between the facts, was flying without me [...]. I was giving myself the slip and walking through this world like a shadow. The longer I eluded myself the more obsessed I became with the thought of discovery. Occasionally, in company, someone would snap their fingers in front of my face and ask, 'Where are you?' For a long time I had no idea, but gradually I began to find evidence of the other life and gradually it appeared before me. (*Sexing*, p. 10)

Jourdain comprend que son désir de voyager ne répond pas à une envie de découvrir de nouvelles cultures, mais à la nécessité de sortir de cet état de somnambule (« like a shadow »), de se re-trouver, ainsi qu'une mise entre parenthèses du « t » de « it » – représentant celle de la vie et de l'identité « réelles » – pourrait le suggérer (« gradually i[t] appeared before me »).

La révélation (de la multiplicité) du moi s'exprime paradoxalement au travers de sa « matérialisation », qui se pose comme antidote à l'état d'ectoplasme, d'ombre, à l'absence de substance, du sujet insatisfait. Néanmoins, dans *Sexing*, la « matérialisation » est ambivalente, puisque les notions de réalité, de concret, de stabilité, qui lui sont attachées, sont redéfinies en termes de multiplicité. L'expression de l'hybridité de l'individu semble devoir passer par des transgressions lexicales et syntaxiques, qui démultiplient le sens du texte et le rendent ambivalent. Le texte doit être hybride à l'image de l'être qu'il représente, et qui est aussi la source de la narration.

La matérialisation du moi de Jourdain, qui a lieu symboliquement au début d'une nouvelle journée, marque donc la renaissance du jeune homme, provoquée par la découverte et l'acceptation de sa pluralité. La deuxième phrase de son récit ne peut être comprise autrement : « This is the first thing I saw. » (*Sexing*, p. 9) En effet, la découverte identitaire de Jourdain, qui se produit chronologiquement à la fin de son récit, l'a probablement incité à reprendre son histoire, à la raconter autrement, différemment, à mettre les faits de côté pour se concentrer sur sa vie intérieure. Et c'est cette histoire révisée que nous lisons dès le départ :

I've kept the log book for the ship. Meticulously. And I've kept a book of my own, and for every journey we have made

together I've written down my own journey and drawn my own map. I can't show this to the others, but I believe it to be a faithful account of what happened, at least, of what happened to me. (*Sexing*, p. 102)

Dans ce passage, Jourdain fait une différence très nette entre l'expérience commune, « réelle », des matelots et son expérience personnelle et subjective. Ces deux niveaux d'expérience évoluent en parallèle comme le suggère le dédoublement quasi systématique des propositions, l'aventure personnelle du jeune homme étant néanmoins toujours privilégiée, par sa position finale : « I've kept the log book for the ship. [...] And I've kept a book of my own », « for every journey we have made together I've written my own journey », « a faithful account of what happened, at least, of what happened to me ». La démultiplication des adjectifs et pronoms personnels possessifs (« my », « own », « me »), combinée au dédoublement des propositions, exprime l'importance prépondérante qu'il accorde à sa vie intérieure tout en représentant la dualité de ses expériences. La fin de l'histoire serait, par conséquent, à l'origine d'un récit qui met la vérité de l'imagination sur le même plan que celle des représentations factuelles et réelles :

A map can tell me how to find a place I have not seen but have often imagined. When I get there, following the map faithfully, the place is not the place of my imagination. Maps, growing ever more real, are much less true.

And now, swarming over the globe with our tiny insect bodies and putting up flags and building houses, it seems that all the journeys are done.

Not so. Fold up the maps and put away the globe. If someone else had charted it, let them. Start another drawing with whales at the bottom and cormorants at the top, and in between identify, if you can, the places you have not found yet on those other maps, the connections obvious only to you. Round and flat, only a very little has been discovered. (*Sexing*, p. 81)

Lorsque Jourdain prend conscience de sa pluralité, il décide de partir à la recherche de ses autres vies, de ses autres moi, de ces autres possibilités. Ainsi que l'exprime Catherine Bernard dans une formule qui rend hommage à la poétique de *Sexing*, Jourdain substitue « [a]ux voyages normés et lisibles, qui apprivoisent l'univers, [...] des voyages virtuels et filigranés, lovés au creux de ses rêves, entre les lignes de ses vies imaginaires, aux incidences géométriques et mentales imprévisibles ». Elle souligne très justement que « [d]es voyages du narrateur, son expédition dans l'île de la Barbade par exemple, il n'est au demeurant qu'à peine question, leur concrétude et leur rationalité stériles les condamnant au silence. » (Bernard 1995, p. 222)

Les explorations intérieures de Jourdain le confrontent à des personnages imaginaires qui incarnent différentes facettes de son identité hybride. Ainsi que nous l'avons vu, Fortunata est un des doubles – si ce n'est le double – de Jourdain. La danseuse débute d'ailleurs sa narration de la même manière que lui : « 'My name is Fortunata,' she said. 'This is the first thing I saw. » (*Sexing*, p. 93) Les premières phrases de son histoire font directement écho à l'ouverture du récit du narrateur : « MY NAME IS Jordan. This is the first thing I saw. » (*Sexing*, p. 9) Le récit de Fortunata débute par la description de l'hiver durant lequel ses sœurs et elle se sont mariées : « It was winter. [...] It was the winter of our marriage, my sisters and I. » (*Sexing*, p. 94) Jourdain se rend compte que le jardin enneigé de la demeure des douze princesses n'est certainement pas la première chose que Fortunata ait dû voir. Cela l'incite à admettre que le champ embrumé où a eu lieu sa révélation n'est pas non plus la première chose qu'il ait vue. Mais Jourdain embrouille les choses en intitulant cette déclaration *Mensonges* puis en la concluant par l'affirmation que son récit et celui de la danseuse sont à la fois vrais et faux. Le principe de la relativité règne en maître, défiant toutes les normes – de temps, de crédibilité, de rationalité – qui régissent l'existence réelle. Suivant ses propos antérieurs, suggérant que la vérité ne se mesure pas à l'aune de la réalité, Jourdain explique que leurs déclarations sont vraies car ces paysages furent les premières choses qu'ils virent après leur révélation : « *Lies 8*: It was not the first thing she saw, how could it have been? Nor was the night in the fog-covered field the first thing I saw. But before then we were like those who dream and pass through life as a series of shadows. And so what we have told you is true, although it is not. » (*Sexing*, p. 95) Ces paysages font partie de ces instants de révélation/matérialisation qui sortent les personnages de leur état d'ectoplasmes, exprimé par le leitmotiv de l'ombre, « shadows ». Suivant la logique de la dualité et du miroir de l'espace imaginaire, autant que celle des mécanismes de la condensation et du déplacement typiques du rêve, le paysage extérieur représente l'univers intérieur des personnages, et marque, en ce sens, le point d'ancrage de la matérialisation de leurs identités. En effet, à l'instar du récit de Jourdain, la narration de Fortunata accorde une importance prépondérante aux explorations intérieures et imaginaires qui, seules, peuvent la mener à la révélation : « she tells me truths I already know, that she need not leave this island to see the world, she has seas and cities enough in her mind. » (*Sexing*, p. 100) Son histoire et ses déclarations redoublent et renvoient à celles du jeune homme, et vice-versa, en un mouvement infini et circulaire, ou plutôt spiralé – la spirale, figurée dans le texte par la giration de la danseuse, prenant en compte l'évolution de la situation et la progression de la narration. En effet, « chaque spirale s'enrichit, dans

son mouvement, de l'ensemble des spires qui l'ont précédée. » (Laplanche 2006, p. 89) Ce faisant, « chaque tour de spire 'décolle' du précédent, il marque un progrès. » (Laplanche 2006, p. 6)

Aussi Jourdain comprend-il progressivement qu'en recherchant Fortunata, il poursuit, en réalité, la partie de lui-même qui lui échappe, celle qu'il entraperçoit dans l'épisode narré au début et à la fin de *Sexing* : « Was I searching for a dancer whose name I did not know or was I searching for the dancing part of myself? » (*Sexing*, p. 40) Etant une partie du moi de Jourdain, Fortunata est à la fois ombre et matière. Elle est réelle et, en même temps, ne l'est pas, dans un texte où les différents niveaux ontologiques ne cessent de s'interpénétrer. Ainsi, à peine Jourdain aperçoit-il le visage de Fortunata – à lui seul une invitation au voyage, à la quête – qu'elle s'évapore dans les airs :

The house is empty now, but it was there, dangling over dinner, illuminated by conversation and rich in the juices of a wild duck, that I noticed a woman whose face was a sea voyage I had not the courage to attempt. [...] She was a dancer. [...] At dawn I was leaning out of the window [...].

Then I saw her. She was climbing down from her window on a thin rope which she cut and re-knotted a number of times during the descent. I strained my eyes to follow her, but she was gone. (*Sexing*, p. 21)

Aucune des personnes présentes à ce dîner ne se souvient de ce personnage éluif : « No one in the house recalled her ». (*Sexing*, p. 30) Jourdain est également incapable de déterminer si sa seconde rencontre avec Fortunata est réelle ou imaginaire : « Either I have found Fortunata or I will find her. I cannot be sure. Either I am remembering her or I am still imagining her. But she is somewhere in the grid of time, a co-ordinate as I am. » (*Sexing*, p. 93) Le jeune homme sait qu'il ne pourra retrouver la danseuse que dans ses rêves, le monde auquel elle appartient, celui de la révélation : « She will elude me, she and this island will slip sideways in time and I'll never find them again, except perhaps in a dream. » (*Sexing*, p. 103) Jourdain fait de la danseuse le point de repère de son monde intérieur (« a co-ordinate in the grid of time »), de ses voyages imaginaires : « I begin to row, using her body as a marker. I always will. » (*Sexing*, p. 103) Au même titre que la danseuse, l'île de Fortunata fait partie du monde intérieur du narrateur, son paysage sauvage, assimilé au centre (« heart ») de sa vie sentimentale, nous renseignant sur sa virginité amoureuse et ses craintes : « My own heart, like this wild place, has never been visited, and I do not know whether it could sustain life. » (*Sexing*, p. 80) Cette comparaison suggère que Fortunata n'est pas l'objet d'un quelconque amour, mais représente les

questions que le jeune homme se pose à ce sujet. Par conséquent, la quête de la danseuse est et n'est pas l'exploration du sentiment amoureux. Le temps que passe Jourdain avec elle sur son île lui permet de la découvrir, c'est-à-dire de se découvrir : « I stayed with Fortunata for one month, learning more about her ways and something about my own. » (*Sexing*, p. 99) Vers la fin du texte, le jeune homme, ayant définitivement accepté l'idée que Fortunata faisait partie de lui, dit à sa mère que la danseuse n'existe pas, et ce, en dépit de la preuve *matérielle* qui pend à son cou. Sa déclaration obéit à la logique du paradoxe, qui permet, entre autres, à Fortunata d'être et de ne pas être : « 'It [a necklace] was given to me by a woman who does not exist. Her name is Fortunata.' » (*Sexing*, p. 130) La révélation étant matérialisation, la Femme aux chiens finit par entrapercevoir Fortunata aux côtés de Jourdain, juste après rapporté l'épisode de la découverte identitaire de son fils : « I thought I saw someone standing beside him, a woman, slight and strong. » (*Sexing*, p. 144) L'apparition/matérialisation de Fortunata répond à la déclaration de Jourdain selon laquelle l'épisode de la révélation pourrait indiquer qu'il réussira à atteindre un état de plénitude, ainsi que la danseuse le lui a prédit : « 'Perhaps I am to die,' he said, and then, while I was protesting this, 'Or perhaps I am to live, to be complete as she said I would be.' 'Who is this she?' 'Fortunata.' » (*Sexing*, p. 143) Par sa déclaration et sa matérialisation « magique » à cet instant du récit, Fortunata est associée à la plénitude de Jourdain, qu'il semble pouvoir atteindre en utilisant le nom de la jeune femme comme un mantra.

L'épanouissement ne désigne pas un état stable, mais la liberté de pouvoir se transformer, de pouvoir prendre n'importe quelle forme. Or, Fortunata, la danseuse, symbolise justement la capacité du moi à se transformer, à prendre différentes formes : « She was [...] the best dancer, the one who made her body into shapes we could not follow. » (*Sexing*, p. 60) Ainsi que le formule Jan Rosemergy, « this twelfth princess symbolizes freedom – freedom of movement (free even from gravity) and freedom of spirit, free to change identities, free to create the self. » (Rosemergy 2000, p. 257) C'est le corps matériel de Fortunata qui représente paradoxalement la multiplicité de Jourdain, la matérialité s'opposant à l'image de l'ombre, de l'ectoplasme. Mais la matérialité de ce corps est toute relative et brouille encore une fois notre appréhension de la matière. Le corps de la danseuse paraît se dématérialiser au moment précis où son apparence se rapproche le plus de la nature fondamentale de la matière, c'est-à-dire au moment où le mouvement giratoire de la danse la transforme en points de lumière, en espace vide et points de lumière. Fortunata apprend ainsi à ses élèves à devenir des points de lumière, à

passer du « mouvement à l'infini », à se rapprocher au maximum de l'état prélapsaire, lorsque les êtres humains étaient capables de voler :

At a dancing school in a remote place, Fortunata teaches her pupils to become points of light. [...]

She believes that we are fallen creatures who once knew how to fly. [...] She spins them, impaled with light, [...] until all features are blurred, until the human being most resembles a freed spirit from a darkened jar. [...] [T]he wild gyration of the dancers passes from movement into infinity. (*Sexing*, p. 72)

Les corps des danseuses prennent l'apparence d'esprits qui se seraient échappés d'un flacon dont les contours, obscurcis, semblent eux-mêmes être bien flous. L'esprit, « spirit » dans le texte, évoque autant le génie s'échappant de la lampe que l'esprit de l'être humain se libérant des contraintes – de forme, d'espace et de temps – que lui impose son enveloppe charnelle, matérielle. La danse, qui transforme les corps des élèves en esprits s'échappant d'un flacon, symbolise ainsi la capacité de l'esprit à se démultiplier, à se projeter dans des époques et des lieux différents. La symbolique de la leçon de danse est d'ailleurs signalée par sa place dans le récit et sa typographie particulière. Cet extrait n'occupe qu'une seule page placée au centre exact de *Sexing*, et se distingue du reste du texte par sa typographie, ses caractères en italiques. Cette écriture penchée pointe à la fois vers ce qui la précède et ce qui la suit, vers le passé et le futur. C'est une écriture qui relie symboliquement ces deux temps dans le présent de la narration et de la lecture. Son déroulement spiralé représente la giration des danseuses tout en évoquant la manière dont le récit de Fortunata renvoie à celui de Jourdain, et vice-versa. En outre, cette écriture penchée, toujours en devenir, évoque l'incomplétude et la transformation incessante – du sujet et du sens. L'italique reflète par sa forme même le message et la symbolique qu'il véhicule. L'extrait central, qui, par sa forme et son contenu, célèbre la capacité imaginative du moi à se libérer de son enveloppe charnelle et à se projeter dans n'importe quelle identité et n'importe quel espace-temps, est en réalité le pivot symbolique du texte, l'épicentre de son réseau métaphorique.

Les images de l'esprit, du génie qui se libère du récipient qui l'emprisonne, et de la spirale, associent le personnage de Fortunata à la révélation de Jourdain. En effet, le brouillard qui annonce et prépare la découverte du jeune homme s'élève de la rivière en fines volutes avant de prendre la forme d'un génie : « The fog came from the river in thin spirals like spirits in a churchyard and thickened with the force of a genie from a bottle. » (*Sexing*, p. 9) Ce réseau d'images associe Fortunata au moment où le jeune homme prend

conscience de sa multiplicité et, ce faisant, libère cet aspect réprimé de son être, qui se matérialise. L'image du génie enfermé dans sa bouteille rappelle également la métaphore du pouvoir de l'imagination. En effet, le génie propose généralement à la personne qui l'a délivré d'exaucer un certain nombre de ses souhaits, de réaliser ses rêves. En d'autres termes, il lui offre la possibilité de vivre la vie qu'elle souhaite, d'être la personne qu'elle aimerait être. Le génie est le médiateur magique de l'alternative. Ainsi, c'est au moment où il se perd dans les épaisses volutes de son brouillard intérieur que Jourdain libère Fortunata, le génie qui préside à sa découverte identitaire.

De façon plus surprenante peut-être, Jourdain associe également l'image du génie – qui surgit de la rivière comme lors de sa révélation – à celle de sa mère. En effet, il s' imagine que la géante aurait pu être une de ces entités magiques, enfermée dans une bouteille, abandonnée sur les bords de la Tamise, puis libérée par une inconnue que l'on devine être la femme contemporaine :

I think she may have been found herself, long before she found me. I imagine her on the bank, in a bottle. The bottle is cobalt blue with a wax stopper wrapped over a piece of rag. A woman coming by hears noises from the bottle, and taking her knife she cuts open the seal and my mother comes thickening out like a genie from a jar, growing bigger and bigger and finally solidifying into her own proportions. She grants the woman three wishes and throws the bottle out to sea, and now she has forgotten all that and sits with her dogs watching the tide. (*Sexing*, p. 79-80)

En même temps qu'elle stimule l'imagination de Jourdain, la métaphore du génie transfère ses associations et ses connotations au personnage de la Femme aux chiens, qui se présente alors comme la preuve « matérielle » de la capacité de la militante écologiste à habiter simultanément plusieurs espaces-temps. Mais la figure du génie contribue également à associer la géante à Fortunata et, par conséquent, à Jourdain.

Les spéculations de Jourdain lient la genèse potentiellement « magique » de la Femme aux chiens à ses propres origines et à l'épisode relatant sa renaissance. En faisant de sa mère un personnage qui aurait été abandonné dans une bouteille enveloppée d'un chiffon sur les berges de la Tamise puis sauvé par une femme anonyme, le jeune homme crée une version alternative des origines de la Femme aux chiens qui redouble les circonstances de sa propre « adoption ». En effet, le jeune homme fut découvert sur les bords de la Tamise, enveloppé dans un sac :

My mother [...] found me in the slime by the river. I was wrapped up in a rotting sack such as kittens are drowned in, but my head was wedged uppermost against the bank. I heard dogs coming

towards me and a roar in the water and a face as round as the moon with hair falling on either side bobbed over me. She scooped me up [...]. (*Sexing*, p. 10)

Le visage lunaire de la Femme aux chiens, qui devrait logiquement être la première chose qu'il ait vu, encore qu'il y ait peu de chances qu'il s'en souvienne ou que ce souvenir soit authentique, fait un lien entre les origines de Jourdain et le moment de sa re-naissance, de sa révélation : « the moon, almost full, shone out of a yellow aureole and reflected in the bow of the water. » (*Sexing*, p. 9) Les deux événements se déroulent dans le même lieu, sur les berges de la Tamise, et sous les auspices d'une figure lunaire. L'association de la Femme aux chiens à la figure du génie échappé de sa bouteille établit une autre connexion encore entre ces deux épisodes. La présence spectrale de la géante plane sur le récit de la révélation de Jourdain. La Femme aux chiens est présente à travers les images qui lui sont associées, celle de la lune mais aussi et surtout celle du génie. C'est d'ailleurs l'apparition du génie, ou plutôt du brouillard qui prend la forme du génie, qui crée les conditions qui vont mener à la révélation de Jourdain, à la découverte de sa dualité et ensuite de sa multiplicité. La figure du génie préside à sa renaissance, redoublant le rôle de la Femme aux chiens dans le récit de ses origines. En le recueillant, la géante sauve la vie de Jourdain. Elle lui donne la vie de façon métaphorique. Le contexte fluvial de la découverte du bébé nous encourage à percevoir cet événement comme un accouchement symbolique. La phrase « This is the first thing I saw » renforce le lien entre les deux événements puisqu'elle renvoie à la fois à la rencontre de Jourdain avec son double et à sa rencontre avec la Femme aux chiens. Le premier visage qu'il ait vu est à la fois celui de sa mère adoptive (dans la version des origines) et le sien (dans le récit de la renaissance).

Le réseau d'images qui irrigue ces différents extraits lie inextricablement le personnage de Jourdain à celui de la Femme aux chiens. Les limites entre ces deux êtres tendent à s'estomper et nous ne pouvons manquer de nous demander si la géante n'est pas un autre double de Jourdain, si elle ne fait pas partie, en réalité, de l'imaginaire du jeune homme. Cette impression est accentuée par la formule que la narratrice utilise pour nous présenter son fils, et qui est identique à celle dont elle use pour se présenter dans la phrase précédente : « They call me the Dog-Woman and it will do. I call him Jordan and it will do. » (*Sexing*, p. 11) L'attribution du nom de la géante par une agence inconnue confirme, dans un premier temps, son statut potentiel de double, de « sujet pensé », mais le fait que ce soit elle qui ait nommé Jourdain renverse la situation en privant le jeune homme de son statut de « sujet premier », de « sujet origine ». Quelle que soit l'interprétation retenue, ces

correspondances contribuent à créer des personnages aux subjectivités floues, difficiles à circonscrire, et dotés d'une capacité imaginaire d'ubiquité.

L'apparition « magique » de la Femme aux chiens, échappée de l'imagination de la militante écologiste, nous invite à revenir encore une fois sur la « re-naissance » de Jourdain et à nous demander si l'image du génie, de l'esprit, ne renvoie pas, en fait, à la création/libération du jeune homme par son homonyme contemporain, Nicolas Jourdain. La révélation de Jourdain serait, en réalité, celle de Nicolas. L'épisode qui ouvre *Sexing* marquerait le déploiement des capacités imaginaires et la libération de la partie multiple et fluide de Nicolas Jourdain. De la psyché du personnage contemporain se seraient échappés Jourdain et ses multiples doubles, dont la Femme aux chiens pourrait également faire partie.

Dans le dernier tiers du texte, nous découvrons, en effet, que Jourdain et la Femme aux chiens sont, en réalité, les fruits de l'imagination de deux personnages contemporains, Nicolas Jourdain et une jeune femme anonyme qui se définit principalement au travers de ses engagements écologistes et féministes. Christine Reynier remarque, à juste titre, qu'à l'instant même où nous prenons conscience de la dualité des personnages, « [u]ne incertitude s'installe [...] quant à l'origine de l'énonciation et ce qui était substance pensante devient substance pensée. Les catégories sont inversées et deviennent interchangeables, ce qui est une façon d'effacer leur différence. » (Reynier 1997, p. 189) Les repères et les habitudes du lecteur basculent face à cette structure narrative inversée qui introduit, contre toute logique, les doubles imaginaires avant les personnages « réels » qui les ont créés. Au lieu de suivre des personnages contemporains qui remontent dans le temps, le texte nous invite tout d'abord à découvrir les histoires de leurs alter ego imaginaires. Dans ce contexte, les personnages contemporains se présentent davantage comme les réincarnations de Jourdain et de la Femme aux chiens.

Dès le début du premier chapitre de la partie « Some Years Later », nous découvrons que Jourdain est l'alter ego d'un personnage contemporain :

Nicolas Jordan. Five foot ten. Dark. Makes model boats and sails them at the weekend. Best friend Jack. No brothers or sisters. Parents can't afford a telescope. Has a book instead on how to navigate by the stars, and a pair of binoculars on a khaki strap. That's all there is to say about me. On the outside anyway. (*Sexing*, p. 114)

L'homonymie des personnages est la représentation lexicale de leur nature hybride. Ce phénomène linguistique, qui recouvre plusieurs êtres sous un même nom, fait de l'un la

source du multiple et, partant, implique un basculement incessant du sens. Outre cette homonymie, les deux personnages partagent de nombreux points communs et il n'est pas difficile de deviner quels sont les traits de caractère de Nicolas qui ont nourri la figure de Jourdain. Passionné de modélisme et surtout de bateaux, Nicolas poursuit sa passion en s'engageant dans la Royal Navy : « 'This is a boat thing, Jack, only bigger.' » (*Sexing*, p. 136) La Royal Navy apparaît comme l'équivalent moderne très approximatif des expéditions coloniales du XVII^e siècle effectuées sous l'égide de la monarchie. Mais, à peine Nicolas s'engage-t-il qu'il délaisse les voyages réels pour se lancer dans des explorations imaginaires qui défient le temps et l'espace. Doué d'une nature introspective, il ne se satisfait pas des idéaux et des exploits héroïques, mais accorde une grande importance à la vie imaginaire : « But when we've been everywhere, and it's only a matter of time, where will we go next, when there are no more wildernesses? Will it take as long as that before we start the journey inside, down our own tunnels and deep into the realms of inner space? » (*Sexing*, p. 120) A l'instar de son double, Nicolas affirme également être amoureux d'une jeune femme qui n'existe pas : « 'Who are you in love with?' said Jack. 'No one. She doesn't exist.' » (*Sexing*, p. 115)

La fin du chapitre représente le moment où Nicolas se transforme en Jourdain. Le passé affleure à la surface du présent, et l'existence imaginaire du personnage contemporain s'insinue dans sa vie réelle jusqu'à la submerger. Le premier chapitre du récit de Nicolas se termine symboliquement par la phrase qui ouvre la narration de Jourdain et scelle l'identité du personnage :

I rested my arms on the railing and my head on my arms. I felt I was falling falling into a black hole with no stars and no life and no helmet. I heard a foot scrape on the deck beside me. Then a man's voice said, 'They are burying the King at Windsor today.' I snapped upright and looked full in the face of the man, who was staring out over the water. I knew him but from where? And his clothes... nobody wears clothes like that any more.

I looked beyond him, upwards. The sails creaked in the breeze, the main spar was heavy with rope. Further beyond I saw the Plough and Orion and the bright sickle of the moon.

I heard a bird cry, sharp and fierce. Tradescant sighed. My name is Jordan. (*Sexing*, p. 121)

L'espace blanc qui sépare la phrase « My name is Jordan » du reste du paragraphe marque symboliquement le moment où le jeune homme plonge dans les abysses de son monde intérieur et se glisse dans la peau de son double imaginaire.

Figurant par son ubiquité et son contenu le dédoublement du personnage, cet épisode nous a déjà été conté par Jourdain. En effet, les personnages contemporains se matérialisent dans la narration de Jourdain, dans *Temps 1* et *Temps 2*, sous des appellations génériques et anonymes : « a young man » et « the girl ». (*Sexing*, p. 82) Nous ne savons donc pas encore de qui et de quoi il est question. Malgré son intitulé surprenant, le sous-chapitre dans lequel ils apparaissent, « HALLUCINATIONS AND DISEASES OF THE MIND », revendique l'importance de la vie intérieure dans l'existence de l'individu. Le contenu du paragraphe entre en tension avec son titre en faisant de la multiplicité de l'être un paramètre du quotidien, en banalisant ce qui est communément perçu comme un phénomène pathologique. Ainsi, l'épisode conté dans *Temps 1* relate, de façon toute naturelle, presque factuelle, le passage du monde réel à l'univers imaginaire de Nicolas, c'est-à-dire sa transformation en Jourdain. Le jeune homme remonte le cours du temps sans que cela ne suscite le moindre étonnement :

Time 1: A young man on board an Admiralty salvage tug close to the mouth of the Thames goes on deck to look at the stars. His mates are asleep, the lifeboats firmly battened. A man stands next to him and says, 'I have heard they are burying the King at Windsor. It is more than a hundred years since Henry was left to rot there beneath a purple pall. Jane Seymour is beside him. No monarch has ever been buried there since. There is room for Charles, a little room.'

The young man turns astonished; he knows of no King, only a Queen, who is far from being dead. He opens his mouth to protest the joke and finds he is face to face with John Tradescant. Above them the sails whip in the wind. (*Sexing*, p. 82)

L'emploi du présent simple est surprenant puisque l'événement est narré de façon rétrospective dans le récit de Nicolas. Le narrateur contemporain utilise logiquement le prétérit, temps de la narration, pour nous raconter cet événement révolu ancré dans une situation spécifique. Bien qu'il s'agisse également d'un temps de narration, le présent simple contribue, dans ce cas, à créer une impression d'intemporalité apte à caractériser les voyages imaginaires des personnages. A l'intemporalité s'ajoute l'impersonnalité de la dénomination « a young man », qui est d'autant plus étonnante que ce passage apparaît dans le récit même du personnage qui est ainsi désigné. Confirmant ce mouvement d'universalisation, l'expérience extrêmement personnelle et subjective de Nicolas/Jourdain est narrée à la troisième personne du singulier, peut-être pour lui donner l'apparence de l'objectivité. Celle-ci est renforcée par l'intitulé « *Temps 1* », qui confère à ce paragraphe incongru aux notes fantastiques un caractère presque scientifique, une impression de

rationalité. Le choix de ce mode d'énonciation brouille les limites entre les termes des dichotomies subjectivité/objectivité, réalité/fiction, et rompt les associations habituelles qui lient la réalité, l'objectivité et la vérité, d'une part, la subjectivité, la fiction et le mensonge, d'autre part. En accord avec le système de valeurs qui parcourt *Sexing*, les expériences subjectives et imaginaires des personnages sont aussi réelles, objectives et vraies, que les événements qu'ils vivent dans le monde « réel ». Ainsi, la transformation de Nicolas en Jourdain se fait, sans transition, au sein d'une même phrase : « He opens his mouth to protest the joke and finds he is face to face with John Tradescant. » Cette phrase crée une continuité – articulée par la conjonction « and », marqueur de l'inclusion – entre le personnage contemporain et son double, entre le monde réel et le monde imaginaire, entre le XX^e et le XVII^e siècle, et, ce faisant, les met sur le même plan, leur confère un statut identique. Cette transition se fait d'autant plus discrètement que cette anecdote nous est racontée d'un point de vue extérieur et que nous ne connaissons pas encore l'existence du créateur de Jourdain. Seuls certains indices de décalage temporel marquent la translation, encore qu'il soit difficile de déterminer précisément à quelle époque vit ce jeune homme, dont le pays est gouverné par une reine : « he knows of no King, only a Queen, who is far from being dead. » (*Sexing*, p. 82) La continuité prend néanmoins le temps à rebours, le présent ne découlant pas du passé mais l'engendrant. En réalité, les deux temps semblent plutôt coexister au travers de la conjonction « and ».

La transformation de Nicolas en Jourdain a lieu symboliquement sur la Tamise. L'eau, qui a la capacité de couler simultanément en plusieurs lieux et de traverser les siècles, fait le lien entre les différents personnages et les époques. L'eau est omniprésente dans *Sexing*, et semble être le catalyseur des voyages imaginaires des personnages. Sa fluidité symbolise le déploiement et la ramification de l'identité, la prolifération des pérégrinations imaginaires. Jourdain use d'ailleurs de métaphores maritimes pour évoquer l'infinitude des voyages imaginaires :

Curiously, the further I have pursued my voyages the more distant they have become. [...] I have set off and found that there is no end to even the simplest journey of the mind. I begin, and straight away a hundred alternative routes present themselves. I choose one, no sooner begin, than a hundred more appear. Every time I try to narrow down my intent I expand it, and yet those straits and canals still lead me to the open sea, and then I realize how vast it all is, this matter of the mind. I am confounded by the shining water and the size of the world. (*Sexing*, p. 102)

En poursuivant les réflexions de la Femme aux chiens, qui sont alimentées par une conception quasi magique du langage, nous nous rendons compte que le prénom à consonance « fluviale » du jeune homme encode – s’il ne le détermine – son caractère multiple, fluide, insaisissable :

What was there to call him, fished as he was from the stinking Thames? A child can't be called Thames, no and not Nile either, for all his likeness to Moses. But I wanted to give him a river name, a name not bound to anything, just as the waters aren't bound to anything. [...]

Jordan...

I should have named him after a stagnant pond and then I could have kept him, but I named him after a river and in the flood-tide he slipped away. (*Sexing*, p. 11)

A l’image de la rivière dont il porte le nom et de celle près de laquelle il a été trouvé, le jeune homme peut traverser les siècles et être à plusieurs endroits en même temps.¹ La narratrice de *PowerBook* exprime le caractère intemporel de la Tamise et son pouvoir de suggestion évident à la fin du roman : « This is a dirty river. Centuries have been pumped into it. This is the past pumped through time and taken out to sea. Mammoths used to drink from the shallow sandbanks. This is a Roman river, an Elizabethan river. This is the route to the Millennium Dome. I dipped my hands in the water. Liquid time. » (*PowerBook*, p. 243) Jourdain conclut également sa narration en célébrant le caractère ubiquiste de l’eau et en renvoyant aux liaisons qu’elle établit entre les différents espaces-temps de *Sexing* : « The future and the present and the past exist only in our minds, and from a distance the borders of each shrink and fade like the borders of hostile countries seen from a floating city in the sky. The river runs from one country to another without stopping. » (*Sexing*, p. 144) En comparant le passé, le présent et le futur, à des pays hostiles dont les frontières s’estompent, et en nous rappelant que les cours d’eau coulent d’un pays à un autre sans interruption, le narrateur termine son récit en faisant une dernière fois de l’eau le symbole de l’aptitude de l’esprit ou du moi à habiter plusieurs espaces-temps.

Le contexte de la transformation de Nicolas en son alter ego, notamment telle qu’elle est décrite dans la narration du personnage contemporain, redouble celui de la première scène du récit de Jourdain. L’obscurité, la lune, l’eau, sont présents dans les deux

¹ La personnalité et l’histoire de Jourdain reflètent également les connotations évoquées par l’étymologie de son nom. Jourdain – en hébreu *yarden* – pourrait, en effet, avoir comme racine *yarod*, signifiant « descendre », du fait que la pente de son cours est assez forte. Il pourrait également être issu d’une racine indo-européenne, de *yar*, qui veut dire « année », et de *dan*, désignant la « rivière ». Il signifierait alors « rivière coulant toute l’année ». (Cherpillod 1986, p. 238)

extraits. Tous ces éléments accompagnent, s'ils ne la catalysent, la transformation de Nicolas/Jourdain. Alors qu'il est en train de se glisser dans la peau de Jourdain, Nicolas fait l'expérience de cette sensation de liberté totale qu'il assimile au fait de dériver dans l'espace, dans un passage précédent :

If I were up there on the moon, or by the Milky Way, I'd want to feel the stars round my head. I'd want them in my hair the way they are in paintings of the gods. I'd want my whole body to feel the space, the empty space and points of light. That's how dancers must feel, dancers and acrobats, just for a second, that freedom. (*Sexing*, p. 120)

La métaphore de l'espace lie ce passage à la fin du chapitre : « I was falling falling into a black hole with no stars and no life and no helmet. » (*Sexing*, p. 121) La plongée dans l'espace intérieur se pare des connotations libératrices et jouissives du passage décrivant le flottement dans l'espace interstellaire. Dans cet extrait, apparaît déjà en filigrane le personnage de Fortunata, l'incarnation « physique » de la liberté évoquée par Jourdain (« the empty space and points of light. That's how dancers must feel [...], just for a second, that freedom. ») De manière générale, la narration de Nicolas fourmille d'indices nous permettant d'identifier les personnages dans lesquels ils se projettent au cours de ses voyages imaginaires. Tous ces personnages sont présents symboliquement, au travers des images ou des thèmes qui leurs sont associés. Ainsi, à la fin du chapitre, Nicolas, devenu Jourdain, lève les yeux vers le ciel et aperçoit la constellation d'Orion et « la faucille lumineuse de la lune »¹ : « I saw the Plough and Orion and the bright sickle of the moon. » (*Sexing*, p. 121) Il annonce par cette phrase l'histoire d'Orion et d'Artémis. En effet, Artémis est parfois représentée avec un croissant de lune sur la tête et identifiée à *Selene*, la déesse de la lune.² Mais la lune étant également associée à la Femme aux chiens dans le texte, la présence de l'astre a pour effet de lier ces deux personnages féminins. Si ses relations avec la Femme aux chiens sont difficiles à déterminer, il ne fait cependant aucun doute qu'Artémis est un des doubles de Nicolas/Jourdain, d'autant qu'elle est intimement liée à la figure de Fortunata. Or, c'est peut-être par l'intermédiaire de la danseuse que la déesse et la géante se rejoignent pour représenter différents aspects du jeune homme. C'est

¹ Winterson Jeanette, 1995. *Le sexe des cerises* (traduction d'Isabelle Delord-Philippe), Plon, Paris, p. 154. L'histoire d'Artémis a été publiée ultérieurement, sous le titre d'*Orion*, dans un recueil de nouvelles intitulé *The World and Other Places* (p. 53-63) Cette variante ne diffère de celle de *Sexing* que par l'aspect plus explicite de sa symbolique, ainsi que par son épilogue et son prologue, qui font de la constellation d'Orion la source d'inspiration de cette version du mythe (d'où, certainement, le choix de ce titre surprenant) et l'incorporent dans la trame de l'histoire.

² Graves 1967, p. 74.

d'ailleurs Fortunata qui raconte l'histoire d'Artémis à Jourdain pour lui expliquer pourquoi elle se considère comme une disciple de la déesse. Cette variante du mythe est d'ailleurs curieusement intitulée « Fortunata's Story ».¹

Si la présence de certains doubles de Nicolas Jourdain se profile en filigrane dans sa narration, d'autres vont jusqu'à faire irruption – matériellement – dans son histoire. En effet, le narrateur rapporte qu'il fut, un jour, abordé par un homme portant des vêtements d'un autre temps, alors qu'il faisait naviguer un modèle réduit de bateau : « a man came over to me and rested on his heels by my boat. [...] Nobody wears clothes like that anymore. » (*Sexing*, p. 115-6) Cet homme lui raconta qu'il avait navigué à travers le monde, mais avait l'impression d'avoir manqué ce qu'il y avait à voir, de n'avoir pas su faire sens du monde :

‘I used to make them [boats],’ said the man, ‘and sail in them too. I’ve been everywhere, but I still have a feeling I’ve missed it. I feel like I’m being laughed at, I don’t know what by, who by, it sounds silly. I think I may have missed the world [...] I feel as though I’m always on the brink of making sense of it and then I lose it again. (*Sexing*, p. 115)

Cet épisode va se révéler être un point de transition entre les différentes identités de Nicolas, un point de passage entre les deux siècles dans lesquels il évolue. Cet extrait a donc un statut similaire à celui de *Temps 1*, mais contrairement à ce dernier, il est parfaitement intégré dans la narration de Nicolas et est relaté à la première personne du singulier. Pour être plus précis, cet épisode marque le caractère ubiquiste de Nicolas, en faisant écho à la première rencontre de Jourdain et de Tradescant, lorsque le petit garçon, trop occupé à suivre l'évolution de sa maquette de bateau sur les flots, renverse le jardinier du roi. La vision du petit bateau dissipe l'humeur mélancolique de Tradescant, en lui rappelant l'époque où il naviguait sur les mers à la recherche de plantes exotiques. Encore une fois, l'eau se présente comme le médium de la transformation, le point de passage d'une époque à une autre, d'une identité à une autre, d'une vie à une autre :

Tradescant told me he had been walking the length of the river from Putney to Mermaid Dock, troubling himself with a problem. He had seen a little boat sail by and was so enchanted by its easy passage that he forgot his melancholy and relived in his mind his own days of adventures on the seas. For years, until 1637, when his father died, he had sailed to exotic places collecting such rare plants as mortals had ever seen. These he housed in his father's museum and physic garden at Lambeth. On his father's

¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans le sous-chapitre suivant.

death he was forced to return from voyaging in Virginia and take up the family post of gardener to the King. He liked it well enough, but sometimes he felt hollow inside, and on those days he knew his heart was at sea. [...]

As Tradescant had stood on the bank watching the boat, his body like stone, his mind racing, Jordan had come running by, shouting encouragement to his little ship. His eyes were for his business, not on Tradescant's thighs, and in a moment the two of them were flat down on the bank [...]. [...] Tradescant hauled him up, rescued the vessel and took the two of them to sit down on the jetty [...].

He showed Jordan how to lengthen the rudder so that the boat could sail in deeper water without capsizing. (*Sexing*, p. 22-3)

Le navigateur mélancolique serait donc Tradescant. Le fait qu'il porte des vêtements aussi anachroniques que ceux de l'inconnu qui va devenir Tradescant à la fin du premier chapitre narré par Nicolas nous encourage à le croire : « And his clothes... nobody wears clothes like that anymore. » (*Sexing*, p. 121) Bien que Jourdain présente Tradescant comme étant plus intéressé par les expéditions réelles que par les explorations imaginaires, la manière dont le jardinier du roi appréhende la navigation maritime semble bien avoir influencé les méditations métaphysiques de Nicolas/Jourdain, en faisant, en ce sens, un autre de ses doubles : « every mapped-out journey contains another journey hidden in its lines... » (*Sexing*, p. 23) Il est également possible que Tradescant appréhende cette idée de façon plus réaliste que ne le fait Nicolas/Jourdain et que ses déclarations ne concernent pas les voyages imaginaires. Dans tous les cas, Tradescant représente une sorte de moi idéal, puisqu'il s'apparente à ces héros qui faisaient rêver Nicolas/Jourdain lorsqu'il était enfant. Il est également une figure paternelle pour Jourdain, dont il fait son apprenti et son successeur. Mais avant d'incarner une figure paternelle, Tradescant occupe la place du fils dans le passage se déroulant au XVII^e siècle. La relation entre Tradescant et son père préfigure celle de Jourdain et de son mentor. Dans la narration du XVII^e siècle, la figure paternelle – incarnée par le père de Tradescant – représente un modèle à égaler. Exigeant obéissance et sacrifice de soi, elle est parée de connotations négatives, répressives. Au travers du personnage inconnu, la figure fantomatique du père fait ainsi irruption dans le récit du narrateur contemporain. Mais au-delà de la relation filiale se profile une préoccupation plus vaste, la figure paternelle ne faisant que relayer les attentes de la société. Par conséquent, la présence de la figure paternelle dans l'anecdote contemporaine est liée à la manière dont Nicolas/Jourdain ressent la pression sociale. Si l'inconnu incarne les demandes de la société, telles que le narrateur les a intériorisées, il représente

également sa réaction face à celles-ci. La symbolique de cette figure, c'est-à-dire de la caractérisation de Tradescant, se dédouble, devient paradoxale, pour exprimer les tourments de Nicolas/Jourdain. D'autant plus que la mélancolie des propos tenus par le navigateur mystérieux, sa quête de sens et sa passion pour les modèles réduits de bateaux, évoquent également le personnage de Jourdain. Les sentiments qu'il exprime préfigurent d'ailleurs ceux du jeune homme après son retour à Londres. (*Sexing*, p. 140-1) Le navigateur mélancolique serait alors la matérialisation physique – imaginaire – de l'alter ego de Nicolas. Plus que cela, il incarnerait le malaise de Nicolas, qui s'exprime au travers de l'ensemble de ses doubles.

Pour venir à bout de son malaise, le personnage contemporain se projette dans la peau de Jourdain et – au travers de lui – de Tradescant, Fortunata, Artémis, voire de la Femme aux chiens. Ensemble, les représentations de ces personnages esquissent un portrait hybride, dessinent les multiples visages, de Nicolas Jourdain. De la même manière que le jeune homme, la femme contemporaine explore ses profondeurs intérieures dans le but de surmonter son malaise social et identitaire.

De la Femme aux chiens à la militante écologiste

La femme contemporaine est beaucoup plus directe que Nicolas Jourdain lorsqu'elle évoque sa dualité, puisqu'elle nous annonce, dès l'ouverture du premier chapitre de son récit, qu'elle est la Femme aux chiens. Mais, contrairement au jeune homme, la militante écologiste ne vit pas sa dualité très sereinement. Elle y voit un signe de folie, une manifestation de son cerveau malade, empoisonné par le mercure. (*Sexing*, p. 121) Le titre de la section du récit de Jourdain qui narre le moment où elle se transforme en la Femme aux chiens fait directement allusion à la façon – conventionnelle – dont elle perçoit sa dualité : « HALLUCINATIONS AND DISEASES OF THE MIND ». (*Sexing*, p. 81) Le double de la militante écologiste se caractérise par sa matérialité, sa densité. La militante écologiste décrit la Femme aux chiens comme étant littéralement présente en elle, à l'intérieur de son corps. Sous la peau qui se desquame (à cause des émanations de l'eau polluée), se devine la présence paradoxalement physique de cet être imaginaire. (*Sexing*, p. 125-7) La militante écologiste a doté la Femme aux chiens de caractéristiques qui lui correspondent. Son nom et son activité portent en eux les seuls moments de joie que la militante écologiste vécut durant son enfance, les moments qu'elles passaient dehors avec ses chiens : « My best

times were outside with our dogs. » (*Sexing*, p. 124) En outre, la solitude de la géante redouble l'isolation de la militante écologiste, de l'enfance à l'âge adulte. L'absence physique des parents de la Femme aux chiens, disparus alors qu'elle était encore très jeune, figure l'absence symbolique de ceux de la militante écologiste :

I was a lonely child. My parents found me difficult, not the child they had wanted. [...] Parents want to see themselves passed on in their children. It comforts them to recognize a twist of the head or a way of talking. If there are no points of recognition, if the child is genuinely alien, they do their best to feed and clothe, but they don't love. Not in the transforming way of love. (*Sexing*, p. 124)

L'enfance de la Femme aux chiens, comme celle de la militante écologiste, a été marquée par l'absence d'amour. La capacité de la géante à se rendre invisible apparaît comme une version extrême de la prédilection de la petite fille pour l'obscurité : « So I learned to be alone and to take pleasure in the dark ». (*Sexing*, p. 124) En outre, la géante est la représentation physique de l'obésité passée de la jeune écologiste, un memento de ce que symbolisait ce surpoids. Le spectre de la Femme aux chiens plane sur le récit de ses souvenirs d'enfance et, plus particulièrement, ceux qui relatent la façon dont elle se percevait :

I imagined my parents' house as a *shell* to contain me. An environment suitable for a *fantastic* creature who needed to suck in the *warmth* and *nourishment* until it was ready to *shrug off* the *shell* and burst out. At night, in bed, I felt the *whole house* breathing in and out as I did. The *roof tiles*, the *bricks*, the *lagging*, the *plumbing*, all were subject to my rhythm. I was a monster in a carpeted bag.

There I go, my *shoulders* pushing into the corners of the room, my head uncurling and *smashing* the windows. *Shards* of glass everywhere, the garden trodden in a *single footprint*. Micromegas, 200 miles high. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 124)

Avec toutes ces allitérations en « sh », en « s » et en « f », le lecteur peut presque entendre la militante écologiste lui chuchoter ses confidences. Sous l'effet des « h » aspirés, lui-même est obligé de suivre le rythme de la respiration de la militante écologiste lorsqu'il lit la phrase : « the *whole house* breathing in and out ». Le lecteur est invité à s'identifier à l'enfant se transformant en la Femme aux chiens. Ainsi que l'indique cet extrait, la géante est déjà présente dans le monde imaginaire de la petite fille, qui prend la forme d'une rencontre improbable entre *Alice au pays des merveilles* et *Gargantua*. La Femme aux chiens y est présente à l'état latent, mais elle est prête à se manifester, à sortir de sa

coquille, à jaillir du moi de la petite fille, de la même manière que le génie sort de son flacon dans l'épisode imaginé par Jourdain.

Dans le récit de la militante écologiste comme dans celui de Nicolas, la fin dissipe tous les doutes que nous pourrions avoir sur l'identité des protagonistes du XVII^e et du XX^e siècles, en représentant la transformation du personnage contemporain en son double. L'épisode se distingue du flux de la narration par le fait qu'il apparaît sur une page à part, séparée du reste du chapitre par un astérisque et introduite par une méditation philosophique en forme d'hommage aux alternatives imaginaires, qui annonce la thématique du récit à venir : « I don't know if other worlds exist in space or time. Perhaps this is the only one and the rest is rich imaginings. Either way it doesn't matter. We have to protect both possibilities. They seem to be interdependent. » (*Sexing*, p. 128) A la suite de cette introduction, la militante écologiste nous relate le jour où la géante fit irruption dans sa vie pour la première fois, le jour où elle découvrit qu'elle pouvait habiter plusieurs espaces-temps et endosser des identités alternatives :

I have a memory of a time when I was a schoolgirl and getting fatter by the day. At that time we lived in a council flat on Upper Thames Street in London, by the river. Later we had our own home, but we were poor and working-class then. My mother forgets this was ever so. I was walking home from school by myself. I walked along the Embankment and watched the boats going up and down. [...] I climbed up the steps at Waterloo Bridge and ignored the racing traffic so that I could look out on either side at St Paul's and Westminster. [...] It was autumn and so the sun was setting early and the air was sharp. [...] I watched the sun sliding behind the buildings, and as I concentrated the screeching cars and the thudding people and the smells of rubber and exhaust receded. I felt I was alone on a different afternoon.

I looked at my forearms resting on the wall. They were massive, like thighs, but there was no wall, just a wooden spit, and when I turned in the opposite direction I couldn't see the dome of St Paul's.

I could see rickety vegetable boats and women arguing with one another and a regiment on horseback crossing the Thames.

I had to get on to Blackfriars, there was someone waiting for me.

Who? Who? [nous soulignons] (*Sexing*, p. 128)

La narration de la militante écologiste reflète sa sensation synchronique du temps en s'inscrivant à la fois dans le présent et le passé, en faisant surgir des épisodes passés et déjà narrés dans le présent du texte. (*Sexing*, p. 82) L'espace-temps de l'enfance de la militante écologiste se confond avec celui habité par sa créature imaginaire, et ces deux espaces-

temps se superposent à leur tour au présent. Ils surgissent dans l'espace-temps présent de la militante écologiste. Passé, présent, futur, se confondent alors que s'interpénètrent les sphères réelles et imaginaires. Ce passage fait d'ailleurs la transition entre la narration de la militante écologiste et celle de la Femme aux chiens. L'extrait conclut le seul chapitre du récit de la militante écologiste et ouvre le premier chapitre de la narration de la géante dans la section « SOME YEARS LATER », l'image de l'eau – « matérialisée » par l'icône du bateau naviguant sur une mer démontée qui accompagne le titre – contribuant à établir la connexion. Le passé découle paradoxalement du présent pour aboutir à un futur hors du temps, éternellement présent. Ainsi, les éléments contextuels qui closent le récit de la militante écologiste et ouvrent celui de la Femme aux chiens créent l'impression que les deux narrations se suivent et se prolongent. En effet, les deux chapitres pivotent autour de l'image du feu, dont la lueur illumine l'obscurité de la nuit à la fin du récit de la militante écologiste, mais qui est presque éteint lorsque le jour se lève au début de la narration de la géante :

Now I wake up in the night shouting 'Who? Who?' like an owl.

Why does that day return and return as I sit by a rotting river with only the fire for company?

[Icône de la banane]

Morning. Out at sea the ship held at anchor. Jordan's rowing boat pulled high on the beach. The fire is smoking [...]. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 129)

Avec la levée du jour, la militante écologiste émerge des profondeurs obscures de son moi, s'éveille à son autre vie, une vie dans laquelle elle n'est plus seule. La présence du nom de Jourdain au tout début de la narration de la géante répond à la question que la militante écologiste ressasse sans cesse et qui hante l'intégralité de l'extrait qui conclut son récit, à travers des allitérations en « w » : « 'Who? Who?' ». Cette interrogation permet de créer une transition fluide, le « w » de « who » rappelant, en outre, la vague, évoquant l'eau, qui, avec l'obscurité, représentent les media récurrents de la translation – des êtres, des existences et des époques.

Brouillant encore un peu plus les limites entre passé, présent et futur, et les frontières entre les différents personnages, l'épisode de la première transformation de la militante écologiste en la Femme aux chiens apparaît antérieurement, dans le récit de Jourdain, sous l'intitulé *Temps 2* :

Time 2: They are cat-calling the girl as she comes out of school. She hates them, she wants to kill them. They tell her she smells, that she's too fat, too tall. She walks home along the river bank to a council flat in Upper Thames Street. The traffic deafens her. She climbs up the steps at Waterloo Bridge to look at St Paul's glinting in the evening. She can't see St Paul's. All she can see are rows of wooden stakes and uncertain craft bobbing along the water. She can't hear the traffic any more, the roar of dogs is deafening. Coming to herself, she kicks the bunch of hounds and drags her blanket shawl closer to her. For a moment she felt dizzy, lost her balance, but no, she's home as always. She can see her hut. She laughs, and the wind blows through the gaps in her teeth. Jordan will be waiting for her. She doesn't have to see him to know he's there. (*Sexing*, p. 82)

Bien que les deux passages s'éclaircissent l'un l'autre, c'est néanmoins *Temps 2* qui nous donne le plus d'informations sur la dualité du personnage contemporain. L'eau est, dans tous les cas, omniprésente, et agit comme le catalyseur de la transformation, et du retour du souvenir de cette transformation dans le récit contemporain. *Temps 2* nous apprend ou nous confirme que la Femme aux chiens est la représentation outrée des défauts physiques passés de la militante écologiste (trop grande, trop grosse). En exagérant ses défauts, elle les transforme en force. Le personnage de la géante lui permet d'assumer et de surmonter les reproches qu'on lui faisait lorsqu'elle était enfant. Gênée par son environnement, la petite fille se retire dans son monde intérieur, un monde où elle est toute-puissante, où les gens la craignent, où certaines personnes l'aiment en dépit de son physique. Elle se retire littéralement dans le monde de celle qui l'habite. Le second extrait (*Sexing*, p. 129) – suivant l'ordre d'apparition dans le texte – suggère que l'approche de l'obscurité a probablement favorisé cette plongée dans les abysses de son moi. Renversant l'ordre question/réponse, le premier extrait (*Sexing*, p. 82) répond à la question du second (*Sexing*, p. 129). C'est Jourdain qui attend la Femme aux chiens, mais peut-être la militante écologiste ne le sait-elle pas, n'ayant pas encore rencontré Nicolas. En voyant sa photo dans le journal et en lisant l'article qui lui est consacré, Nicolas a lui-même l'impression de connaître la militante écologiste : « I felt I knew her, though this was not possible. » (*Sexing*, p. 138) L'irruption d'un épisode de la vie de la militante écologiste dans le récit du double imaginaire de Nicolas trouve néanmoins une explication plausible dans le troisième et dernier chapitre de la narration du personnage contemporain. Nicolas part à la rencontre de la militante écologiste car il lui semble la connaître, bien que cela soit impossible. Où bien est-ce le Jourdain qui est en lui qui aurait reconnu la Femme aux chiens ? S'il est possible que l'ensemble des personnages et des histoires aient été imaginés

par Nicolas ou produits par le cerveau malade de la militante écologiste¹, le texte semble néanmoins indiquer que les narrations de Jourdain et de sa mère procèdent de la rencontre des héros contemporains, quand bien même cette hypothèse défie toute évolution chronologique. Mais les personnages ne nous ont-ils pas appris que l'esprit avait le pouvoir de défier le temps ? La rencontre des personnages contemporains paraît ainsi avoir présidé à la création des histoires de Jourdain et de sa mère qui, si elles ne coïncident pas totalement, se recouvrent au moins partiellement. Les rêveries de Nicolas et de la militante écologiste se seraient entremêlées, entrechoquées, auraient interagi, les personnages partageant leurs univers imaginaires et tissant ensemble un réseau hybride d'histoires (elles-mêmes hybrides). Et c'est encore et toujours l'eau qui serait le catalyseur, le véhicule, de leurs voyages imaginaires.

La balade en bateau sur la rivière polluée, qui n'est pas très éloignée de la conclusion du texte, fait écho à un des premiers épisodes, rapportés non pas par le double de Nicolas, mais par celui de la militante écologiste. En effet, la Femme aux chiens nous raconte que son fils l'a emmenée en mer pour qu'ils puissent voir le soleil se lever tout en étant sur l'eau :

We were out at sea. [...] We saw the sun rising over the water, and the light got louder and louder until we were shouting to make ourselves heard, and I saw the sun on Jordan's face, and the last glimmer of lanterns, and against the final trace of the moon a flight of seagulls that came from nowhere [...]. (*Sexing*, p. 16)

Défiant toute chronologie, la balade sur la rivière polluée est probablement antérieure à l'excursion en mer de la Femme aux chiens et de son fils, et a très certainement inspiré cet épisode :

She had a rowing boat tied to a tree, and we took it out and floated on the eery water, the orange of the campfire burning in the distance. I wanted to thank her for trying to save us, for trying to save me, because it felt that personal, though I don't know why. But when I tried to speak my throat was clogged with feelings that resist words. There's a painting I love called *The Sower*, by Van Gogh. A peasant walks home at evening with a huge yellow moon behind him. The land is strong and certain, made of thick colours laid on with a palette knife. It comforts me because it makes me

¹ De telles interrogations troublent également la lecture de *Passion*, Henri mettant en doute la véracité de son récit historique par la formule récurrente : « I'm telling you stories. Trust me » (*Passion*, p. 5, p. 13, p. 40, p. 160) mais aussi et surtout par la révélation de son internement sur l'île de San Servolo à la fin du texte. Le lecteur en vient alors à se demander si les faits qui lui ont été racontés et les autres personnages, notamment Villanelle, n'ont pas été inventés par le cerveau malade d'Henri. Il est d'autant plus légitime de se poser la question que Villanelle adopte le point de vue et emprunte les mots du narrateur dans le dernier chapitre. (*Passion*, p. 147)

think that the world will always be here, strong and certain, at the end of a day, at the end of a journey. Brown fields and a yellow moon. (*Sexing*, p. 142)

Par un processus de condensation et de déplacement, la lueur réelle du feu de camp et celle, picturale, fictionnelle, de la grosse lune jaune représentée dans *Le Semeur* de Van Gogh (1888)¹, forment, ensemble, le modèle « réel » de la lumière du soleil levant « imaginaire » et de la lune. La combinaison d'éléments réels et artistiques engendre le lever de soleil imaginaire. Le lever du jour du premier extrait – à apparaître dans le texte – met un terme à l'obscurité, à la nuit, du second passage – qui est très probablement le premier dans l'ordre chronologique –, le monde imaginaire prenant le relais de la réalité. Par le biais de ces points de contact, l'imaginaire et le réel se fondent l'un dans l'autre. A cette impression de continuité vient néanmoins s'ajouter un processus d'inversion, le silence de l'épisode contemporain étant remplacé par une explosion synesthésique dans l'extrait se déroulant au XVII^e siècle. Dans « un dérèglement de tous les sens », « la lumière de l'aube » devient « une radieuse cacophonie » qui oblige les personnages à hurler pour se faire entendre. (Bernard 1995, p. 224) Confirmant le bouleversement de l'ordre « normal » des choses, l'impression de matérialité suggérée par les couleurs de la peinture se communique paradoxalement aux voyages imaginaires, éthérés, de Nicolas/Jourdain, que le tableau a contribué à déclencher.

L'ekphrasis introduit également les éléments – les champs et la lune – qui forment le contexte de la re-naissance de Jourdain et suggère, d'une part, que le tableau a influé sur l'imaginaire de Nicolas et, d'autre part, que la rencontre des deux personnages contemporains est bien le déclencheur de leurs voyages imaginaires partiellement communs. Alors que l'épisode de la re-naissance de Jourdain, en ouvrant le récit de l'un et en clôturant quasiment celui de l'autre, crée une continuité entre les histoires des personnages du XVII^e siècle, le motif de l'incendie – l'incendie allumé par la Femme aux chiens et celui qui est potentiellement déclenché par la militante écologiste – relie les deux siècles et les quatre narrateurs, les faisant se fondre les uns dans les autres. Si Nicolas rapporte, dans son récit, que la militante écologiste lui a suggéré de brûler l'usine, c'est néanmoins la Femme aux chiens qui met en pratique cette idée dans l'espace-temps de sa propre narration :

'Let's burn it', she said. 'Let's burn down the factory.'

¹ Pour un aperçu et une description succincte du tableau, voir : *100 Chefs-d'œuvres du Van Gogh Museum* 2002, p. 53.

[icône de la banane]

On September the second, in the year of Our Lord, sixteen hundred and sixty-six, a fire broke out in a baker's yard in Pudding Lane. [...] I [the Dog Woman] did not start the fire [...] but I did not stop it. Indeed the act of pouring a vat of oil on to the flames may well have been said to encourage it. (*Sexing*, p. 142-3)

La militante écologiste rend le personnage imaginaire de la Femme aux chiens responsable d'un incendie non pas à venir, mais passé, d'un incendie qui a eu lieu dans le monde « réel » dans lequel elle évolue. L'incendie se propage au texte même, estompant toutes les frontières (identitaires, narratives, temporelles, ontologiques), pour faire apparaître une représentation hybride, multifocale et, en ce sens, plus riche et complète, de l'identité et de l'existence de l'individu.

I-2-1-c. L'art en tant que catalyseur et transcripteur de l'hybridité du sujet

Alors que cela n'était que suggéré dans *Sexing*, *PowerBook* définit explicitement le moi et la vie de l'individu comme des palimpsestes que transforme chaque nouvelle histoire imaginaire. En effet, le sujet appréhende son identité et son existence sous forme de narrations, d'histoires ou, pour reprendre les termes de Peter Brooks :

Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell and hear told, those we dream or imagine or would like to tell, all of which are reworked in that story of our lives that we narrate to ourselves in an episodic, sometimes semi-conscious, but virtually uninterrupted monologue. We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed. (Brooks 1984, p. 3)

La narratrice de *PowerBook* insiste particulièrement sur le fait que raconter l'histoire de sa vie revient, en partie, à inventer ce que l'on est et ce que l'on a vécu : « It's only a story, you say. So it is, and the rest of life with it – creation story, love story, horror, crime, the strange story of you and me » (*PowerBook*, p. 4-5); « as I unravel, the actual and the imagined unloose together, just as they are spliced together – life's fibres knotted into time. » (*PowerBook*, p. 210) En effet, l'individu se construit, au moins partiellement, au travers de fictions, ainsi que le suggère Peter Brooks : « we constitute ourselves in part through our fictions ». (Brooks 1984, p. xiv) Derrière cette conception de l'existence,

relayée par Ali(x) dans *PowerBook*, se fait entendre la propre voix de Winterson : « We mostly understand ourselves through an endless series of stories told to ourselves by ourselves and others. The so-called facts of our individual worlds are highly coloured and arbitrary, facts that fit whatever fiction we have chosen to believe in. » (*Art Objects*, p. 59) Ali(x) nous offre une représentation métaphorique des déclarations de sa créatrice lorsqu'elle reprend et file la métaphore des mondes virtuels pour dépeindre l'interpénétration des sphères réelles et imaginaires, de ses existences réelles et imaginaires, de ses moi réels et imaginaires :

When I sit at my computer, I accept that the virtual worlds I find there parallel my own. I talk to people whose identity I cannot prove. I disappear into a web of co-ordinates that we say will change the world. What world? Which world?

It used to be that the real and the invented were parallel lines that never met. Then we discovered that space is curved, and in curved space parallel lines always meet. (*PowerBook*, p. 94)

L'extrait est structuré autour du glissement de « what », qui, employé à la forme interrogative, contribue à remettre en cause l'existence du monde réel, à « which », qui, par le choix qu'il nous demande d'opérer, suggère que nous évoluons dans une pluralité de mondes, le monde réel n'étant que l'un d'entre eux. Dans *PowerBook*, l'existence réelle – celle qui est vécue dans le monde réel – est d'ailleurs présentée comme une illusion, un rêve, une fiction pourrait-on dire :

'[...] You do not know that the gilded palaces and the souks do not really exist. And that is how it should be. You will live in this world as though it is real, until it is no longer real, and then you will know, as I do, that all your adventures and all your possessions, and all your losses, and what you have loved – this gold, this bread, this green glass sea – were things you dreamed as surely as you dreamed of buffalo and watercress.'

'Am I always sleeping?'

'Neither sleeping nor waking. Only the body sleeps and wakes. The mind moves through itself.' (*PowerBook*, p. 14-5)

L'existence réelle n'est qu'une histoire, ou une fiction, parmi d'autres. Dans tous les cas, si la vie de l'individu prend la forme d'une histoire, alors il peut certainement en modifier le cours – au moins jusqu'à un certain point. L'individu peut choisir de transformer son histoire, de changer de rôle et/ou de vie.

Sorte de double de l'auteur, Ali(x) est un écrivain qui, via la toile, propose à ses clients de leur écrire une histoire « sur mesure » et, ainsi, de profiter de la liberté que leur procure la littérature, et l'art en général : « This is an invented world. You can be free just

for one night. » (*Sexing*, p. 4) Les histoires de la narratrice lui offrent et offrent à ses clients la possibilité d'être quelqu'un d'autre, de vivre une autre existence. Ali(x) se glisse dans la peau de personnages inventés, tels cette espionne turque androgyne vivant au XVI^e siècle. Mais elle s'identifie également à des personnages préexistants, imaginaires, tels que Lancelot et Françoise de Rimini, ou réels, historiques, tels que l'alpiniste George Mallory.¹ Ali(x) se découvre, s'invente et se re-définit simultanément au travers de la narration de toutes ces histoires. Ses récits esquissent un portrait hybride de son identité et de sa vie, allant même jusqu'à en refléter la nature. Par exemple, dans le chapitre « Quit », Ali, la jeune espionne turque, revenue sous les traits d'un garçon, raconte des histoires pour gagner sa vie tout en s'incorporant dans la trame de ses récits :

The stories he told made him too old to be alive. Some made him not yet born. He slipped between the gaps in history as easily as a coin rolls between the floorboards. Ask him about anything and it's himself he'll produce, dusty but triumphant – the piece of good luck, the hidden observer, in the right place at the right time. (*PowerBook*, p. 215)

Le nouveau déguisement d'Ali le rapproche de la narratrice qui lui a donné vie. Le personnage se fond en elle, la duplique. Ses réflexions redoublent celles de sa créatrice. En effet, le jeune conteur ne peut pas faire la différence entre ce qu'il vit et ce qu'il raconte. Les histoires d'Ali reflètent et créent tout à la fois son identité et son existence :

It has not been proved, but it might be so, that Ali is not telling stories, but that the stories are telling him. As he knots himself into a history that never happened and a future that cannot have happened, he is like a cross-legged Turk who knots a fine carpet and finds himself in the pattern. [...]

Ali the storyteller is no longer sure when things happen. The happening and the telling seem to be tumbling over and over each other, like the acrobats who used to visit his village, turning their red and blue legs like the spokes of a wheel, round and round, faster and faster. [...]

What he doesn't know, really doesn't know, is where he begins and the stories end. How could he know?

Ali tells stories. He puts himself in the stories. Once there, he cannot easily get out again, and the stories he has told cook up with the dinner he is eating and wrap round the sheets on the bed. What he is, what he invents, becomes part of the same story, one continuous story, where even birth and death are only markers, pauses, changes of tempo. Birth and death become new languages, that is all. (*PowerBook*, p. 215-7)

¹ Nous reviendrons sur ce point dans le deuxième chapitre de la dernière partie.

L'identité d'Ali se redéfinit sans cesse sous la forme d'un hybride d'histoires en changement perpétuel.

Les explorations intérieures de l'individu, les histoires qu'il se raconte, s'inspirent inévitablement d'influences extérieures, de voyages imaginaires préexistants, c'est-à-dire de narrations antérieures. Ali(x) explore ainsi la multiplicité de son moi et de son existence en actualisant des voyages imaginaires encodés dans des histoires préexistantes. La narratrice compare ces histoires antérieures à des cartes représentant le territoire de l'imaginaire : « The stories are maps. Maps of journeys that have been made and might have been made. A Marco Polo route through territory real and imagined. » (*PowerBook*, p. 53-4) Ces histoires forment néanmoins un territoire hétérogène. Une partie de ce territoire est familière et prévisible : « Some of the territory has become as familiar as a seaside resort. » (*PowerBook*, p. 54) Nous savons tout de suite à quoi nous attendre avec ce type d'histoires et pouvons en tirer un certain plaisir, qui reste, cependant, modéré. L'autre partie est différente. Elle est composée d'histoires qui nous incitent à interagir avec elles, à participer au processus créatif, et qui nous donnent la possibilité de vivre autre chose, d'être quelqu'un d'autre. Elles nous incitent à y prendre part, et nous changent. En retour, nous modifions l'histoire, nous lui apportons notre contribution personnelle :

Some of the territory is wilder and reports do not tally. The guides are only good for so much. In these wild places I become part of the map, part of the story, adding my version to the versions there. This Talmudic layering of story on story, map on map, multiplies possibilities but also warns me of the weight of accumulation. I live in one world – material, seeming-solid – and the weight of that is quite enough. The other worlds I can reach need to keep their lightness and their speed of light. What I carry back from those worlds to my world is another chance. (*PowerBook*, p. 54)

C'est le pouvoir transformateur de cette catégorie d'histoires que la narratrice offre à ses clients. La littérature – et l'art en général – permet à l'imagination de l'auteur et à celle du lecteur de se déployer ou, pour reprendre les termes de Jourdain : « It is certainly true that a criterion for true art [...] is its ability to take us where the artist has been, to this other different place where we are free from the problems of gravity. When we are drawn into the art we are drawn out of ourselves. » (*Sexing*, p. 91) Au même titre qu'Ali(x), Jourdain est un véritable porte-parole de la conception wintersonienne de l'art. Au travers de Jourdain mais aussi et surtout de la narratrice de *PowerBook* – titre qui évoque en lui-même le pouvoir des histoires – l'auteur exprime sa propre vision du pouvoir salvateur et

transformateur de l'art, une vision qu'elle développe de manière quasi obsessionnelle dans ses entretiens ainsi que dans *Art Objects* :

Art is a way into other realities, other personalities. When I let myself be affected by a book, I let into myself new customs and new desires. The book does not reproduce me, it re-defines me, pushes at my boundaries, shatters the palings that guard my heart. Strong texts work along the borders of our minds and alter what already exists. (*Art Objects*, p. 26)

L'art nous encourage à embrasser la différence, à la réintégrer en soi, ainsi que le suggère l'emploi de la préposition « into » (« I let into myself ») marquant la transition, le passage, de l'extérieur à l'intérieur, la métamorphose de l'élément externe, qui devient interne, et, par extension, l'incorporation de l'autre en soi (« I let into myself new customs and new desires »). L'art transforme notre identité en nous rendant perméables à la différence et en nous faisant re-connaître, par ce biais, notre propre altérité. En d'autres termes, l'art redéfinit notre identité sur le mode de l'extension et de l'inclusion (« The book [...] pushes at my boundaries »), en nous faisant accepter l'autre et en stimulant, de cette manière, des parties de nous-mêmes que nous ne connaissions pas. Pour reprendre les termes de Winterson, « its [art's] true effort is to open to us dimensions of the spirit and of the self that normally lie smothered under the weight of living. » (*Art Objects*, p. 137) Par conséquent, l'art nous transforme paradoxalement en ce que nous sommes déjà sans le savoir. Il nous montre tel que nous sommes vraiment. En d'autres termes, l'art nous révèle à nous-mêmes, en faisant ressortir cette partie de nous que nous avons enfouie, étouffée (« smothered »), en devenant le miroir de notre hybridité. Ce faisant, il libère la notion de multiplicité de ses connotations pathologiques pour en faire l'instrument de la plénitude identitaire :

The attendant personalities that are clinically labelled as schizophrenia, can be brought into a harmonious balance. It is not necessary to be shut up in one self, to grind through life like an ox at a mill, always treading the same ground. Human beings are capable of powered flight; we can travel across ourselves and find that self multiple and vast. The artist knows this; at the same time that art is prising away old dead structures that have rusted almost unnoticed into our flesh, art is pushing at the boundaries we thought were fixed. The convenient lie falls; the only boundaries are the boundaries of our imagination. (*Art Objects*, p. 116)

Dans *Sexing*, dont la métaphore récurrente de l'envol (« powered flight ») symbolise la liberté et la réalisation de soi, le récit de Nicolas/Jourdain décrit justement la manière dont une œuvre d'art peut déclencher et nourrir les envolées imaginaires de l'individu.

Le troisième et dernier tableau décrit dans le texte précipite la transformation de Nicolas en Jourdain et influe sur le contenu de ses aventures imaginaires. L'*ekphrasis* de cette peinture, qui est parfaitement intégrée au texte, ouvre la partie intitulée « SOME YEARS LATER » et le premier chapitre du récit de Nicolas Jourdain. La description du tableau apparaît juste après le dessin de l'ananas scindé en deux. Sa place dans le récit indique nettement son importance. En effet, ce tableau peut être perçu comme l'origine de la narration de Nicolas et de celle de Jourdain. Le tableau représente John Rose, le jardinier du roi, présentant un ananas à Charles II :

PAINTINGS 3: 'Mr Rose, the Royal Gardener, presents the pineapple to Charles the Second'. The artist is unknown, probably Dutch. Mr Rose in his wig is down on one knee and the King in his wig is accepting the pineapple. Colours of fruit and flowers make up the painting. (*Sexing*, p. 113)

Ainsi que le suggère le narrateur, l'auteur de cette peinture, peinte dans les années 1670, ne peut être identifié avec certitude. Certaines sources affirment néanmoins qu'il s'agit d'Hendrik Danckerts. (Okihiro 2009, p. 84) Ce tableau cristallise les aspirations de Nicolas, qui rêve d'aventures héroïques, de découvertes exotiques. Le jeune homme a la nostalgie du temps où le monde était encore un mystère pour les hommes. Au travers de cette peinture, il essaie de ressentir l'émerveillement que devaient susciter les butins des premières expéditions coloniales. Le tableau l'amène à se poser des questions sur les circonstances de l'introduction de l'ananas en Angleterre :

I saw the painting and tried to imagine what it would be like to bring something home for the first time. I tried to look at a pineapple and pretend I'd never seen one. I couldn't do it. There's no wonder left in the world because we've seen everything one way or another. Where had that pineapple come from? Barbados was easy to find out, but who had brought it, and under what circumstances, and why?

I bought a pineapple and kept it in my room until it went rotten. [...] I used to take it out at night and feel its sprouting head and rough body. (*Sexing*, p. 113)

L'événement représenté prend un tour fantasmatique dans l'esprit de Nicolas au point de servir de déclencheur à ses voyages réels, mais aussi, et de manière plus significative, à ses pérégrinations imaginaires, qu'il essaie de nourrir par des stimuli physiques, sensuels, au travers de ses contacts avec l'ananas. La vision de ce tableau, de cet ananas originel, stimule l'imagination de Nicolas en suscitant une multiplicité de questions (where, who, what, why) et, partant, contribue à donner naissance au personnage de Jourdain – et à sa

narration alternative. La peinture joue un rôle décisif dans ses existences imaginaires comme dans sa vie réelle, servant d'intermédiaire entre les deux mondes pour les faire progressivement se fondre l'un dans l'autre. Nicolas s'engage dans la marine peu de temps après avoir vu ce tableau, l'œuvre ayant très certainement précipité ou inspiré sa décision : « Soon after I saw this painting I decided to join the Navy. [...] I was straight out of school and eager for a career. Any career that would take me away. » (*Sexing*, p. 113) Dans un premier temps, le jeune homme s'imagine que les voyages réels lui permettront de retrouver l'excitation déclenchée par la peinture et, ainsi, d'exorciser son malaise existentiel. Mais, loin de le satisfaire, les voyages réels de Nicolas/Jourdain cèdent progressivement la place à des pérégrinations imaginaires inspirées et déclenchées par l'objet de la peinture, des explorations intérieures qui transportent le jeune homme à l'époque des premières expéditions coloniales, dont le tableau se fait le témoin. Nicolas entre littéralement dans l'œuvre. Il se projette dans les événements qu'elle représente et endosse l'identité de la personne qui a ramené le premier ananas en Angleterre. C'est donc Jourdain qui, dans *Sexing*, présente le fruit au roi, M. Rose n'étant qu'un figurant dans cet épisode inspiré par le tableau et qui se présente comme une *ekphrasis* alternative, une réinterprétation, une lecture nouvelle venant s'ajouter à celle qui paradoxalement la suit dans le texte, mais pas dans le temps, ainsi qu'à celles qui la précèdent d'un point de vue chronologique. (*Sexing*, p. 104)¹ Le personnage interagit, dialogue, avec la peinture. Un constant va-et-vient se met en place entre le tableau et le spectateur, l'un influant sur l'autre, le transformant, et vice-versa. S'instaure alors une relation à bénéfice mutuel, Nicolas s'inspirant de ce que lui offre la peinture pour y ajouter sa propre lecture et en enrichir la signification. Le jeune homme laisse l'œuvre entrer dans sa vie et, en retour, la transforme, pour l'adapter à ce qu'il est et vit. Illustrant la conception wintersonienne de l'influence de l'art sur l'individu, la peinture libère l'imagination de Nicolas et, ce faisant, lui permet de se découvrir : « When we let ourselves respond to poetry, to music, to pictures, we are clearing a space where new stories can root, in effect we are clearing a space for new stories about ourselves. » (*Art Objects*, p. 60)

Dans un mouvement inverse à celui de Nicolas/Jourdain, la narratrice de *PowerBook* se place de l'autre côté de la peinture – du côté de l'artiste – lorsqu'elle définit les multiples autoportraits de Rembrandt comme autant de représentations de ses

¹ C'est paradoxalement la Femme aux chiens qui nous informe que Jourdain a rapporté un ananas de ses expéditions à la Barbade, le jeune homme n'en faisant jamais mention. Cela n'est pas si surprenant si on se rappelle que le jeune homme n'accorde aucune importance aux événements historiques, quand bien même il en est le personnage principal.

pérégrinations imaginaires. Rembrandt aurait exploré ses multiples vies et ses différents moi au travers de son art. La narratrice en déduit alors logiquement que ses tableaux reflètent les innombrables facettes de son moi. Ils sont autant de preuves *matérielles* de ses voyages imaginaires. Ces peintures sont autant d'histoires autobiographiques que l'artiste nous a laissées. Ensemble, elles représentent la nature hybride de leur auteur :

Rembrandt. During his lifetime he painted himself at least fifty times, scribbled numerous drawings and left twenty etchings. No artist had done this before. No artist had so conspicuously made himself both the subject and object of his work.

The picture changes all the time. He dresses up, wears armour, throws on a hat or cloak. The face ages, wrinkles, smoothes out again. These are not photographs, these are theatre.

Why did Rembrandt use himself as his own prop?

Well, because he was there, but, just as importantly, because he wasn't there. He was shifting his own boundaries. He was inching into other selves. These self-portraits are a record, not of one life, but of many lives – lives piled in on one another, and sometimes surfacing through the painter and into the paint.

The fixed point is the artist himself, about whom we know enough to write a biography. But the fixed point is only the base camp – the journeys out from there are what interests. Rembrandt's pictures are the journeys out and the psychic distance travelled can be measured as light. (*PowerBook*, p. 214-5)

Dans un renversement temporel qui fait du résultat l'origine, de la conséquence la cause, Rembrandt devient un personnage/artiste wintersonien. En effet, l'évocation de ses pérégrinations imaginaires reflète la description des voyages intérieurs des autres personnages wintersoniens. En d'autres termes, la narratrice explique les activités artistiques de Rembrandt, notamment la démultiplication des autoportraits, en recourant à des concepts récurrents dans l'œuvre de Winterson. L'idée selon laquelle nos multiples vies seraient empilées les unes sur les autres, affleurant de temps à autre à la surface de la toile, est déjà présente dans *Sexing*, au travers des emprunts à Woolf et Uccello. La métaphore de la lumière – picturale – inaugurée par Jourdain à l'occasion de ses méditations sur le tableau d'Uccello est reprise et re-travaillée par Ali(x), alors qu'elle médite sur les œuvres de Rembrandt, pour représenter la manière dont les œuvres d'art capturent les voyages imaginaires de leurs auteurs :

Paintings show us how light affects us, for to live in light is to live in time and not be conscious of it, except in the most obvious ways. Paintings are light caught and held like a genie in a jar. The energy is trapped for ever, unable to disperse. (*Sexing*, p. 91)

Rembrandt's pictures are the journeys out and the psychic distance travelled can be measured as light. (*PowerBook*, p. 215)

La narration d'Ali(x) éclaire rétrospectivement la métaphore cryptique de Jourdain, la lumière emprisonnée dans la peinture témoignant des voyages imaginaires de l'individu, dont l'esprit est capable de se déplacer à la vitesse de la lumière, de transcender tous les espaces-temps.¹ La figure du génie s'ajoute à celle de la lumière picturale pour en confirmer la symbolique. Aux contributions littéraires et picturales s'ajoute le réseau de métaphores inspirées du monde théâtral, chaque voyage imaginaire entraînant l'individu vers un décor différent, lui permettant de jouer un nouveau rôle. La métaphore théâtrale court de *Sexing* à *PowerBook* – ces deux textes étant certainement ceux qui, parmi les œuvres de Winterson, s'intéressent le plus à l'hybridité de l'individu – et les relie : « It will not be like chess, this thoughtful universe, it will be a theatre of changing sets » (*Sexing*, p. 100) ; « there is a part to play and that is all. » (*PowerBook*, p. 21) A l'instar de Rembrandt – en tout cas tel qu'elle l'imagine – Ali(x) repousse les limites de son moi et de son existence au travers des fictions qu'elle élabore. En ce sens, la narratrice reflète encore et toujours la conception wintersonienne du pouvoir de l'art.

Conclusion

Dans les romans de Winterson, la nature multiple et paradoxale du sujet est révélée et célébrée en tant que source potentielle de jouissance dépassant l'angoisse causée par la fragmentation du moi. En tissant un réseau de correspondances, lexicales, métaphoriques, entre les protagonistes de ses fictions, en parsemant les narrations de ses personnages d'images et d'anecdotes récurrentes qui leurs sont communes, l'auteur crée un lien entre eux qui tend progressivement à brouiller les frontières – identitaires, narratives, temporelles, ontologiques – qui les séparent. Elle esquisse une représentation hybride de ces personnages, êtres constitués de plusieurs êtres. L'effacement des frontières intervient au niveau diégétique, narratif, mais il est également reflété, incarné, et porté par le dérèglement et les excès lexicaux et syntaxiques du corps textuel. Au mépris de la linéarité

¹ Dans *A&L*, le motif de la lumière traverse le texte. Représentant le pouvoir de l'art, elle accompagne les narrateurs dans leurs explorations identitaires. L'illumination prend un sens littéral dans le roman : « The man stood up, and taking the book, began to walk down towards the sea. The storm sun poured down his shoulders in yellow rills. He held the light about him. The light fell out of the seamed sky in halos and cloaks [...] and made single sense of all the broken pieces of beach, cliff, man and boat. His past, his life, not fragments nor fragmented now, but a long curve of movement that he began to recognize. » (*A&L*, p. 205-6)

de la lecture, le texte ressasse sans cesse le thème de l'hybridité du moi et de la vie de l'individu, en adoptant des angles de perception différents, en recourant à des métaphores issues de domaines variés. Le corps textuel prend la forme d'un hybride métaphorique qui met en abyme la nature du moi et de l'existence qu'il cherche désespérément à dire. Mais il se fait également hybride de textes, puisque l'individu appréhende son identité et son existence par le biais d'un réseau de narrations qui s'inspirent à un degré plus ou moins important d'histoires préexistantes. Les personnages wintersoniens se présentent ainsi comme des hybrides d'histoires, des êtres-palimpsestes, que transforme, ou plutôt révèle, chaque nouvelle aventure imaginaire. Au travers de la création de ces personnages se dessine la conception wintersonienne du rôle de l'art dans l'existence de l'individu, qui semble d'ailleurs portée par une voix narrative hybride issue de l'entrecroisement des voix des narrateurs.

I-2-2. DE L'HYBRIDATION DES VOIX A LA COMPOSITION D'UNE VOIX HYBRIDE

I-2-2-a. Une altérité a priori irréductible

Bien que Jourdain et la Femme aux chiens partagent le même projet, celui de nous relater leur histoire, ils le font de manières très différentes. En effet, s'ils vivent à la même époque, et pendant une partie du texte, aux mêmes endroits, ils semblent toutefois évoluer dans deux univers distincts. Alors que la Femme aux chiens s'attache à décrire les événements et les évolutions historiques dont elle est le témoin, Jourdain nous raconte ses voyages imaginaires aux échos fantastiques. La géante évolue dans la « réalité » historique de l'Angleterre du XVII^e siècle, succinctement illustrée par les dessins d'épée, de crochet et de hache, et l'inscription de la date 1649, qui apparaissent sur la page introduisant le récit de la Révolution par la narratrice. (*Sexing*, p. 61) L'enveloppe charnelle de Jourdain appartient au monde « réel », historique, de la Femme aux chiens, mais son esprit est ailleurs. Le jeune homme ne montre d'ailleurs pas le moindre intérêt pour la « réalité ». Il évolue dans un univers imaginaire qui est à la fois particulier et universel, un monde peuplé de figures littéraires (les douze princesses dansantes) et mythiques (Artémis et Orion), où figurent une cité volante digne de Laputa dans *Gulliver's Travels*¹ (*Sexing*, p. 97), une ville dans laquelle l'amour est une épidémie (*Sexing*, p. 75), une autre encore où les mots ne cessent de s'amonceler dans le ciel et doivent être effacés régulièrement par des nettoyeurs se déplaçant en montgolfière (*Sexing*, p. 17).² L'univers féérique et fantastique de Jourdain ne ressemble en rien au monde historique de la Femme aux chiens, agité par des affrontements meurtriers, des exécutions et des bouleversements politiques. Au mépris des préjugés sexuels, la narratrice occupe une sphère aux connotations très masculines, viriles, tandis que le narrateur explore une dimension traditionnellement associée à la féminité. En d'autres termes, ils évoluent dans des sphères référentielles différentes, et déploient des réseaux thématiques et lexicaux bien distincts. Leurs appréhensions et représentations du monde sont donc à l'opposé les unes des autres et semblent difficile à concilier.

¹ Swift 1735, 1999, p. 161.

² Les cités que visite Jourdain évoquent les villes invisibles que décrit Marco Polo à Kublai Khan dans *Invisible Cities* d'Italo Calvino. (Calvino 1972, 1997)

Même lorsqu'ils partagent des expériences similaires, les deux personnages les perçoivent rarement de la même manière. En effet, certains événements sont racontés plusieurs fois, du point de vue de la Femme aux chiens et de celui de Jourdain, chacun les voyant et les retranscrivant différemment. Les variations peuvent être minimes, négligeables, comme dans le cas de la révélation identitaire de Jourdain. (*Sexing*, p. 9, p. 143) Mais elles peuvent également être significatives, comme dans le cas de l'anecdote de la balade en mer. Chacun à leur tour, les deux personnages nous relatent le jour où Jourdain emmena sa mère faire une balade en bateau pour qu'elle puisse voir le soleil se lever tout en naviguant sur l'eau. C'est la Femme aux chiens qui, la première, évoque cette histoire. Elle en parle très tôt dans sa narration. Cette anecdote conclut la fin du premier chapitre de son récit et s'étale sur deux pages. La longueur, le contenu et le ton – poétique – de la description ne laissent aucun doute sur le fait qu'elle fut touchée par les attentions de son fils et impressionnée par la vision du soleil levant :

One night Jordan took me sailing. [...] We sailed down the Thames and out into the sea and I kept looking back and marvelling at how quickly the sights I knew best vanished. Jordan said the stars can take you anywhere. [...]

Jordan told me to put on my best clothes for our voyage. I did so, and a plumed hat that sat on my head as a bird nests in a tree. He gave me a comfortable seat and asked me ten times or more whether I was warm enough. I was warm. I was seeing the world. [...]

Then we saw the sun. We saw the sun rising over the water and the light got louder and louder until we were shouting to make ourselves heard, and I saw the sun on Jordan's face, and the last glimmer of lanterns, and against the final trace of the moon a flight of seagulls that came from nowhere and seemed to be born of the sun itself. [...] What I remember is the shining water and the size of the world. (*Sexing*, p. 15-6)

A l'inverse, Jourdain ne fait qu'évoquer brièvement cet événement, et ce, bien qu'il ait eu de l'importance pour lui. Cela est d'autant plus étonnant que la vision du soleil levant est un stimulant idéal pour son tempérament contemplatif et poétique. Cette concision est due au fait que le jeune homme doute que sa mère ait été affectée par la promenade qu'il lui avait préparée : « Before I left I took her down the Thames and out to sea but I don't know if it made any impression on her, or even how much she noticed. » (*Sexing*, p. 101) Le tempérament terre à terre de la Femme aux chiens influence l'image que Jourdain se fait d'elle au point qu'il lui est difficile de concevoir qu'elle puisse être touchée par la vision du soleil levant. Le dédoublement de cet extrait et le degré de variation entre les deux

versions témoignent de l'altérité des personnages et contribuent à renforcer les limites qui les séparent. Leur divergence de points de vue ne se signale pas moins par le fait qu'ils situent cette anecdote à des périodes différentes. En effet, la Femme aux Chiens suggère que leur balade en mer a eu lieu après le retour de Jourdain en Angleterre : « Jordan told me stories of the places he'd been and the plants he'd brought back to England. [...] Tradescant died soon after Jordan brought the first pineapple to England ». (*Sexing*, p. 16) Or, le jeune homme décrit explicitement cet événement comme ayant eu lieu avant son premier départ en mer : « Before I left I took her down the Thames and out to sea ». (*Sexing*, p. 101) Le dédoublement des perspectives traduit l'idée selon laquelle chacun perçoit et interprète le monde différemment. Dans *Sexing*, la frontière entre les êtres paraît infranchissable dans un premier temps, les personnages évoluant dans des sphères qui ne semblent jamais se croiser.

Au niveau le plus élémentaire, cela se traduit par le fait que Jourdain esquisse un portrait de la Femme aux chiens et une description de leur relation qui ne correspond pas à la manière dont la géante se perçoit et perçoit son fils. Le jeune homme pense notamment que sa mère ne se soucie jamais de son apparence : « my rip-roaring mother [...] cares nothing for how she looks, only for what she does. » (*Sexing*, p. 101) Or, bien que la Femme aux chiens ne soit pas obsédée par son apparence physique, elle essaie néanmoins d'être élégante et gracieuse en certaines occasions : « I was wearing my best dress, the one with a wide skirt that would serve as a sail for some war-torn ship, and a bit of fancy lace at the neck [...]. I had got out my hat for the occasion of our homecoming, and despite my handicaps I cut something of a fine figure, I thought. » (*Sexing*, p. 64-5) Autre point de divergence, Jourdain est persuadé que sa mère est imperméable à l'amour : « She has never been in love, no, and never wanted to be either. » (*Sexing*, p. 101) Or, le récit de la Femme aux chiens, qui évoque ce sujet à plusieurs reprises, sur un ton souvent mélancolique, nous informe non seulement que la géante est déjà tombée amoureuse (« I fell in love once »), mais également qu'elle ne dédaignerait pas la présence d'un homme à ses côtés (« I have no vanity but I would enjoy the consolation of a lover's face. » (*Sexing*, p. 35, p. 40) Plus fondamentalement peut-être, les deux narrateurs perçoivent la personnalité de la Femme aux chiens de façon antithétique. Jourdain décrit sa mère comme une personne taciturne, avec qui il parle peu : « We never talked much. She is silent, the way men are supposed to be. » (*Sexing*, p. 101) Lorsqu'il aborde ce sujet avec elle, elle est extrêmement surprise par l'image que son fils se fait d'elle et de leur relation. A l'inverse de Jourdain, la Femme aux

chiens se perçoit comme une personne très loquace. Ses souvenirs diffèrent de ceux de son fils puisqu'elle se remémore des discussions interminables entre eux :

On our way back to London Jordan apologized to me for talking so little.

'It was never my way,' he said, 'not yours either.'

I was perplexed by this, since I like to think of myself as a cheerful person, ever ready with some vital conversation. Had not Jordan and myself talked forever when he was a boy? (*Sexing*, p. 134)

Cette incapacité à lire le comportement de l'autre et, inversement, à se laisser lire par l'autre, génère des situations empreintes de pathos, notamment lorsque Jourdain se persuade que sa mère est indifférente à son sort, et que son départ en mer est un soulagement pour elle :

When I left, I think it was relief she felt at being able to continue her old life with the dogs and the dredgers and the whores she likes. Even while Tradescant was talking about it she got up and went for a walk. She was busy with her own mind, but I was hurt.

We never discussed whether or not I would go; she took it for granted, almost as though she had expected it. I wanted her to ask me to stay, just as now I want Fortunata to ask me to stay.

Why do they not? (*Sexing*, p. 101)

L'attitude de la Femme aux chiens, que le jeune homme interprète comme de l'indifférence, traduit en réalité le désir de ne pas entraver la liberté de son fils. Après lui avoir symboliquement donné la vie en le délivrant des eaux, la géante le libère de la moindre emprise qu'elle pourrait avoir sur lui en le laissant choisir l'existence qu'il désire mener, quand bien même cela devrait lui briser le cœur : « In the Crown of Thorns that night Tradescant made plans to take ship and leave us. I saw the look on Jordan's face and my heart became a captive in a locked room. I couldn't reach him now. I knew he would go. » (*Sexing*, p. 71) « When he left me I was proud and broken-hearted ». (*Sexing*, p. 83) La Femme aux chiens correspond en cela à l'image de la mère telle qu'elle la dépeint dans le chapitre qui relate le jour où elle a sauvé Jourdain des eaux, où elle lui a métaphoriquement permis de (sur)vivre. La rupture des eaux utérines de la femme enceinte, qui permet de libérer l'enfant, devient le symbole matériel de la figure maternelle libératrice incarnée par la géante. (*Sexing*, p. 11)

I-2-2-b. L'effacement des frontières entre les voix

Répétitions et perméabilité

Bien que le dédoublement de certains épisodes mette en relief le fait que les personnages ne voient pas le monde de la même façon, la répétition est également – et paradoxalement – le point de convergence des différents récits et des voix narratives. En même temps que le dédoublement de l'épisode de la balade en mer traduit les différences de points de vue des personnages, il suggère que leurs conceptions du monde sont perméables. En effet, les personnages peuvent abandonner temporairement leur mode de perception habituel pour adopter celui de l'autre. Ainsi, la Femme aux chiens raconte l'anecdote de la balade en mer de la façon dont Jourdain aurait pu le faire, en s'attardant sur la dimension poétique de l'événement. A l'inverse, le jeune homme relate l'épisode d'une manière très factuelle, dans un style, dépourvu de fioritures, qui évoque celui des parties historiques de la narration de sa mère.

Les extraits qui relatent le jour où la géante trouva, sur les berges de la Tamise, celui qui allait devenir son fils adoptif accentuent ce phénomène d'éboulement narratif. Les deux narrateurs racontent cet épisode dans le premier chapitre de leurs récits respectifs. Les deux versions se suivent, celle de Jourdain précédant celle de la Femme aux chiens, et ne sont quasiment séparées que par l'icône de la banane, qui marque le changement de narrateur. Renversant les sphères référentielles associées aux personnages, la version de Jourdain s'intéresse aux faits, aux détails, tandis que celle de la Femme aux chiens se concentre sur la dimension symbolique de l'épisode. (*Sexing*, p. 11) Le récit de Jourdain décrit le déroulement de l'événement d'une façon qui se veut tout à fait réaliste. (*Sexing*, p. 10-1) Mais on ne peut éluder le fait qu'il n'était qu'un bébé à cette époque et que ses souvenirs ont donc probablement été imaginés. Contrairement à Jourdain, la Femme aux chiens ne s'attarde pas sur les détails de l'événement. Elle ne lui consacre qu'une seule phrase : « What was there to call him, fished as he was from the stinking Thames? » (*Sexing*, p. 11) Sans la version de Jourdain, il aurait même été difficile de comprendre le rôle qu'elle joua dans cet épisode. Eludant la description réaliste et minutieuse des faits qui caractérise généralement son récit, la Femme aux chiens s'attache à retranscrire l'expérience de la découverte et du pouvoir de l'attribution du nom. Elle privilégie la dimension symbolique de cet épisode en le relisant comme un accouchement

métaphorique. La Femme aux chiens reprend, dans cet extrait, l'association traditionnelle de la femme au monde maritime, de la manière la plus littérale, la plus matérielle qui soit. L'eau de la Tamise est pour elle un substitut des eaux utérines qui annoncent la mise au monde de l'enfant. Cette évocation symbolique de l'événement, qui possède sa propre vérité, sa propre réalité, vient compléter la version des faits réaliste, mais probablement fictionnelle, de Jourdain. Leurs témoignages s'additionnent, se complètent, pour nous offrir une représentation hybride de l'événement, qui combine le réel et l'imaginaire, la vérité et le mensonge, comme le font, de manière plus générale, l'ensemble de leurs récits.

En effet, la narratrice retranscrit les événements du monde « réel », historique, d'une façon qui se veut la plus « réaliste » et la plus « vraie » possible, mais qui tend parfois franchement vers la subjectivité, voire qui prend des échos fantastiques, alors que le narrateur explore un univers imaginaire doté de sa propre vérité.¹ Pour reprendre la formule de Catherine Bernard, « [d]eux mondes, deux espaces paradoxaux, celui de la réalité trompeuse et celui de l'imaginaire porteur de vérité, s'opposent ou plutôt sont lovés l'un dans l'autre, la cartographie plane de notre existence normée cachant des univers qui défient toute cartographie, des univers en expansion, spiralés, suspendus en un constant déséquilibre. » (Bernard 1995, p. 212) Ces deux versions des mêmes événements témoignent donc de la diversité des perspectives adoptées par leurs narrateurs mais, en trahissant des préoccupations qui ne sont pas habituellement celles de leurs auteurs, elles démontrent également que les frontières qui les séparent ne sont pas aussi franches qu'elles le paraissent.

L'ouverture à la perspective de l'autre

Les personnages, qui semblent parfaitement capables d'adopter une perspective qui n'est pas la leur, reflètent l'activité du lecteur passant d'un point de vue à un autre, d'une narration à une autre, d'une subjectivité à une autre. En regardant dans la même direction qu'un autre personnage, les narrateurs voient littéralement à travers ses yeux. Ils adoptent le point de vue, la vision du monde, de l'autre. Ainsi, Jourdain se croit enfermé dans une maison située près d'une place de marché, jusqu'à ce qu'il adopte le point de vue de sa

¹ Nous reviendrons sur ce point dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.

compagne d'infortune, Zillah, convaincue d'être prisonnière dans une tour gigantesque perdue au milieu de la mer :

In the morning the young girl, whose name was Zillah, told *me* she had been locked in this tower since her birth.

'This is not a tower,' *I* said. 'It's a house of some stature but nothing more.'

'No', she said, 'You are mistaken. Go to the window.'

I did as she asked, and looked down a few feet over a street setting up for market. Women in leather aprons were piling radishes on wooden stalls, a priest was blessing a cargo of Holy Relics, while a saintly man, come early, was arguing over the price of a rib. [...] *She was gazing down. I followed her gaze, down and further down. We* were at the top of a sheer-built tower. The stone cylinder fell without relief to a platform of bitter rocks smashed by foaming waves. The coastline winding away was desolate of living things. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 36-7)

En adoptant le point de vue de Zillah, Jourdain voit littéralement ce qu'elle voit. Il perçoit et interprète le monde à travers les yeux de la jeune fille, ainsi que le suggère le passage du « I » au « we », de la vision personnelle à la perception commune, partagée. Les personnages évoluent dans des réalités différentes, qui peuvent néanmoins s'entrecroiser par instants. L'ouverture à la vision du monde de l'autre est néanmoins temporaire, et se solde par le repli de Jourdain dans sa propre réalité. Le jeune homme se raccroche à sa vision personnelle du monde pour ne pas se perdre dans la réalité morbide de Zillah, dont la dangerosité, l'aliénation et le désespoir transparaissent déjà dans sa description simultanément géographique et anthropomorphe des éléments naturels : « We were at the top of a sheer-built tower. The stone cylinder fell *without relief* to a platform of *bitter* rocks smashed by foaming waves. The coastline winding away was *desolate of living things*. » [nous soulignons] Affecté par la vision de Zillah, Jourdain se raccroche à sa réalité, sous sa forme la plus pragmatique, pour pouvoir survivre, ou simplement continuer à vivre : « I sommersaulted out of the window and landed straight in the pile of radishes. » (*Sexing*, p. 37) Le « I » fait alors son retour, dans un épisode qui affirme la nécessité de s'ouvrir à l'autre mais sans pour autant renoncer à son individualité.

Il est surprenant de constater qu'un personnage aussi borné que la Femme aux chiens soit également capable d'adopter un point de vue différent du sien. Elle peut notamment voir les rêveries que la première banane importée en Angleterre déclenche dans l'esprit de son petit garçon :

I swear that what he had resembled nothing more than the private parts of an Oriental. It was yellow and livid and long.

‘It is a banana, madam,’ said the rogue.
A banana? What on God’s good earth was a banana?
‘Such a thing never grew in Paradise,’ I said.
‘Indeed it did, madam,’ says he, all puffed up like a *poison adder*. ‘This fruit is from the Island of Bermuda, which is closer to Paradise than you will ever be.’ [...]

There was no good woman could put that to her mouth, and for a man it was the practice of cannibals. [...] [S]ome *sinner* [took] my ear and turned me to look under Johnson’s *devilish* table.

I saw Jordan standing stock still. He was standing with both his arms upraised and staring at the banana above Johnson’s head. *I put my head next to his head and looked where he looked and I saw deep blue waters against a pale shore and trees whose branches sang with green and birds in fairground colours and an old man in a loin-cloth.*

This was the first time Jordan set sail. [nous soulignons]
(*Sexing*, p. 12-3)

Ce qui n’était pour la géante qu’une abomination, un fruit diabolique, invitant à des pratiques de cannibalisme et de débauche, devient en un instant le symbole par excellence de l’exotisme paradisiaque. Le champ lexical de la diablerie est supplanté par une imagerie paradisiaque. En adoptant – littéralement et métaphoriquement – le point de vue de Jourdain, la Femme aux chiens actualise un système référentiel différent du sien, qui dote la banane de connotations complètement antithétiques à celles qu’elle lui attribuait. La description de ces pays lointains est alors quadrillée par tous les composants de l’imagerie de l’exotisme : « deep blue waters against a pale shore and trees whose branches sang with green and birds in fairground colours and an old man in a loin-cloth. » Le lexique et la syntaxe désaxée de ce passage symbolisent la transgression des frontières – de toutes les frontières. Transposition littéraire de la technique picturale utilisée par Van Gogh dans *Le Semeur*, les couleurs sont appliquées directement dans le texte, non pas comme des adjectifs, mais comme des noms, ce qui leur donne une densité particulière. Renforçant le bouleversement de la syntaxe, l’emploi de la conjonction « and » crée un zeugma qui intensifie le dérèglement des sens provoqué par le « chant » des branches. Dans cette explosion synesthésique, l’ordre des choses et des sensations est bouleversé, voire inversé, dès lors que les branches chantent les couleurs et les oiseaux : « trees whose branches sang with green *and* birds in fairground colours and an old man in a loin-cloth. » Le dérèglement des sens, de la syntaxe et de l’ordre des choses, réverbère au niveau du grain du texte, de la phrase, un mouvement d’ensemble qui vise à brouiller les frontières de toute nature.

Ainsi, la Femme aux chiens, qui se veut réaliste et matérialiste, avoue s'abandonner à des pérégrinations imaginaires, bien qu'elle ne nous dise rien de leur contenu : « And I sing of other times, when I was happy, though I know that these are figments of my mind and nowhere I have ever been. But does it matter if the place cannot be mapped as long as I can still describe it? » (*Sexing*, p. 14-5) Si ces propos ne s'accordent pas avec le ton réaliste, factuel, qui caractérise habituellement sa narration, le récit de Jourdain fourmille, au contraire, de telles déclarations sur le pouvoir de l'imagination. Les thèmes de prédilection du narrateur s'infiltrèrent dans la narration historique de la Femme aux chiens, parfois au moment même où elle exprime une vision du monde très concrète :

the earth is surely a manageable place made of blood and stone and entirely flat. I believe I could walk from one side to the other, had I the inclination. And if a great body of us had the inclination there would be no part of the earth left untouched. What then of journeys folded in on themselves like a concertina? (*Sexing*, p. 23)

Les arguments rationnels – ou qui, du moins, se présentent comme tels – de la narratrice aboutissent à une conclusion inattendue et ambiguë, puisque la phrase finale évoque la déclaration de Jourdain selon laquelle un voyage en dissimule toujours un autre au creux de ses lignes. (*Sexing*, p. 9) Or, le jeune homme fait de cette démultiplication des voyages une métaphore de ses pérégrinations imaginaires, dont la nature même va à l'encontre des voyages matériels, tangibles, finis, évoqués par la géante. La phrase finale brouille les limites entre les narrateurs et les narrations, d'autant plus que le style indirect libre du passage nous incite à envisager le fait que Tradescant pourrait en être l'auteur : « He said that the sea is so vast no one will ever finish sailing it. That every mapped-out journey contains another journey in its lines... » (*Sexing*, p. 23) Mais attribuer cette déclaration au jardinier du roi en ferait vaciller le sens encore une fois, puisque nous ne pouvons déterminer avec certitude si Tradescant évoque uniquement des voyages tangibles ou s'il se réfère également aux pérégrinations imaginaires. Dans tous les cas, la phrase qui conclut les déclarations de la Femme aux chiens estompe les distinctions entre la conception du monde de la géante et celle de son fils. En outre, en subsumant les propos de Tradescant sous ceux de la narratrice, le style indirect libre et le non retour au paragraphe contribuent à brouiller les limites entre les visions du monde des deux personnages. Les frontières entre les personnages s'estompent d'ailleurs à un point tel que, dans un autre extrait, la Femme aux chiens est capable de percevoir ce que seule sa voisine devrait entendre lorsqu'elle colle son oreille contre la poitrine du petit Jourdain : « Then she stopped awhile and put her ear on his chest, and the noise of his beating heart filled the room. » (*Sexing*,

p. 14) Une sorte de perméabilité, voire de continuité, s'instaure progressivement entre les personnages.

Une – représentation de la – subjectivité alternative et poreuse

Pris dans le foisonnement des narrateurs et des narrations, il est parfois difficile de déterminer qui s'exprime. Modes alternatifs de représentation de l'identité, « frappés de la même étrangeté, de la même extra-territorialité que l'est le visuel greffé sur l'écrit », les icônes de fruits nous permettent de pallier ce problème en nous permettant toujours d'identifier qui s'exprime dans le chapitre qu'ils introduisent. (Bernard 1995, p. 213) Notons que si les différentes parties de la narration de Jourdain sont introduites par des dessins d'ananas entiers, celles de son alter ego contemporain, Nicolas, le sont par des ananas coupés en deux. Les chapitres du récit de la femme contemporaine sont, quant à eux, introduits par une banane à moitié pelée dont l'extrémité est sectionnée, alors que la narration de son alter ego est simplement marquée par un dessin de banane à demi pelée. Si les connotations phalliques du fruit renvoient à la dimension transgressive de la Femme aux chiens, le dessin de la banane évoque également, de manière plus littérale, le premier fruit exotique que la géante et son fils aient eu l'occasion de découvrir. Bien que la banane soit le symbole de la Femme aux chiens, c'est Jourdain qui est véritablement fasciné par la nature exotique du fruit. La vision de la banane entraîne Jourdain vers des contrées lointaines et paradisiaques qu'il n'aura de cesse de rechercher par la suite :

When I was little my mother took me to see a great wonder. It was about 1633, I think, and never before had there been a banana in England. I saw it held high above a man's head. It was yellow and speckled brown, and as I looked at it I saw *the tree and the beach and the white waves below* birds with wide wings. Then I forgot it completely. But in my games with ships and plants I was trying to return to that memory, to release whatever it had begun in me. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 100)

La vision de la banane déclenche les premiers voyages imaginaires de Jourdain, dont les sons et les images sont convoqués ensemble dans cet extrait par le biais de la récurrence visuelle et sonore du « w », l'allitération en « w » nous donnant à entendre le murmure du vent tandis que la répétition visuelle contribue à générer une image résiduelle des vagues. Mais cette vision originelle déclenchée par la banane n'est pas nouvelle, ainsi que l'indique l'emploi du déictique : « I saw the tree and the beach and the white waves ». Elle lui est

déjà familière, peut-être parce qu'elle fait partie de son monde intérieur, peut-être encore parce que le jeune homme a conscience que cette vision renvoie à l'imagerie traditionnelle de l'exotisme paradisiaque, peut-être enfin parce que cette rêverie a déjà été rapportée par la Femme aux chiens – comme étant le fantasme de son fils. Ainsi, bien que les dessins de fruits aient pour but d'identifier l'auteur de la section qu'ils introduisent, ils contribuent également et simultanément à brouiller les frontières entre les narrateurs et les narrations. Les icônes de fruits transgressent les règles énonciatives et représentatives qu'elles ont elles-mêmes contribué à créer.

Quant aux fruits sectionnés, ils marquent la distinction entre les personnages contemporains et leurs doubles. Ils signalent les passages dans lesquels les narrateurs contemporains se séparent de leurs doubles imaginaires, délaissent une partie de leur moi pour revenir dans le monde « réel », alors qu'inversement et paradoxalement, Nicolas Jourdain abandonne une partie de son nom – et de son identité « réelle » – pour devenir Jourdain. Les fruits sectionnés marquent la division du moi et de la vie de Nicolas et de la militante écologiste. Ils figurent l'écart existant entre leurs parties imaginaires et réelles. Nicolas et la jeune femme ne sont en harmonie avec eux-mêmes que dans les épisodes où ils vivent la vie/les vies imaginaires de leurs doubles. Les fruits sectionnés introduisent donc les chapitres dans lesquels les personnages contemporains relatent leur insatisfaction, leurs frustrations, tandis que les fruits entiers représentent les moments où, plongés dans les profondeurs de leurs mondes intérieurs, ils se sentent en harmonie avec eux-mêmes. La plénitude du moi, symbolisé par le fruit entier, n'intervient que lorsque les personnages sondent la multiplicité de leur être et dépassent les limites de leurs propres identités. En d'autres termes, la plénitude du moi intervient paradoxalement au moment où les personnages ne se démarquent plus nettement des autres, où ils se perdent dans des mondes et des identités alternatives.

Une continuité entre les narrations

Certains mots, certaines phrases, certains thèmes, font la transition entre les récits des personnages, concluant le premier et ouvrant le second. Par exemple, la phrase qui termine le premier chapitre de la narration de la Femme aux chiens débute le récit suivant, qui est celui de Jourdain : « What I remember is the shining water and the size of the world. **[Icône de l'ananas]** The shining water and the size of the world. » (*Sexing*, p. 16-7)

La reprise de cette phrase crée une continuité entre les deux récits, pourtant narrés par deux personnes distinctes, et donne l'impression que Jourdain poursuit l'histoire là où sa mère l'a laissée, c'est-à-dire au moment où ils rentrent de leur balade en mer : « I have seen both again and again since I left my mother on the banks of the black Thames ». (*Sexing*, p. 17) Cette phrase brouille l'origine et l'espace-temps des événements relatés par les deux chapitres au point de les faire se fondre les uns dans les autres. Ce phénomène est opéré par une phrase pivotant autour du motif de l'eau, qui, en évoquant l'effacement des frontières, contribue à faire disparaître celles des différents récits.

Les narrations de Jourdain et de la Femme aux chiens semblent donc se relayer l'une l'autre à certains endroits du texte, les références à l'eau et l'obscurité faisant souvent la transition entre les deux. Au leitmotiv de l'eau vient, en effet, s'ajouter le motif de l'obscurité, de la nuit, qui fait disparaître contours et limites, pour consolider le lien entre les narrations des personnages du XVII^e siècle. Ils renforcent notamment la continuité existant entre la dernière partie de la cinquième section du récit de Jourdain et l'ouverture du cinquième chapitre de la narration de la Femme aux chiens. En effet, le récit de la géante conclut la discussion sur l'amour amorcée dans le chapitre narré par son fils :

I did not tell them the strange means of my arrival, but I explained the destination of my heart.

'The world is full of dancers,' said one, blowing the smoke in circles round my head. [...]

There followed a discourse on love, some of which I will reveal to you. [...] I stayed where I was with my shoulders against the rough *sea* wall and asked myself what I hadn't asked the others.

Was I searching for a dancer whose name I did not know or was I searching for the dancing part of myself?

Night.

[Icône de la banane]

In the *dark* and in the *water* I weigh nothing at all. [...] After my only excursion into love, I resolved never to make a fool of myself again. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 38-40)

La présence du leitmotiv de l'eau contribue à la fluidité de la transition, une transition qui nous incite, par ailleurs, à établir un parallèle entre la légèreté occasionnelle de la Femme aux chiens et le personnage de Fortunata. Portés par le pouvoir catalyseur de l'eau, Jourdain, Fortunata et la Femme aux chiens se fondent les uns dans les autres, en une incarnation multi-faciale du pouvoir de l'imagination – pouvoir de défier les lois de la physique, de l'espace-temps, ainsi que les catégories sexuelles.

Inversant l'image créée dans l'extrait précédent, le motif de la lumière est à son tour associé au leitmotiv de l'eau pour établir une passerelle entre la fin de la sixième section du récit de la Femme aux chiens et la page suivante, qui relate la leçon de danse de Fortunata :

I went outside and walked until the *lights of the inn were specks in the distance* and I was alone with the *river flowing out to sea*. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 71)

At a dancing school in a remote place, Fortunata teaches her pupils to become points of light. (*Sexing*, p. 72)

La mention de l'eau et des points de lumière qui ponctue la fin du chapitre narré par la Femme aux chiens transporte le lecteur de la réalité historique du XVII^e siècle au monde imaginaire, intangible, intemporel et élusif de (l'île de) Fortunata, tout en réaffirmant le lien qui existe entre le double imaginaire de Jourdain et le personnage de la géante. L'espace vide, la demi-page laissée vierge à la fin du chapitre de la Femme aux chiens, et la référence aux points de lumière, représentent ensemble la nature paradoxale de la matière, incarnée, d'une part, par la matérialité de la géante et, d'autre part, par l'immatérialité de Fortunata. En réalité, la danseuse et la Femme aux chiens – qui est alternativement lourde et légère, visible et invisible – symbolisent déjà en elles-mêmes l'aspect paradoxal de la matière et renvoient donc d'autant plus l'une à l'autre.

La continuité ainsi créée entre les narrations et les personnages n'est nulle part plus évidente que dans l'épisode de l'incendie, à la fois double et unique, qui clôt le roman. (*Sexing*, p. 142-3) En effet, nous avons vu que cet incendie, dont la planification par la militante écologiste est rapportée dans le récit de Nicolas, c'est-à-dire perçue de l'extérieur, passée au filtre de la subjectivité d'un autre, est exécuté, antérieurement dans le temps, mais immédiatement après dans le texte, par la Femme aux chiens. Cet incendie relie, en ce sens, l'ensemble des narrateurs/personnages, des espaces-temps et des sphères ontologiques, les faisant se fondre les uns dans les autres jusqu'à ce que plus aucune démarcation nette ne soit possible.

Aux réseaux lexicaux récurrents, qui contribuent à l'effacement de toutes les frontières, viennent se greffer plusieurs thèmes qui traversent les différentes narrations, aucun n'étant complètement l'apanage d'un personnage ou d'un sexe. Par exemple, le débat sur l'amour, dont Jourdain rapporte les points principaux dans le cinquième chapitre de son récit (*Sexing*, p. 38-9), ne fait que prolonger le sujet de la partie précédente, qui constitue la quatrième section de la narration de la Femme aux chiens. La narratrice y

relate sa seule et unique expérience amoureuse et les circonstances qui l'ont amenée à adopter une vision pessimiste de l'amour : « What is love? [...] I fell in love once, if love be that cruelty which takes us straight to the gates of Paradise only to remind us they are closed for ever. » (*Sexing*, p. 34-5) La cinquième section de la narration de la Femme aux chiens prend ensuite le relais du récit de Jourdain et vient conclure une discussion qu'elle a elle-même amorcée. (*Sexing*, p. 40) Le thème de l'amour court de chapitre en chapitre, circule parmi les narrations, disparaît pour réapparaître un peu plus loin, dans la bouche d'un nouveau personnage/narrateur. L'amour se décline en douze variantes différentes dans les contes des princesses dansantes (*Sexing*, p. 45-60, p. 99), prend une forme allégorique dans l'histoire où l'amour est une épidémie (*Sexing*, p. 73-8), et est également évoqué de manière anecdotique dans les récits des personnages contemporains (*Sexing*, p. 115, p. 127). Certains thèmes glissent ainsi d'un récit à un autre, une discussion amorcée par un narrateur pouvant être réverbérée, poursuivie, complétée, par un autre. Ils constituent un fond thématique dans lequel puisent et auquel contribuent tous les narrateurs.

C'est notamment le cas des considérations portant sur la possibilité de transcender l'espace-temps dans lequel nous évoluons pour nous projeter dans un autre monde, une autre époque, une autre identité. Les propos de la militante écologiste (*Sexing*, p. 126) font écho aux digressions développées dans les histoires de Jourdain et d'Artémis (*Sexing*, p. 90, p. 131-3). Nous entendons la voix de Jourdain, l'alter ego de Nicolas, à travers celle de la militante écologiste et, inversement, la sienne à travers celle du jeune homme. Leurs digressions opèrent le phénomène même qu'elles théorisent en établissant des points de contact entre les différents récits, leurs contextes et leurs narrateurs/personnages, c'est-à-dire en fusionnant les espaces-temps et les voix.

Le désir de la militante écologiste d'évoluer dans un monde sans gravité, un monde dans lequel aucune force ne pourrait s'exercer sur elle, reflète également les rêves de Nicolas (*Sexing*, p. 120) : « So I learned to be alone and to take pleasure in the dark where no one could see me and where I could look at the stars and invent a world where there was no gravity, no holding force. » (*Sexing*, p. 124) Ce désir de vivre dans un monde sans gravité s'inscrit dans la symbolique qui fait de l'envol et de la danse l'incarnation de la liberté la plus totale, et qui court du conte de l'aînée des douze princesses dansantes (*Sexing*, p. 48) au récit de Fortunata (*Sexing*, p. 95-9), en passant par le tableau

représentant saint Nicolas¹ – « St Nicholas flying through the sky. The stars hang about him » (*Sexing*, p. 100) –, toutes ces histoires étant présentes sous une forme concentrée et allusive dans la narration de Nicolas. Les alter ego des personnages contemporains sont bien évidemment présents eux aussi, notamment au travers de la déclaration de Jourdain, que la Femme aux chiens rapporte dans le premier chapitre de son récit : « Jordan said the stars can take you anywhere. » (*Sexing*, p. 15) Ces mots, prononcés par Nicolas dans le cours de sa narration, non loin de la fin du texte, sont donc paradoxalement rapportés bien avant cela, par un personnage évoluant dans un autre espace-temps : « I read in a book that the stars can take you anywhere. » (*Sexing*, p. 119) Prouvant que la continuité n'est pas forcément linéaire, ces mots, qui relient plusieurs personnages entre eux, créent des espaces particuliers, des trous de ver (« wormholes »), permettant de passer instantanément du début à la fin du texte, d'une époque à un autre, d'un narrateur (réel) à un autre (imaginaire).

Ce réseau infini de références renvoie sans cesse le lecteur d'une narration à une autre, d'un temps à un autre, d'un personnage à un autre. Il l'entraîne dans un mouvement spiralé qui contribue à l'écroulement de la structure temporelle et au déploiement de

¹ Le tableau décrit dans le roman appartient à la *Prédelle du Tryptique de Pérouse* (1437), dédié à saint Nicolas. L'*ekphrasis* dépeint, en réalité, une seule moitié du panneau. Le titre qui apparaît dans *Sexing* élude également cette autre partie du tableau, l'appellation originale étant *Nicolas sauve un navire en péril, il multiplie les grains de blés*. L'auteur se concentre sur la partie du tableau qui sert le mieux son propos. Gabriele Bartz décrit la *Prédelle du Tryptique de Pérouse* comme suit : « Deux épisodes du voyage en mer sont réunis dans ce panneau. La formation rocheuse du centre, et d'une façon plus spectaculaire, la variation des jeux de lumière amènent cependant à distinguer les deux épisodes. A gauche, de manière déterminée par le premier plan, a lieu le miracle de la multiplication des grains de blé : le ciel y est dégagé et la mer est belle. En suivant l'axe du mât du bateau on aboutit à un obscurcissement dû au mauvais temps. Là les marins supplient Nicolas de leur venir en aide. » (Bartz 1998, p. 37) On peut d'ores et déjà noter le lien existant entre le nom de Nicolas/Jourdain et celui du saint, ainsi que la présence des motifs de l'eau, de la lumière et de l'obscurité récurrents dans *Sexing*. L'*ekphrasis* de *Sexing* ne mentionne pas l'auteur de la peinture, mais il est aisé de découvrir qu'il s'agit de Fra Angelico. Nicolas/Jourdain paraît d'ailleurs se remémorer ce tableau uniquement parce que le nom du peintre et le thème de l'œuvre sont liés aux motifs de l'ange, de l'envol et du salut. En effet, le nom du peintre signifie « qui est aujourd'hui élevé parmi les anges », selon le Theotocon de Fra Domenico da Corella, ou « à l'expression artistique angélique », selon Laudino. (Berti 1967, p. 2) L'artiste florentin est également appelé « le moine qui aspirait à la lumière du salut » dans un poème en vers de Giovanni Santi. (Bartz 1998, p. 8) Cette figure de moine-peintre s'insère donc très bien dans un chapitre où il est question de gourous, d'artistes et de moines qui ont la faculté d'habiter simultanément plusieurs espaces-temps. (*Sexing*, p. 91) Selon Jourdain, ces personnages ont une vie intérieure plus intense que le commun des mortels. Les artistes représentent encore un cas à part puisqu'ils ont le pouvoir de nous faire partager leurs expériences par le biais de leur art. Le nom du peintre et le thème de la peinture renvoient également à l'histoire de Fortunata et aux préoccupations de Jourdain. Le salut des marins/disciples par un saint Nicolas suspendu dans les cieux est donc utilisé pour mettre en exergue les quêtes de Fortunata et de Jourdain. En effet, Jourdain décrit expressément saint Nicolas comme volant dans le ciel et les marins comme des disciples. Dans le tableau de Fra Angelico, la figure sainte qui descend du ciel représente le salut pour les marins/disciples qui croient en lui. Dans *Sexing*, saint Nicolas symbolise le pouvoir de l'art de libérer et de transformer le moi. Ainsi, la danse permet à Fortunata de s'exprimer et de vivre en harmonie avec elle-même et les tableaux incitent Nicolas/Jourdain à explorer son monde intérieur, à le cartographier. L'art les encourage à tracer le contour de leurs envies, de leurs aspirations.

l'hybridité de l'être et de la voix narrative. Privé de ses amarres narratives, le sens du texte se met à flotter et à fluctuer. A l'image de la danse tourbillonnante enseignée par Fortunata ou de la figure du génie, ce mouvement spiralé permet au texte de se libérer de toutes les contraintes de la représentation réaliste (des personnages, du temps, de l'espace) et d'être multiple, fluide, insaisissable, c'est-à-dire hybride. Au travers de ses répétitions/variations, dont chaque occurrence réinterprète les précédentes tout en étant modelée par celles qui la précèdent, le texte s'ouvre à de multiples trajets de lecture, non pas linéaires mais eux-mêmes spiralés, qui sont autant de parcours imaginaires se déployant à l'infini. Ainsi que le formule Winterson, le mouvement spiralé reflète la dynamique de nos pensées et de nos existences : « As a shape, the spiral is fluid and allows infinite movement. [...] A spiral narrative suits me very well [...]. I really don't see the point in reading in straight lines. We don't think like that and we don't live like that. Our mental processes are closer to a maze than a motorway ». (*Oranges*, p. xiii) La démultiplication des voyages imaginaires de Jourdain symbolise parfaitement cette ramification des réseaux de signification du texte. (*Sexing*, p. 102) Le texte invite le lecteur à choisir et à se laisser emporter dans un ou plusieurs de ces réseaux de signification qui, à l'image des voyages et des journaux de bord de Jourdain, privilégient toujours les reliefs du monde intérieur aux escarpements du paysage extérieur, l'imaginaire au réalisme. (*Sexing*, p. 102) La structure du texte le transforme donc en une allégorie du pouvoir de l'art, tel qu'il est défini par l'auteur au travers de Jourdain. En effet, le jeune homme affirme que l'objet d'art a la capacité de libérer l'imagination du lecteur/spectateur et de le transporter dans les mondes imaginaires de son auteur. Dans *Sexing*, le pouvoir de l'art est celui de l'imagination, et est représenté par les images de la danse, de l'envol, de la légèreté. (*Sexing*, p. 91) Il s'incarne au travers d'un mouvement spiralé, un symbole wintersonien récurrent qui dépasse le cadre du roman, puisqu'il prend sa source dans *Oranges*, à bien des égards le récit des origines.¹

I-2-2-c. Une voix narrative hybride

Sexing nous donne à entendre plusieurs voix narratives, à la fois unes et multiples, émanant de narrateurs à la première personne qui sont eux-mêmes singuliers et pluriels. L'origine de ces voix fluctue, et est parfois incertaine. Dans l'impossibilité de les rattacher

¹ Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

à un narrateur/personnage unique et consistant, ces voix peuvent paraître désincarnées. Pour reprendre les termes de Christine Reynier, « [l]e récit apparaît alors comme celui de voix davantage que de personnages au sens traditionnel du terme, ce qui nous fait lire les textes comme des pièces de théâtre ou encore, des livrets d'opéra », les icônes de fruit servant alors de didascalies. (Reynier 2004, p. 53) Comparant la technique de Winterson à celle de Woolf dans *The Waves*, Reynier décrit *Sexing* comme « un roman opéra où des voix s'expriment directement sans jamais être prises en charge par un quelconque narrateur. » (Reynier 2004, p. 53) Cet effet est renforcé par le réseau de métaphores, de thèmes et de motifs récurrents qui traverse l'ensemble du récit et relie les différentes voix, les faisant se fondre les unes dans les autres. Ainsi que le formule Catherine Bernard, « [e]ntre avant et après, entre les personnages, des paroles sans état-civil circulent et sont versées au fond commun d'une mémoire et d'une imagination collectives qui bafouent tout ordonnancement narratif. Les mots deviennent même flottants, inattribuables ». (Bernard 1995, p. 217) Certaines parties du texte sont effectivement narrées par des voix dont l'origine est plus ou moins facile à déterminer. Cela est plus particulièrement vrai pour les (micro-)récits secondaires, tels que la leçon de danse de Fortunata (*Sexing*, p. 72), les narrations des douze princesses dansantes, l'histoire d'Artémis, et les méditations d'ordre philosophique apparaissant dans le récit de Jourdain sous les intitulés « *Paintings* », « THE FLAT EARTH THEORY » (*Sexing*, p. 81) et « HALLUCINATIONS AND DISEASES OF THE MIND » (*Sexing*, p. 81-3), qui se subdivisent en plusieurs catégories, « *Objects* », « *Time* » et « *Lies* ».

Bien que très embrouillée, l'origine de certains récits secondaires, tels ceux des douze princesses dansantes ou celui d'Artémis, peut néanmoins être déterminée avec un degré plus ou moins grand de certitude. L'ensemble des récits des princesses dansantes (hormis celui de Fortunata) est introduit par une nouvelle icône, un dessin à occurrence unique qui lui est propre. La page du titre est ornée d'une illustration montrant les jeunes filles s'échappant de la fenêtre de leur chambre et s'envolant dans les airs. (*Sexing*, p. 45) Ce dessin agit comme le signifiant du contenu des récits des princesses, mais il ne fonctionne pas comme une icône qui séparerait leurs histoires de celles des autres narrateurs. Il fait partie de ces illustrations qui annoncent une nouvelle partie/époque de l'histoire. Il ne marque pas l'apparition de nouvelles narratrices, les contes étant intercalés dans le récit de Jourdain. En réalité, les histoires des princesses sont à la fois incluses dans son récit et séparées de celui-ci par une page blanche et un autre feuillet sur lequel apparaît le titre du conte. Le récit du jeune homme encadre l'histoire des princesses et en est, en

quelque sorte, le contexte. Ainsi, c'est Jourdain qui narre le premier « chapitre » de cette partie. Ce premier « chapitre » est introduit par le dessin de l'ananas, ce qui confirme que le jeune homme est bien l'auteur de ces lignes. (*Sexing*, p. 47) Jourdain nous raconte sa rencontre avec l'aînée des douze princesses. A ce point de la narration, l'histoire est encore focalisée sur lui. Viennent ensuite les récits des princesses, chaque texte étant introduit par une petite icône représentant une silhouette féminine en robe de bal sur la pointe des pieds ou sur le point de s'envoler. Ces dessins, qui marquent la prise de parole des princesses, s'apparentent à des didascalies. C'est l'aînée des douze princesses qui inaugure la série des onze textes, qui sont tous très courts (une demie page à une page et demie). Elle raconte son histoire à la première personne, son récit étant exempt de guillemets et de verbe introducteur : « We all slept in the same room, my sisters and I ». (*Sexing*, p. 48) Le narrateur reprend alors la parole dans les deuxième et troisième récits. En effet, le jeune homme est le narrateur homodiégétique du deuxième récit (« She took me through her glass house showing me curiosities ») et le narrateur hétérodiégétique du troisième récit, et ce, bien qu'ils soient introduits par un dessin de princesse en robe de bal. (*Sexing*, p. 49-50) Dans les deux cas, Jourdain se borne plus ou moins à rapporter les histoires des deuxième et troisième princesses. Sa présence se fait de moins en moins sentir jusqu'à disparaître complètement. En effet, si mimesis et diégèse alternent dans le deuxième récit, la mimésis prend entièrement le dessus dans la troisième narration. Jourdain se contente de restituer les propos de la troisième princesse par le biais du discours direct. Bien que les paroles de la troisième princesse soient encadrées par des guillemets, il n'y a qu'un seul verbe introducteur dans ce « chapitre », et il apparaît à la première ligne. Les récits suivants sont narrés par les princesses elles-mêmes. Le récit de Jourdain reprend dès l'instant où la onzième princesse achève la narration de son histoire. Le jeune homme remarque alors qu'il manque une princesse – et une histoire : « Their stories ended, the twelve dancing princesses invited me to spend the night as their guest. 'Someone is missing,' I said. 'There are only eleven of you and I have only heard eleven stories. Where is your sister?' » (*Sexing*, p. 60) La narration de Jourdain n'est séparée du récit de la onzième princesse par aucune icône, aucune page blanche. On change simplement de page. Jourdain reprend la parole sans qu'aucun dessin d'ananas ne soit apparu pour nous signaler le changement de narrateur. L'absence de séparation entre le récit autodiégétique de la onzième princesse et celui de Jourdain suggère que les histoires des princesses ont bien été imaginées par le jeune homme.

La narration de Fortunata confirme cette impression. Son histoire est également intégrée au récit de Jourdain, mais n'est introduite par aucune icône particulière. Elle se décompose en deux parties. Seule une ligne blanche sépare le début et la fin de chaque moitié de son histoire du récit du jeune homme. Dans la première partie, les propos de Fortunata sont rapportés par Jourdain, encadrés par des guillemets, mais on ne remarque qu'un seul verbe introducteur. (*Sexing*, p. 93) La mimésis domine entièrement. A aucun moment la jeune femme n'est interrompue. Cette partie est suivie d'une courte discussion entre Jourdain et Fortunata ainsi que de l'énoncé de *Mensonges 8 (Lies 8)*. (*Sexing*, p. 95) La jeune femme reprend ensuite son récit. La seconde partie de son histoire se présente sous la forme d'un récit autodiégétique, bien qu'il soit difficile de déterminer la raison de ce changement : « Before the great snows and the fields of ice of which I have told you ». (*Sexing*, p. 95) On pourrait penser que la seconde partie de l'histoire de Fortunata se fonde plus complètement dans la narration de Jourdain, ainsi que le suggère la reprise de la formule antérieurement utilisée par le jeune homme : « In the city of words that I have told you about ». (*Sexing*, p. 20) Mais il n'y a aucune différence de ton ou de style entre les deux parties. En réalité, il n'y a même aucune différence de style entre le récit de Fortunata et celui de Jourdain. La narration du jeune homme ne s'interrompt jamais véritablement.

L'hypothèse selon laquelle Jourdain aurait inventé les récits des douze princesses ne se satisfait néanmoins pas de la présence de plusieurs anachronismes, qui prennent notamment la forme de références à des œuvres littéraires postérieures. Les anachronismes se déclinent également sous la forme d'allusions à l'époque contemporaine, qui paraissent bien étranges dans le monde féerique des douze princesses : « I was worn and grey like an old sweater you can't throw out but won't put on. » (*Sexing*, p. 57) Le monde contemporain surgit dans les deux niveaux de la narration de Jourdain, celui des contes évoluant dans une époque lointaine, intemporelle, et celui du XVII^e siècle, nous incitant à y voir la trace du narrateur du XX^e siècle, de Nicolas, mais aussi de l'auteur implicite rendant hommage de façon consciente à son héritage littéraire.

Les sections intitulées « *Paintings* », « THE FLAT EARTH THEORY » (*Sexing*, p. 81) et « HALLUCINATIONS AND DISEASES OF THE MIND » (*Sexing*, p. 81-3) – qui se subdivisent en plusieurs catégories, « *Objects* », « *Time* » et « *Lies* » – contribuent plus nettement à l'effacement de l'origine énonciative. On pourrait tout d'abord penser que ces passages sont rapportés par Jourdain puisqu'ils s'intègrent dans sa narration, quand bien même ils apparaissent dans des sections particulières, isolées du reste du récit par des blancs typographiques et introduites par leurs propres intitulés. Certes, « *Paintings 1* » et

« *Paintings 2* » sont narrés par Jourdain, mais « *Paintings 3* » ouvre la narration de son alter ego contemporain, Nicolas. En outre, si « THE FLAT EARTH THEORY » aurait pu être narré par un personnage vivant au XVII^e siècle, les parties « *Objects 1* », « *Objects 2* », « *Time 1* » et « *Time 2* » de la section « HALLUCINATIONS AND DISEASES OF THE MIND » décrivent des événements qui se déroulent – partiellement ou uniquement – à une époque postérieure, probablement contemporaine, ainsi que les références aux visites guidées (*Objet 2*), par exemple, nous encouragent à le penser. Ces passages introduisent avant l’heure le contexte et les personnages contemporains. On pourrait ainsi en déduire que la voix qui se fait entendre dans ces extraits est celle de Nicolas, le créateur de Jourdain.

Néanmoins, en évoquant de manière plus ou moins indirecte l’histoire des deux narrateurs contemporains, *Temps 1* et *Temps 2* nous empêchent d’arriver à une conclusion stable et définitive. Ces extraits brouillent complètement l’origine de l’énonciation. *Temps 1* et *Temps 2* sont tous deux rapportés par un narrateur à la troisième personne, mais ce narrateur ne semble pas avoir la même quantité d’informations sur les deux couples de personnages, Nicolas/Jourdain et la militante écologiste/la Femme aux chiens. Dans un premier temps, cela ne semble pas très étonnant. En effet, il paraît logique que des passages narrés par Nicolas/Jourdain nous fournissent moins d’informations sur la vie de la militante écologiste/la Femme aux chiens que sur celle de leur auteur. Mais nous pouvons certainement nous étonner du contraire. Non seulement le narrateur de ces extraits nous en apprend plus sur la transformation de la militante écologiste en la Femme aux chiens que sur celle de Nicolas en Jourdain, mais il nous en dit également davantage sur ce sujet que la jeune femme contemporaine elle-même. Suivant le basculement de régime constamment à l’œuvre dans *Sexing*, la relation qui lie *Temps 2* à l’extrait narré par la militante écologiste est à l’opposé de celle qui unit *Temps 1* au récit du même événement par Nicolas. *Temps 2* est beaucoup plus explicite sur la transformation de la militante écologiste en la Femme aux chiens que l’anecdote relatée par la militante écologiste. Contrairement à celui de *Temps 1*, dont la vision semble limitée, le narrateur à la troisième personne de *Temps 2* donne l’impression d’être omniscient. Il connaît les raisons pour lesquelles la petite fille se transforme en géante ainsi que le nom du jeune homme qui l’attend, ce qui est extrêmement surprenant si l’on se conforme à l’hypothèse selon laquelle *Temps 1* et *Temps 2* sont narrés par (Nicolas) Jourdain. Cette impression d’omniscience est renforcée par l’emploi incongru du déictique pour désigner la jeune fille, incongru car le narrateur nous parle de quelqu’un que nous ne connaissons pas à cet instant du récit. Le déterminant « the », qui marque la reprise d’un élément dont l’existence a déjà été posée,

entre en tension avec la dénomination générale et anonyme « girl » qui apparaît à la première ligne de l'extrait. Ainsi, cette impression d'omniscience est paradoxalement combinée à un effet d'indétermination, qui se manifeste également au travers de l'emploi de « they ». Curieusement, le seul (pré)nom qui apparaisse dans « *Temps 2* » est celui de Jourdain, c'est-à-dire celui qui manque dans « *Temps 1* » et dans la narration de la militante écologiste. Or, si Nicolas/Jourdain est le narrateur de *Temps 1* et *Temps 2*, pourquoi nous donne-t-il plus d'informations sur les circonstances de la transformation de la militante écologiste en la Femme aux chiens que sur celles de son propre changement d'identité ? *Temps 1* et *Temps 2* étourdissent le lecteur en brouillant les limites entre les êtres, les voix, les moments et les sujets d'énonciation. Ces extraits nous font non seulement passer quasi instantanément d'un temps à un autre, mais ils nous font également vaciller entre plusieurs lectures, plusieurs interprétations, plusieurs narrations et plusieurs voix. Cet effritement des limites entre les êtres et entre les voix nous signale-t-il que tous les personnages ont été créés par Nicolas ou la femme contemporaine ? Le déficit d'informations dans *Temps 1* obéit-il à un choix narratif de la part de Nicolas ou de la militante écologiste ? Toutes les histoires, tous les personnages, ont-ils été créés par une femme empoisonnée par le mercure et souffrant, de ce fait, d'hallucinations ? Et, dans un cas comme dans l'autre, pourquoi les narrateurs adoptent-ils subitement et ponctuellement un point de vue extérieur à leur situation ? On ne saurait présenter de réponses fermes et définitives à de telles questions, et ce, d'autant plus lorsque le texte qui les pose décourage toute explication logique, toute rationalisation, et se plaît à brouiller toutes les distinctions.

L'origine de la version du mythe d'Artémis qui apparaît dans *Sexing* est plus floue encore. (*Sexing*, p. 131-4) Bien que cette variante mette en abyme les considérations développées dans l'histoire de Nicolas/Jourdain, elle apparaît néanmoins dans la narration de la Femme aux chiens. La narratrice raconte l'histoire d'Artémis à la troisième personne. Mais, en réalité, elle se contente – ou prétend se contenter – de relater les propos de son fils. Pour compliquer encore la situation, Jourdain est supposé rapporter à sa mère l'histoire que Fortunata lui a racontée pour lui faire comprendre pourquoi elle était devenue la disciple d'Artémis : « Jordan was staring out to sea. 'It was a day like this she [Fortunata] described, when she told me the story of Artemis and why she was in her service.' 'Tell it to me,' I said. 'It is only just light.' » (*Sexing*, p. 130) Ce récit secondaire suscite d'emblée plusieurs interrogations portant sur le mode énonciatif et narratif ainsi que sur la pertinence du choix de cette histoire. En effet, pourquoi Jourdain choisit-il de décrire à sa mère le personnage de Fortunata en relatant cette histoire, c'est-à-dire de manière

indirecte et implicite, presque cryptique, au lieu de raconter celle de la danseuse ? D'autant que le texte ne fait aucunement mention de la danseuse et de la raison pour laquelle elle est devenue la disciple d'Artémis. En outre, aucun indice ne laisse à penser que Fortunata pourrait en être l'auteur. Pourtant, ce récit, qui ne s'intéresse qu'à la déesse, est paradoxalement intitulé « FORTUNATA'S STORY ». Pour donner de la cohérence au titre du texte et le rattacher à son contenu, le lecteur doit faire l'effort d'établir, ou de retrouver, le lien implicite existant entre la danseuse et Artémis, et entre ces deux personnages et celui de Jourdain. On pourrait ainsi penser que la déesse représente un modèle de comportement pour Fortunata. Peut-être est-ce le souvenir d'Artémis qui incita Fortunata à s'enfuir le jour de son mariage pour échapper à une relation qui l'aurait empêché de s'exprimer ? A l'instar de la déesse, Fortunata et ses sœurs veulent vivre libres et en harmonie avec elles-mêmes. L'histoire d'Artémis renvoie aux récits de Fortunata et des douze princesses, et vice-versa. Encouragé à combler le décalage, la discontinuité, entre le titre et le contenu du texte, le lecteur est amené à participer à la construction du sens, à élaborer des interprétations diverses, à établir des connexions entre les personnages, des connexions qui rongent les frontières entre les personnages. L'impulsion qui pousse le lecteur à relier l'histoire d'Artémis aux autres récits de *Sexing*, à lui donner du sens et à donner un sens à sa présence, a également pour but de pallier le fait que ce texte secondaire tend vers la sécession énonciative. La source de ce mythe est tellement embrouillée qu'elle finit par s'évaporer, laissant derrière elle un fouillis d'interprétations diverses. On ne peut qu'imaginer les imprécisions qui ont pu émailler le récit de Fortunata, et les modifications – volontaires ou non – que Jourdain et la Femme aux chiens ont apportées à l'histoire. En outre, la référence anachronique aux années-lumière ouvre un passage vers le monde contemporain et fait le lien avec les méditations de Nicolas et de la militante écologiste : « In a night 200,000 years can pass, time moving only in our minds. The steady marking of the seasons, the land well-loved and always changing, continues outside, while inside light years revolve us under different skies. » (*Sexing*, p. 132) Le mythe d'Artémis est passé au tamis d'une pluralité de subjectivités qu'il nous est impossible de démêler. Il est impossible d'établir avec certitude l'identité du narrateur à la troisième personne. On ne peut même pas déterminer si c'est Jourdain qui raconte cette histoire dans le texte, le récit n'étant encadré ni par des guillemets ni par des verbes introducteurs. On ne saurait embrouiller plus l'origine de cette variante du mythe. Comme c'est plus ou moins le cas avec tous les mythes, il est impossible de remonter à la source de cette version de l'histoire d'Artémis. Bien qu'intégrée dans la narration de la Femme aux chiens, cette histoire

secondaire – en elle-même complète – semble détachée du reste du récit. D'une part, l'histoire se détache du corps du chapitre par son titre, rédigé en lettres capitales et centré. D'autre part, l'icône de la banane marque le retour à la narration de la Femme aux chiens, séparant la fin de l'histoire d'Artémis de la suite du récit de la narratrice, ouvrant un nouveau chapitre, et, ce faisant, brisant toute continuité entre les deux textes. L'histoire d'Artémis paraît posséder une existence propre, autonome. Ce texte a d'ailleurs une double existence puisqu'il a été publié ultérieurement et sous une forme quasi identique dans un recueil de nouvelles intitulé *The World and Other Places* sous le titre d'*Orion*, qui ne reflète pas non plus le fait que l'histoire est focalisée sur Artémis. (*The World and Other Places*, p. 53-63) A l'image de la cité libérée des lois de la pesanteur, le mythe d'Artémis semble se détacher du reste du texte pour devenir fluctuant, ballotté qu'il est par les multiples interprétations qu'il suscite. Le système métaphorique de *Sexing* reflète le mécanisme énonciatif d'un texte qui s'attache à représenter l'hybridité de toute chose.

Malgré le flou énonciatif dont sont issus les différents (micro-)récits que nous venons d'évoquer, leur positionnement et/ou leur contenu nous laissent la possibilité de spéculer sur leurs origines, d'élaborer des hypothèses, qui se transforment selon l'angle adopté. Seule la leçon de danse de Fortunata résiste à ce processus, par sa nature et sa place uniques. (*Sexing*, p. 72) Ce récit secondaire occupe une place particulière, car centrale (littéralement et symboliquement), dans *Sexing*. Il est le pivot symbolique du texte. Son statut énonciatif est unique : il n'est introduit par aucune icône, il ne s'insère dans aucune autre narration et sa typographie n'est utilisée nulle part ailleurs. Ce récit ne peut être attribué à aucun des narrateurs/personnages. Le narrateur à la troisième personne de la leçon de danse de Fortunata n'intervient qu'à cet endroit stratégique du texte, bien qu'il ne soit pas impossible de sentir sa présence en filigrane dans les autres extraits à la troisième personne. Cette voix-off, qui narre le passage autour duquel pivote la symbolique du texte, pourrait être celle de l'auteur (implicite), voix maîtresse du récit sur laquelle viendraient se greffer celles des personnages/narrateurs. A moins que cette voix ne soit tout simplement le fruit de l'hybridation des narrateurs. Selon Reynier, il ne fait en tout cas aucun doute que « ces voix qui racontent ont [...] un lien avec le conteur, l'écrivain. » (Reynier 2004, p. 54) Ces voix dessinent les contours d'« une figure auctoriale éclatée : tantôt masculine, tantôt féminine, tantôt prosateur, tantôt poète, qui signale peut-être moins « la mort de l'auteur »¹, pour reprendre la célèbre formule de Roland Barthes, qu'elle ne relève de la théorie de

¹ Barthes 1994 (a), p. 491-5.

l'impersonnalité développée par T.S. Eliot et qui a tant inspiré Winterson, selon ses propres dires :

When T.S. Eliot talked about 'impersonality' in his famous essay 'Tradition and the Individual Talent' (1919) he did not intend that his cry against autobiography would be used as a theory of aridity. [...] [H]is admiration for the Metaphysicals is admiration of a sensibility that could absorb awkward 'unpoetic' material and render it through fresh images into emotional experience. To do that demands a concentration *away* from Self, an impersonality that allows other realities to find a voice that is more than reported speech. And it means that the poet's preoccupations do not necessarily become the preoccupations of the poem. The space that art creates is space outside of a relentless self, a meditation that gives both release and energy. (*Art Objects*, p. 184-5)

Dans *Sexing*, Winterson décrit, à travers Jourdain, et notamment de sa métaphore de la perspective, l'aptitude de l'artiste à s'abstraire de son moi et de sa vie réels et à atteindre cet état d'impersonnalité qui lui permet de représenter des événements qu'elle n'a pas forcément vécus et des émotions qu'elle n'a peut-être pas « réellement » ressenties :

As well as experiencing time as we normally understand it, they may experience time as a larger, all encompassing dimension and so be in touch with much more than the present. Artists and gurus are, in the language of science, superconductors.

Our rate of conductivity is probably determined by an ability, learned or innate, to make the foreground into the background, so that the distractions of the everyday no longer take up our energy. Monks and contemplatives have tried to achieve this by withdrawing from the world – utter concentration, trance-like concentration, is what is needed. Passion, delirium, meditation, even out-of-body, are words we use to describe the heightened condition of superconductivity. It is certainly true that a criterion for true art, as opposed to its cunning counterfeit, is its ability to take us where the artist has been, to this other different place where we are free from the problems of gravity. When we are drawn into the art we are drawn out of ourselves. (*Sexing*, p. 91)

Il est évident que Winterson interprète l'impersonnalité comme résultant du déploiement de l'imagination de l'artiste :

imagination is allowed full play. The writer is not restricted to what she has experienced or to what she knows, she is let loose outside of her own dimensions. This is why art can speak to so many different kinds of people regardless of time and place. It is why it is so foolish to try and reconstruct the writer from the work. (*Art Objects*, p. 187)

Malgré ses aspirations à l'impersonnalité, la figure auctoriale n'est pas pour autant absente de l'œuvre. Elle serait plutôt présente/absente, dans la veine de la logique paradoxale et inclusive qui sous-tend le texte. C'est « parce qu'elles sont toutes d'une manière ou d'une autre, liées au récit, écrit ou oral, [...] parce qu'elles sont reliées entre elles [...], que ces voix ont pour effet de réintroduire une figure auctoriale démesurée, englobante, mythique ou virtuelle. » (Reynier 2004, p. 54) D'autant que les voix narratives des textes de Winterson lui servent souvent de porte-parole, en relayant sa perception de la réalité, du moi et de la vie de l'individu, du rôle de l'art et de l'artiste. Flirtant avec le didactisme et la leçon de morale, la figure de l'auteur peut très vite devenir envahissante et étouffante. Mise à distance, la figure de l'auteur semble pourtant intimement liée à la conception du texte. Reynier note d'ailleurs que « [c]ette tension entre le refus de l'auteur comme origine unique du texte et la reconnaissance d'une intention auctoriale [...] informe toute l'œuvre de l'auteur ». (Reynier 2004, p. 55) Une telle figure auctoriale hybride, qui, tout en se voulant absente, est, en réalité, omniprésente, met le lecteur dans une position paradoxale. Le lecteur est tiraillé entre une impression de grande liberté – suscitée par l'ouverture du texte et la démultiplication des réseaux de signification – et le sentiment d'être manipulé par un texte autoritaire – dont l'autorité se manifeste le plus nettement dans les passages dédiés aux méditations d'ordre philosophique des personnages/narrateurs/voix, porte-parole de l'auteur, qui ressassent sans cesse ses thèmes de prédilection, lesquels sont paradoxalement liés à la liberté du sujet et à l'acceptation de l'altérité. Que cela la rende ou non justifiable, la manipulation du lecteur est mise au service des idéaux de l'auteur, auxquels tous les trajets de lecture reviennent inmanquablement tout en les incarnant.¹

Conclusion

Au travers de la démultiplication des narrations, se déclinent, dans *Sexing*, des appréhensions et représentations du monde distinctes, voire antithétiques, qui célèbrent l'altérité des êtres, la relativité de toute perception, de toute version de la réalité, et invitent à une multitude de lectures différentes. Mais, en accord avec la logique du paradoxe qui informe le texte, les perspectives des narrateurs divergent précisément au moment où ils

¹ Dans *A&L*, la visée didactique du texte se manifeste très clairement au travers de questions existentielles adressées plus ou moins directement au lecteur, telles que « How shall I live? » (*A&L*, p. 25), « I dare not ask if you are happy? Are you happy? » (*A&L*, p.109) Le lecteur est bien évidemment invité à en chercher les réponses dans le texte et dans les œuvres d'art en général.

adoptent le point de vue de l'autre. Ils ne s'éloignent donc de l'autre que pour mieux y revenir. Leurs divergences deviennent alors les lieux de leur rencontre. Cet effritement des frontières entre les narrations et les narrateurs est accéléré par un réseau de termes, motifs et thèmes récurrents, qui démultiplient les liaisons, les points de convergence et de contact. Ces lieux de rencontre courbent les trajectoires de lecture pour leur donner une forme spiralée tout en traçant les contours d'une subjectivité, une voix, une narration et une représentation hybrides. De l'entrecroisement des narrateurs et des narrations émerge finalement une figure auctoriale hybride laissant le lecteur choisir entre une multitude de parcours imaginaires, qui mènent néanmoins toujours à la conclusion qu'ils incarnent, c'est-à-dire à une vision kaléidoscopique du sujet et du monde. Cette perception transparaît également au travers de l'hybridation des formes traditionnelles de narration, dont elle semble également être à l'origine.

DEUXIEME PARTIE :
HYBRIDATION DES
GENRES NARRATIFS

CHAPITRE II-1 : HYBRIDATION DE L'AUTOBIOGRAPHIE ET DU CONTE DANS *ORANGES ARE NOT THE ONLY FRUIT*

INTRODUCTION

Dans l'introduction d'*Oranges*, Jeanette Winterson déclare que son premier ouvrage est autobiographique et, en même temps, ne l'est pas : « Is *Oranges* an autobiographical novel? No not at all and yes of course. » (*Oranges*, p. xiv) Cette déclaration résume parfaitement le statut ambivalent du texte et, de manière plus générale, la logique du paradoxe qui informe l'ensemble de ses œuvres. Ainsi, bien qu'il possède des caractéristiques permettant de l'apparenter au genre autobiographique traditionnel, le texte ne cesse cependant d'en outrepasser les limites et de tendre vers le conte – et, occasionnellement, l'allégorie.

Pour reprendre les termes de Philippe Lejeune, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune 1996, p. 14) Le critère fondamental de l'autobiographie, celui qui la détermine en tant que telle, reste l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. Au vu d'une telle définition, *Oranges* pourrait parfaitement relever du genre autobiographique. Bien que le texte s'achève sur la fin de l'adolescence de Jeanette, le récit de la narratrice autodiégétique partage de très nombreuses et flagrantes similitudes avec la biographie de l'auteur. L'histoire de cette jeune fille adoptée et élevée dans une petite ville du Lancashire par une mère très dévote, qui la destine à devenir missionnaire puis la rejette après avoir découvert son homosexualité, n'est pas sans évoquer celle de Winterson, telle qu'elle est présentée dans le chapitre biographique de son site Internet officiel :

Jeanette Winterson was born in Manchester, England, and adopted by Pentecostal parents who brought her up in the nearby mill-town of Accrington. As a Northern working class girl she was not encouraged to be clever. Her adopted father was a factory worker, her mother stayed at home. There were only six books in the house, including the Bible and Cruden's Complete Concordance to the Old and New Testaments. Strangely, one of the other books was Malory's *Morte d'Arthur*, and it was this that started her life quest of reading and writing. The house had no bathroom either, which was fortunate because it meant that Jeanette could read her books

by flashlight in the outside toilet. Reading was not much approved unless it was the Bible. Her parents intended her for the missionary field. Schooling was erratic but Jeanette had got herself into a girl's grammar school and later she read English at Oxford University. This was not an easy transition. Jeanette had left home at 16 after falling in love with another girl. While she took her A levels she lived in various places, supporting herself by evening and weekend work. In a year off to earn money, she worked as a domestic in a lunatic asylum.¹

En outre, l'ouverture et la conclusion du roman confirment, à première vue, le statut autobiographique de l'œuvre. En effet, Lejeune affirme que l'autobiographie débute généralement par « l'histoire de la famille et de la naissance du héros, et se termine sur un événement qui a changé son cadre de vie et sa destinée. » (Lejeune 1996, p. 90) Or, Jeanette amorce sa narration en brossant le portrait de ses parents, et en abordant les circonstances de son adoption², et l'achève en nous racontant la façon dont la découverte de son homosexualité a changé le cours de son destin. La révélation de son homosexualité marque un tournant dans sa vie, au sens où son entourage – qu'il s'agisse de sa mère ou de la congrégation pentecôtiste – menace de la rejeter si elle ne réprime pas ses préférences sexuelles. La jeune fille se retrouve alors dans l'obligation de faire un choix qui déterminera l'ensemble de sa vie. Ne pouvant rester dans une famille et une communauté qui diabolisent sa sexualité, Jeanette n'a d'autre alternative que celle de partir. L'œuvre s'achève au commencement de sa nouvelle existence.

Enfin, et c'est le point le plus important, le texte établit l'identité de l'auteur, de la narratrice et de l'héroïne. En effet, toutes trois partagent le même prénom : Jeanette. Dans *Oranges*, comme « dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom », mais ce nom est capital, puisqu'il est lié, « par convention sociale, à l'engagement de la responsabilité d'une *personne réelle* », c'est-à-dire à « une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable ». (Lejeune 1996, p. 23) L'identité de l'auteur, de la narratrice et du personnage principal est établie, plus précisément, de manière patente. En d'autres termes, le nom de la narratrice autodiégétique – Jeanette – est identique à celui figurant sur la couverture. Il s'agit d'un pacte du titre ou pacte liminaire,

¹ Winterson 2008. <<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=207>>

L'auteur a récemment publié un ouvrage, intitulé *Why Be Happy When You Could Be Normal* (2011), dans lequel elle raconte une nouvelle fois l'histoire de sa vie – si ce n'est une nouvelle version de l'histoire de sa vie – mais de manière plus « réaliste ». Les événements qu'elle relate dans cette œuvre, paratextuellement définie comme une autobiographie, correspondent à ceux qui sont décrits dans le chapitre biographique de son site Internet.

² Jeanette mentionne son adoption à la quatrième page et y revient, plus longuement, à la dixième page.

par lequel l'identité est constatée sans qu'elle ait fait l'objet d'une déclaration formelle. (Lejeune 1996, p. 23) Le critère de l'identité permet de différencier l'autobiographie du roman autobiographique¹, et nous encourage à percevoir *Oranges* comme relevant de la première catégorie.

Le pacte autobiographique s'accompagne obligatoirement d'un pacte référentiel, « dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. [...] Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : [...] ils prétendent apporter une information sur la réalité 'extérieure' au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but [est] la ressemblance au vrai. » (Lejeune 1996, p. 36) Que le pacte référentiel soit tenu ou non aux yeux du lecteur, la valeur référentielle et autobiographique de l'œuvre ne s'en trouve pas modifiée. En d'autres termes, le résultat n'a pas forcément à être de l'ordre de la stricte ressemblance. C'est l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal qui fonde la ressemblance. L'exactitude n'entre donc pas dans la définition du genre. Seule doit être prise en compte l'« authenticité », c'est-à-dire la volonté de l'autobiographe de peindre un tableau exact et sincère, de donner une image vraie, de son être et de sa vie. (Lejeune 1996, p. 40) Peu importe que l'autobiographe mente, oublie ou se trompe, tant qu'il reste fidèle à la vision qu'il a de lui-même et du monde. Car, bien que déformée, l'image qu'il donne de sa vie révèle une vérité essentielle.

Ce postulat n'est néanmoins pas sans poser problème, puisqu'il soulève la question des bornes de l'autobiographie. En effet, jusqu'à quel point un genre référentiel peut-il admettre la fiction sans que cela ne le transforme ? L'autobiographie n'est-elle pas immédiatement altérée par l'inclusion, en son sein, de la fiction ? Or, *Oranges* pose précisément ces questions, en faisant coexister un récit autobiographique avec des contes de fées et allégories. La mise en présence et en interaction de ces différentes formes de narration va faire tendre cette œuvre vers un au-delà de l'autobiographie, un espace au sein duquel récits factuel et fictionnel vont se parodier l'un l'autre pour mieux se redéfinir, se compléter, et, ensemble, refléter la complexité de l'identité et de l'existence de la narratrice.

¹ Pour plus d'informations sur la différence entre l'autobiographie et le roman autobiographique, voir : Lejeune 1996, p. 26.

II-1-1. DESTABILISATION ET REINTERPRETATION DU RECIT « AUTOBIOGRAPHIQUE » PAR LES CONTES

Bien que de nombreux éléments nous encouragent à qualifier *Oranges* d'autobiographie, d'autres, tels que le titre de l'œuvre, posent problème. Ce titre ne convient nullement à une autobiographie. A priori – a priori seulement, comme nous le verrons par la suite –, cette expression ne renvoie aucunement à la dimension autobiographique du roman. La présence du terme « fiction » sur la quatrième de couverture et le fait que le texte soit listé sous cette appellation dans les autres œuvres de Winterson contredisent également son statut autobiographique. Il en va de même des contes et allégories insérés dans la narration principale. Quant aux premières phrases du texte, elles confirment et infirment simultanément le statut autobiographique de l'œuvre, en esquisant un portrait décalé des parents de Jeanette : « LIKE MOST PEOPLE I lived for a long time with my mother and father. My father liked to watch the wresting, my mother liked to wrestle; it didn't matter what. She was in the white corner and that was that. » (*Oranges*, p. 3) Ce début ne peut manquer de surprendre le lecteur et de déstabiliser ses attentes. En se révélant ironiques et partiellement fausses (le lecteur se rendant très rapidement compte que la vie de Jeanette ne ressemble pas du tout à celle de la plupart des gens), ces quelques lignes donnent le ton du texte. Elles amorcent un processus de déstabilisation d'un type d'autobiographie que l'on pourrait qualifier de « traditionnelle ».

En effet, *Oranges* est une autobiographie qui revendique explicitement son statut fictionnel. Dans « Deuteronomy », un chapitre de quatre pages situé au cœur du texte tout en paraissant indépendant de celui-ci, la narratrice déclare qu'il est vain d'essayer de retranscrire les faits aussi honnêtement et précisément que possible, dans l'espoir utopique d'effleurer la réalité et la vérité. (*Oranges*, p. 91) *Oranges* nous enjoint d'oublier cet idéal inaccessible et d'embrasser pleinement l'idée que la mémoire est invention, et l'Histoire, ni plus ni moins qu'un chapelet d'histoires : « History should be a hammock for swinging and a game for playing, the way cats play. Claw it, chew it, rearrange it and at bedtime it's still a ball of string full of knots. Nobody should mind. » (*Oranges*, p. 91) Dans ce chapitre, le récit autobiographique de Jeanette se transforme en pamphlet et, dans la voix de la narratrice, pointe l'autorité d'une figure auctoriale. Jeanette la narratrice se fond dans Jeanette l'auteur, dans une partie qui renvoie à des considérations abordées à plusieurs reprises par Winterson dans ses entretiens :

I think all you can do with the past is reinvent it so that people don't feel that they are in a place that they know, because the past is not a place that we know. We weren't there. And no matter what records are given to us, what objects, what stories, what histories, we don't know, because we weren't present. So to get at the past, fiction is as likely a way of interpreting it as any. [...] We are continually understanding our past in a different way because we are continually reinterpreting it and fiction does that very well. (Noakes, Reynolds, 2003, p. 22)

Dans le chapitre « Deuteronomy », véritable pivot du récit (à la manière de la leçon de danse de Fortunata dans *Sexing*), l'auteur rejette le concept de réalité et de vérité uniques ainsi que « l'antithèse paradigmatique réalité/fiction »¹, qui sous-tendent le pacte autobiographique.² Winterson affirme qu'il ne peut y avoir une seule Histoire, mais qu'il existe, au contraire, plusieurs histoires, plusieurs possibilités, plusieurs versions de la réalité et de la vérité, toutes aussi valables les unes que les autres. Elle estime, en conséquence, qu'envisager chaque version d'un événement comme étant aussi réelle ou fictive que les autres constitue le moyen le plus enrichissant d'appréhender le monde. (*Oranges*, p. 93) Les histoires nous aident à donner un sens à nos expériences, mais ne nous permettent en aucune façon d'effleurer une quelconque réalité ou vérité objective :

we make them [stories] what we will. It's a way of explaining the universe while leaving the universe unexplained, it's a way of keeping it all alive, not boxing it into time. Everyone who tells a story tells it differently, just to remind us that everybody sees it differently. (*Oranges*, p. 91)

Ainsi que l'explique Winterson dans *Art Objects*, chaque individu possède sa version de la réalité et de la vérité, celle qui correspond à sa vision particulière et unique du monde. (*Art Objects*, p. 59) L'auteur ne nie pas forcément l'existence d'une réalité et d'une vérité objectives, mais considère qu'elles sont hors d'atteinte : « Perhaps the event has an unassailable truth. God saw it. God knows. But I am not God. » (*Oranges*, p. 93) Par cette affirmation, Winterson semble rejeter le statut quasi divin de l'auteur-créateur omniscient et omnipotent, maître incontesté de son monde imaginaire. Mais il serait plus juste de dire qu'elle endosse pleinement ce rôle pour pointer au lecteur non pas l'existence d'une réalité et d'une vérité uniques, mais la variabilité de ces notions, qui pourraient être perçues

¹ Laouyen 1999, p. 6.

² En effet, Sébastien Hubier affirme que l'idée d'une réalité et d'une vérité uniques fonde le projet autobiographique. (Hubier 2003, p. 114) Dans la même lignée, Jean-Michel Adam déclare que l'opposition entre la réalité et la fiction semble « vériconditionnellement » fonder le pacte autobiographique. (Adam 1992, p. 56)

comme des hybrides constitués de l'ensemble de nos interprétations individuelles. Face à l'impossibilité d'atteindre une réalité et une vérité objectives, l'auteur incite le lecteur à percevoir la subjectivité des histoires qui lui sont contées et à prendre part au processus créatif, à élaborer sa propre version de l'histoire : « Here is some advice. [...] [M]ake your own sandwiches. » (*Oranges*, p. 93) Mais elle lui conseille également de ne pas laisser cette histoire devenir canonique, de ne pas oublier qu'il ne s'agit, après tout, que d'une version parmi d'autres :

It is necessary to have a story, an alibi that gets us through the day, but what happens when the story becomes a scripture? When we can no longer recognise anything outside of our own reality? We have to be careful not to live in a state of constant self-censorship, where whatever conflicts with our world-view is dismissed or diluted until it ceases to be a bother. (*Art Objects*, p. 59-60)¹

En refusant de se limiter à un seul type de discours, Jeanette la narratrice crée une image de sa vie et de son identité qui en retranscrit l'hybridité. En effet, recourir à plusieurs genres narratifs lui permet de contourner les restrictions que leurs conventions pourraient imposer à son histoire et, ce faisant, d'élaborer une narration qui représente sa perception de son identité, de son existence et du monde de la manière qu'elle juge être la plus fidèle possible. Pour reprendre les termes de Christine Reynier :

chaque éclat de récit offre un reflet légèrement décalé du récit premier ; il est à la fois éclairant et légèrement déformant car il emprunte à un autre genre littéraire, une autre voix ou une autre perspective ; l'accent est à chaque fois imperceptiblement déplacé. Cette répétition avec une différence aboutit à une dissémination du sens. Jeanette Winterson adopte à la fois une méthode centripète et centrifuge qui lui permet de véhiculer le sens tout en soulignant qu'il n'est jamais univoque. (Reynier 2004, p. 60)

Bien qu'espacées par des blancs, les différentes parties du texte constituent néanmoins un ensemble, l'espace de l'entre-deux étant à la fois une séparation, un silence, une pause, et une transition, un pont, entre les parties qu'il relie.² Le récit « principal » à tendance

¹ Contrairement à ce qu'affirment Lyn Pykett et Susana Onega, entre autres, Winterson ne considère pas les fictions comme étant plus vraies que le récit factuel. (Pykett Lyn, 2003. "A New Way With Words? Jeanette Winterson's Postmodernism", in *I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Grice Helena & Woods Tim (sous la dir.), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 53-60, p. 55.)

Voir également : Onega Susana 1995 (b), p. 135-47.

² Invité à opérer une connexion entre les différents segments du texte, le lecteur dispose d'une certaine latitude dans ce domaine, la narration n'établissant aucune continuité particulière entre ces éléments textuels. Ainsi, le blanc est peut-être l'espace où se déploie le plus clairement l'imagination du lecteur, le lieu où il interagit avec le texte, où il participe au processus créatif.

autobiographique¹ interagit ainsi avec des contes et allégories qui le mettent en abyme, en proposent une lecture alternative, pointent ses limites, ses non-dits, le contredisent, pour finalement mieux le compléter. Les contes et allégories démultiplient les angles de perception et d'interprétation des expériences de Jeanette tout en démontrant, dans le même temps, que la fiction fait partie intégrante de nos vies. En d'autres termes, l'hybridation générique attire notre attention sur le fait que l'autobiographie est déjà en elle-même le fruit d'un processus de fictionnalisation de l'identité, puisqu'elle naît de l'écart existant entre le moi qui se souvient et raconte son histoire, et le moi qui fait l'objet de ce souvenir. En se remémorant son passé, l'individu le crée par le biais des histoires qu'il se raconte et qui s'inspirent toujours de narrations préexistantes, un processus que définit Susan Sellers en s'inspirant des théories de Nicole Ward Jouve : « we make the otherwise alien world a 'habitable' place through the stories we tell ourselves about it. The process works in two ways, since what we know of ourselves and can project onto the world is itself a product of the language and literature we have received. Story-telling shapes us as we use stories to shape the world. » (Sellers 2001, p. 31) En ce sens, les contes et allégories structurent et influent sur le développement identitaire de l'héroïne de la même manière qu'ils modèlent la narration de cette évolution. Ils lui permettent d'extérioriser et de résoudre des conflits intérieurs qui restent latents dans la narration autobiographique et, partant, de faire évoluer son histoire. S'il est difficile de déterminer à qui appartient la voix omnisciente des contes de fées, la distanciation qu'engendre le passage de la première à la troisième personne du singulier, de la focalisation interne à la focalisation externe, aide néanmoins Jeanette – qu'il s'agisse de la personne réelle ou fictive, de l'enfant, de l'adolescente ou de l'adulte – à percevoir sa vie et ses problèmes différemment, à mieux les comprendre et les surmonter.² Subsumant toutes ces motivations

¹ Nous qualifions le récit à tendance autobiographique de Jeanette de « récit principal » car il représente la majeure partie du roman. Par ailleurs, les diverses manifestations de fictionnalité qui entourent et s'insinuent dans la narration principale ne nous permettent pas de la qualifier pleinement d'autobiographie. Ainsi, nous utiliserons l'expression « à tendance autobiographique » ou, tout simplement, le mot « autobiographie » placé entre guillemets, pour décrire la partie du récit qui se fonde le plus explicitement sur des éléments de la vie de l'auteur.

² Est-ce la voix de Jeanette le personnage, qui invente ces histoires afin qu'elles l'aident à mieux appréhender ses conflits intérieurs et à les résoudre ? Mais un enfant peut-il fabriquer des histoires aussi articulées ? Peut-il les inventer consciemment et s'en souvenir, une fois devenu adulte ? Est-ce la voix de la narratrice, qui fabrique des fables mettant en abyme l'histoire de sa vie pour surmonter ses difficultés à évoquer des épisodes douloureux ? Est-ce la voix de l'auteur, qui se remémore les créations imaginaires qui permettraient à la jeune Jeanette Winterson de résoudre ses crises identitaires ? Est-ce la voix de l'auteur, qui recourt aux contes pour attirer le lecteur dans les mailles de l'histoire ? Est-ce la voix de l'auteur, qui recourt aux contes pour remettre en question l'autorité du discours factuel et nous rappeler que notre vision de la réalité est fictionnelle ? Ces questions perdent de leur importance lorsqu'on se rappelle que ces trois Jeanette sont une seule et même personne tout en étant des êtres différents, au moins par leur statut ontologique.

se lit le besoin de Jeanette de se départir de l'histoire que lui ont écrite sa mère et la congrégation. En entremêlant l'autobiographie et le conte, Jeanette élabore une narration qui lui permet d'exposer et de contester la représentation du monde de la communauté pentecôtiste tout en intégrant les multiples aspects de sa personnalité.

II-1-1-a. Mise en exergue et déstabilisation du mythe personnel tissé par l'autobiographie

Le premier épisode fictif venant perturber la narration « autobiographique » apparaît à peine cinq pages après l'ouverture du récit principal. Dès le départ, la narratrice instaure une relation très serrée entre ces deux types de récits, l'un ne pouvant aller sans l'autre, l'existence de l'un semblant dépendre de l'autre. Le récit « autobiographique » ne peut se développer sans sa contrepartie imaginaire, sans ces textes alternatifs qui en commentent le contenu tout en y contribuant. Ce premier élément perturbateur – un conte de fées en l'occurrence – raconte la rencontre d'une princesse très sensible et d'une vieille bossue, qui voit en elle une femme pleine d'énergie ayant désespérément besoin d'une occupation. La vieille bossue propose alors à la princesse de prendre sa suite, c'est-à-dire d'assurer les fonctions de conseillère et d'éducatrice auprès des villageois dont elle s'occupe. La princesse accepte et oublie aussitôt ses problèmes. Quant à la vieille bossue, elle meurt, l'esprit tranquille. (*Oranges*, p. 9-10)¹ La relation qui s'instaure entre la princesse et la vieille bossue représente celle que la mère de Jeanette souhaiterait avoir

¹ An Gydé affirme que le conte reflète l'anecdote qui le précède. Cet épisode relate la conversion de la mère de Jeanette à l'Eglise pentecôtiste. La jeune princesse serait alors l'incarnation de la mère, qui, déçue par l'amour terrestre, par son histoire d'amour avec Pierre, chercherait à donner un sens à sa vie. Sa rencontre avec le pasteur Spratt – personnifié, dans le conte, par la vieille bossue – lui aurait permis d'atteindre ce but. En effet, le pasteur l'aurait incitée à mettre toute son énergie au service de Dieu, et à œuvrer pour éduquer – religieusement – son prochain : « This story [...] is closely linked up with the preceding passage, namely the description of the mother's conversion. [...] The princess is Mother. She is sensitive and kind-hearted but disillusioned in love and looking for someone to give meaning to her life, or for something to direct her energy into. The old hunchback can be seen as pastor Spratt (who knows the secret of religious magic, or more generally as a personification of the abstract notion of "faith". Then we understand why the old hunchback commands her to do good works ("to milk the goats"), to make people listen to the Word of the Lord ("to educate the people"), and to play music for them ("to compose songs for the festival"). Thus the fairy tale makes perfect sense and it serves as a means to detect the reasons why Mother decided to dedicate her life to the Lord. » (Gydé 1995, p. 43-4) Bien que cette perspective de lecture présente de nombreux points intéressants, et que certains des parallèles qu'elle établit soient pertinents, il n'en reste pas moins qu'on ne peut que très difficilement assimiler la mère de Jeanette au personnage de la gentille et sensible princesse. En outre, il nous semble que la relation qu'entretiennent la princesse et la bossue met en abyme celle que la mère de Jeanette souhaiterait instaurer avec sa fille.

avec sa fille. En effet, la mère de Jeanette l'a adoptée pour la dédier au seigneur, pour en faire une missionnaire, comme en atteste le passage autobiographique qui suit le conte :

My mother, out walking that night, dreamed a dream and sustained
it in daylight. She would get a child, train it, build it, dedicate it to
the Lord:

a missionary child,
a servant of God,
a blessing (*Oranges*, p. 10)

Le rôle qu'elle lui assigne est similaire à celui que la bossue confie à la jeune princesse, les tâches de cette dernière incluant notamment l'éducation des villageois et la composition de chansons pour leurs festivals :

Her [the princess's] duties would be:

- (1) To milk the goats
- (2) To educate the people
- (3) To compose songs for their festival (*Oranges*, p. 9)

La présentation des tâches sous la forme de listes attire notre attention, de manière visuelle et structurelle, sur les similitudes existant entre les destinées de Jeanette et de son double imaginaire. L'éducation des villageois renvoie évidemment à une des fonctions du missionnaire, celle de pourvoir à l'éducation religieuse des peuples incroyants et à la scolarisation des enfants. Mais cette tâche fait également allusion au rôle que joue Jeanette dans la congrégation pentecôtiste avant d'en être exclue. La jeune fille participe à l'éducation religieuse de la communauté autant par ses sermons que par les cours d'études bibliques qu'elle dispense aux enfants. En outre, la troisième tâche, qui consiste à composer des chansons pour les festivals des villageois, fait indubitablement référence au caractère festif marqué du culte pentecôtiste et aux diverses fêtes que la congrégation organise et auxquelles Jeanette participe en rédigeant des sermons et en accompagnant les chants au tambourin. Pour l'aider dans l'accomplissement de ses tâches, la vieille femme lègue à la princesse son tabouret à trois pieds, tous ses livres, ainsi que son harmonium. L'assimilation de la bossue à la mère de Jeanette est confirmée, plus ou moins ironiquement, par l'évocation de ces trois objets. Le tabouret à trois pieds peut être perçu comme l'emblème désacralisé de la trinité, qui soutient Jeanette dans l'accomplissement de ses fonctions. Les livres de la vieille femme sont probablement autant d'avatars de la Bible. Enfin, l'harmonium est l'instrument de musique dont joue la mère de Jeanette lors des fêtes organisées par la congrégation. (*Oranges*, p. 117) Il est ainsi indéniable que le

conte met en abyme le récit « autobiographique ». Ce faisant, il déstabilise la vision unique que la narration principale donne de son sujet. En présentant une version mythifiée du récit « autobiographique », le conte illustre également un aspect fondamental de l'existence et de la personnalité de l'héroïne. En effet, il insiste sur la dimension fictionnelle de la vie de Jeanette et les tendances mythifiantes que sa mère et la congrégation lui ont transmises, tout en représentant le potentiel de créativité qu'elles véhiculent. En ce sens, *Oranges* se différencie de l'autobiographie traditionnelle, qui reflète le processus de mythification sans le mettre en exergue ni le questionner. Ainsi que le formule Sébastien Hubier, « les écrits autobiographiques [...] sont partiellement fictifs, tendant vers l'expression d'un *mythe* personnel. » (Hubier 2003, p. 84) En démultipliant la perception, la représentation et l'interprétation des événements de la narration principale, le conte souligne la dimension fictionnelle, mythifiante, du genre autobiographique, et présente le récit factuel comme une version, parmi d'autres, de la réalité et de vérité. Pour reprendre les termes d'An Gydé, « [the] purpose of the narrator's interweaving the "realistic account" with fairy-tale elements is to stress the fact that reality is nothing more than a story, much in the same way as history is a story. » (Gydé 1995, p. 54)¹

II-1-1-b. Constructions de narrations alternatives

En élaborant des rêves éveillés qui prennent la forme de contes et d'allégories, la narratrice démontre que le processus de création ludique – évoqué dans « Deuteronomy » au travers de l'image de la ficelle que l'on entortille – peut aider l'individu à transformer les conditions de sa socialisation, à s'élever contre les normes culturelles qui structurent sa personnalité tout en la restreignant. En effet, D.W. Winnicott affirme que le jeu, les fantasmes et les expériences culturelles de l'individu se déploient dans la même « zone »,

¹ Au contraire, Helena Grice et Tim Woods considèrent qu'*Oranges* ne réussit pas à moduler le réalisme latent de l'autobiographie. Selon eux, l'entreprise autobiographique traduit une envie de connaître le moi, et implique, par conséquent, la possibilité de le localiser et de le circonscrire. Contrairement à d'autres romans d'auteurs féminins plus expérimentaux, *Oranges* ne mettrait pas en avant ses procédés narratifs et, par là même, ne réussirait pas à tempérer le réalisme latent de l'autobiographie : « *Oranges* exhibits few of the self-conscious literary devices common to other more experimental women's autobiographies [...] which partly 'temper' this latent realism and which are indeed a feature of the rest of Winterson's oeuvre. The foregrounding of narrative devices stresses the constructed nature of the textual self: its absence in *Oranges* masks this and instead works to affirm the authority of the author over her own story. » (Grice Helena & Woods Tim, 2003. "Reading Jeanette Winterson Writing", in *I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Grice Helena & Woods Tim (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 1-11, p. 5.)

qu'il appelle l'« espace potentiel ». C'est une zone d'expérience intermédiaire à laquelle contribuent le monde extérieur et la réalité intérieure, et au sein de laquelle s'exprime la vie créative de l'individu, d'abord par le jeu puis par les expériences culturelles : « The place where cultural experience is located is in the *potential space* between the individual and the environment [...]. The same can be said of playing. Cultural experience begins with creative living first manifested in play. » (Winnicott 1974, p. 118) Il y a donc une continuité directe entre le jeu de l'enfant et les expériences culturelles de l'adulte – dans ses différentes variantes :

This intermediate area of experience, unchallenged in respect of its belonging to inner or external (shared) reality, constitutes the greater part of the infant's experience, and throughout life is retained in the intense experiencing that belongs to the arts and to religion and to imaginative living, and to creative scientific work. (Winnicott 1974, p. 16)

En se fondant sur les thèses de Winnicott et de Richard Sennett, qui affirme que le jeu enseigne à l'enfant qu'il peut transformer les règles¹, Patricia Yaeger affirme que l'activité ludique – comprise au sens large, incluant ses ramifications culturelles – est dotée d'implications politiques. En jouant, l'enfant – et l'adulte qu'il deviendra – manipule des réalités extérieures et les met au service du rêve. Le jeu peut ainsi lui permettre de se défaire du poids de la tradition dominante et de la changer. (Yaeger 1988, p. 231) Or, les contes et allégories élaborés par Jeanette représentent justement une aire de jeu lui permettant de résister aux structures sociales et aux versions de la réalité de la congrégation, inscrites dans le récit « autobiographique », qui se fait le véhicule de la norme. Ils lui offrent la possibilité de manipuler les narrations que son entourage veut lui imposer, et de les transformer. En réécrivant ces histoires, le conte se présente comme une alternative au récit principal, un espace au sein duquel Jeanette s'approprie et transforme la version de la réalité représentée dans la narration « autobiographique ».

Le conte de Tétraèdre illustre précisément la manière dont Jeanette apprivoise les visions du monde que sa mère, la congrégation pentecôtiste ou bien encore l'école essaient de lui imposer, mais qu'elle ne comprend pas : « The daily world was a world of Strange Notions, without form, and therefore void. I comforted myself as best I could by always

¹ Si les parents apprennent à l'enfant qu'il doit obéir aux règles, le jeu lui montre que celles-ci sont malléables et que l'expression naît de la création ou de la transformation de ces règles : « Through self-distance the child learns that he can work and rework rules, that rules are not immutable truths but conventions, under his control [...] Parents teach obedience to rules; play teaches that rules themselves are malleable, and that expression occurs when rules are made up, or changed. » (Sennett 1976, p. 331-2)

rearranging their version of the facts. » (*Oranges*, p. 47) Chaque fois qu'ils tentent de lui imposer une représentation du monde qui lui paraît incompréhensible, restreinte et/ou autoritaire, la jeune fille élabore une version alternative de la réalité et de la vérité. Elle s'approprie cette vision du monde en lui donnant une autre forme, une forme qui lui est familière et qui fait sens pour elle. Symbolisant ce qui se passe au niveau structurel du texte, une vérité mathématique et donc, a priori, objective constitue le point de départ d'une fiction célébrant l'hybridité de l'être et du monde, de la réalité et de la vérité. Par le biais des phénomènes de déplacement et de condensation typiques du rêve, Jeanette transforme le tétraèdre en empereur-élastique :

One day, I learned that Tetrahedron is a mathematical shape that can be formed by stretching an elastic band over a series of nails.

But Tetrahedron is an emperor...

The emperor Tetrahedron lived in a palace made absolutely from elastic bands. (*Oranges*, p. 47)

La conjonction de coordination « but » conteste la vision officielle du tétraèdre et l'ouvre à la transformation, la réinterprétation, la redistribution créative de ses caractéristiques, tout en maintenant le lien entre les deux versions. Les élastiques mentionnés dans la description du tétraèdre qui fait autorité sont repris et mis au service de sa réinterprétation. Brouillant les limites entre le fond et la forme, donnant à l'un la caractéristique de l'autre, l'élasticité se communique à la (re)définition du tétraèdre et en devient la métaphore centrale. Dans la seconde version, l'empereur-élastique se présente ainsi comme l'incarnation de l'hybridité, transcrite, dans le texte, par le portrait duel que créent les deux définitions du tétraèdre, reliées par « but ». Alors qu'il regarde un manège sur lequel se jouent simultanément toutes les tragédies existantes et une grande partie des comédies ayant été écrites, toutes les émotions passent et se chassent sur le(s) visage(s) élastique(s) de l'empereur, ce qui lui permet de découvrir la fluctuation et la multiplicité de l'individu, de sa personnalité, de ses émotions, de sa vision du monde, ainsi que la plasticité de la réalité. Or, les anecdotes précédant le conte traitent précisément des conséquences néfastes de l'occultation de l'hybridité de ces notions, en abordant le sujet des comportements enfantins jugés acceptables. En effet, l'institutrice de Jeanette considère qu'il est anormal pour un enfant d'évoquer la mort, d'exprimer une quelconque ferveur religieuse, de parler des damnés ou du salut de l'âme, et se fâche lorsque l'héroïne le fait. Le comportement de la petite fille, qui s'intègre parfaitement dans la congrégation pentecôtiste, devient inacceptable dès qu'elle franchit le seuil de l'école, en d'autres termes, dès qu'elle passe d'une sphère

sociale à une autre. Le récit principal et le conte se complètent ainsi l'un l'autre. Si, dans le récit « autobiographique », la narratrice suggère, en creux, qu'une attitude rigide et inflexible peut mener à l'enfermement dans un mode de pensée unique, au travers du conte, elle semble vouloir montrer la voie qu'elle préfère suivre, celle de l'ouverture à l'« autre », de l'acceptation de l'hybridité. La narration « autobiographique » et le conte fonctionnent ensemble pour faire émerger la voie/x personnelle de Jeanette, que ce soit au travers de leurs représentations, issues de la transformation des visions du monde qui lui ont été transmises, ou de leurs formes.

Dans le conte de « la femme sage et du prince en quête de perfection » (*Oranges*, p. 58-65), Jeanette s'oppose plus précisément à la vision de l'identité encodée dans la notion de perfection définie par le pasteur de sa congrégation. Contrairement aux thèses développées dans le sermon du pasteur, l'héroïne considère que la perfection n'est pas due à une absence de défauts mais résulte, au contraire, de l'harmonie entre les qualités et les défauts d'une personne : « The sermon was on perfection, and it was at this moment that I began to develop my first theological disagreement. [...] 'Perfection', he announced, 'is flawlessness.' » (*Oranges*, p. 58) Jeanette semble tisser une sorte de fantasme, de rêve éveillé, autour de ce premier désaccord théologique, qui préfigure celui qui portera sur son homosexualité, le sujet faisant son apparition dans le chapitre suivant. La notion de perfection défendue par le pasteur est formulée, dans le conte, par le prince, qui est en quête d'une femme parfaite : « 'I want a woman, without blemish inside or out, flawless in every respect. I want a woman who is perfect.' » (*Oranges*, p. 59) Cette définition de la perfection fait l'apologie de l'homogénéité et de la fermeture et fait de l'impureté, de l'hybridité, son antithèse. La perfection résulte de la négation et l'ablation d'une partie de l'individu (« without », « flawless »). Cette appréhension de la perfection la rend problématique dès le départ. Mais cette notion, bien qu'impossible jusque dans sa définition, ne peut être remise en cause puisqu'elle prend la forme de la Loi. En effet, le prince, la figure de l'autorité souveraine, est le double de l'homme d'Eglise, du représentant de l'autorité religieuse. Dans cette optique, le livre que rédige le prince peut être assimilé à un écrit religieux, à un sermon, voire à la Bible. Bollinger suggère que le conte fait spécifiquement référence au texte biblique intitulé « Holiness Code », énonçant les lois que les juifs doivent suivre pour atteindre la perfection, des lois qui exigent notamment le sacrifice d'animaux – tel celui de l'oie dans le conte. (Bollinger 1994, p. 366) Or, la femme sage démontre au prince qu'il fait erreur en assimilant la perfection à une absence de défauts. Incarnant le point de vue de Jeanette, elle lui explique que la

perfection résulte, en réalité, d'un équilibre entre les défauts et les qualités, les forces et les faiblesses, d'une personne : « She was perfect because she was [...] symmetrical in every respect. The search for perfection, she had told him, was in fact the search for balance, for harmony. [...] 'There are two principles,' she said, « 'the Weight and the Counterweight.' » (*Oranges*, p. 62) Au travers de la femme sage, Jeanette réintègre l'hybridité fondamentale de l'individu dans la notion de perfection, en la percevant comme le résultat d'une combinaison harmonieuse d'éléments différents, voire contraires. Convaincu, le prince s'apprête à modifier les lois qu'il a lui-même énoncées. Mais ses conseillers lui font comprendre qu'il ne peut admettre publiquement son erreur, parce qu'une telle déclaration ébranlerait son autorité, et remettrait en cause la stabilité du royaume. Il ne peut laisser la femme sage déstabiliser l'ordre établi, source de toute vérité :

'Well anyway,' said the prince peremptorily, 'the point is I'm wrong and I'm going to have to write a new book, and make a public apology to the goose.'

'Sire, you cannot,' gasped the advisors, as one man.

'Why not?'

'Because you are a prince, and as a prince you cannot be seen to be wrong.' [...]

'Sire [...] your kingdom is at stake.' (*Oranges*, p. 62-3)

Il ne s'agit pas de savoir si la femme sage a raison ou a tort, mais de sauvegarder l'autorité du prince. Quelle que soit la conception du monde qu'il exprime, celle-ci ne peut être remise en cause. Le prince ne peut être dans l'erreur, puisque c'est lui qui détermine ce qui est vrai ou faux. Il est emprisonné par les « lois » qu'il a lui-même édictées. Il est enfermé dans le rôle même que la société patriarcale lui assigne, en tant qu'homme et souverain, en tant qu'intermédiaire entre Dieu et son peuple. Il n'a alors d'autre alternative que de faire décapiter la femme. L'attitude du prince et de ses conseillers symbolise le rejet dont font preuve les dirigeants de la communauté pentecôtiste à l'égard des opinions contraires et de la différence en général. Leur posture intransigeante et intolérante semble motivée par la peur de voir leurs préceptes et leur autorité remis en cause. Emmurés dans les lois qu'ils ont édictées, ils rejettent le moindre changement. Ainsi que l'indique le sommaire du livre aux résonances religieuses et eugéniques rédigé par le prince, *The Holy Mystery of Perfection*, les imperfections – dont l'homosexualité est une déclinaison, ce que suggère la référence à *The Importance of Being Earnest* (1895) d'Oscar Wilde¹, homosexuel notoire – doivent être éradiquées pour produire un monde peuplé de créatures parfaites, fermées,

¹ Wilde 1986, p. 247-313.

unes, homogènes. (*Oranges*, p. 60) Jusqu'à la découverte de ses préférences sexuelles, qui intervient dans le chapitre suivant celui que termine le conte, Jeanette partage la vision du monde de la congrégation : « she [Melanie] intended to go to university to read theology. I didn't think it was a good thing on account of modern heresies. She thought she should understand how other people saw the world. 'But you know they're wrong,' I insisted. 'Yes, but it might be interesting ». (*Oranges*, p. 101) Sa relation avec Melanie et les réactions qu'elle engendre finissent néanmoins par la faire évoluer, une évolution annoncée par le conte, qui met en scène l'existence naissante de ces dissensions idéologiques. Car c'est précisément l'intransigeance de la communauté pentecôtiste, que ses dirigeants justifient en citant des textes religieux, qui conduira ses membres à considérer la « différence » de Jeanette comme une marque démoniaque et à rejeter la jeune fille. (*Oranges*, p. 131) Le comportement du prince à l'égard de la femme qui le contredit anticipe la manière dont la congrégation pentecôtiste, et plus particulièrement sa mère, traitera Jeanette lorsque sa liaison avec Melanie sera découverte. Dans le conte, apparaît d'ailleurs l'idée, évoquée dans le récit principal, que toute personne s'opposant à l'autorité est habitée par le démon : « 'What does exist lies in the sphere of your own hands.' [...] 'Evil, Evil,' shrieked the advisor. » (*Oranges*, p. 64) Le conte préfigure ainsi les accusations qui seront portées à l'encontre de Jeanette et Melanie lorsque leur relation sera découverte : « 'These children are full of demons.' [...] 'I will read you the words of St Paul,' announced the pastor, and he did, and many more words besides about unnatural passions and the mark of the demon. » (*Oranges*, p. 102-3) En outre, il suggère que les narrations, les constructions culturelles qui structurent notre vision du monde, telles que les religions, peuvent être teintées de schémas normalisateurs et oppressants, excluant la différence. En concluant le conte par une référence à l'orange, en tant que symbole du conformisme, et une allusion au *Frankenstein* de Mary Shelley¹, Jeanette décrit la vision du monde traditionaliste de la congrégation comme étant monstrueuse : « he [the orange seller] pulled from his pocket a leather bound book. '[...] [I]t tells you how to build a perfect person, it's all about this man who does it, but it's no good if you ain't got the equipment.' The prince snatched it away. 'Its' a bit weird', continues the old man, 'this geezer gets a bolt through the neck...' » (*Oranges*, p. 65)² Par ce biais, elle renvoie à ses détracteurs le qualificatif qu'ils lui avaient réservé tout en mettant au jour l'hybridité qu'ils souhaiteraient étouffer. La dénonciation de la vision du monde de la communauté se fait

¹ Shelley 1818, 1994.

² Voir également sur ce sujet : Gydé 1995, p. 45.

depuis une position marginale, celle de Jeanette, et est véhiculée par une forme littéraire dont l'autorité ne peut, en règle générale, se mesurer à celle du récit autobiographique. La forme du conte semble donc appropriée à l'expression de ce type de critiques.¹ Dans *Oranges*, cependant, les revendications de Jeanette et le genre qui les véhicule occupent une place centrale. Le conte lui permet notamment de répondre au pasteur, de contredire sa vision du monde, en d'autres termes, d'établir le dialogue qu'il lui refuse. Dans le texte s'instaure progressivement un va-et-vient constant, une interaction, une relation de complémentarité entre le conte et l'« autobiographie », qui fait progresser l'histoire de l'héroïne, tout en lui donnant l'aspect de l'hybridité – sous la forme de l'ouverture à l'autre, à la différence – qu'elle défend.

Dans cette lignée, le conte du jardin renfermant un oranger occupe une place particulière, puisqu'il marque un point de non-retour dans la vie de Jeanette ainsi que dans son récit « autobiographique ». Ce faisant, il développe et résout symboliquement l'antagonisme qui oppose les systèmes d'images centraux de la conformité et de l'alternative, en renversant l'imagerie principale du récit et en la rendant hybride. Le conte du jardin renfermant un oranger est intercalé dans le récit d'un week-end que Jeanette passe avec Katy. Ce week-end marque un tournant dans la vie de l'héroïne, en lui confirmant la nature de l'objet de ses désirs ainsi que la nécessité de choisir entre la vie qu'elle souhaite mener et celle que la congrégation veut lui imposer. Son choix est en réalité déjà fait depuis longtemps, mais en décidant d'avoir une relation avec Katy, Jeanette le concrétise et prend conscience de l'impossibilité d'un quelconque retour en arrière. Annonçant l'hybridité de l'imagerie du conte, le jardin symbolise paradoxalement l'origine, l'étape et la destination de la recherche identitaire de l'héroïne : « On the banks of the Euphrates find a secret garden cunningly walled. [...] Inside you will find every plant that grows growing circular-wise like a target. Close to the heart is a sundial and at the heart an orange tree. [...] All true quests end in this garden [...]. To eat of the fruit means to leave the garden because the fruit speaks of other things, other longings. » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 120) Le jardin, sur les rives de l'Euphrate, fait indéniablement référence au jardin d'Eden, tandis

¹ Dans l'introduction de son recueil de contes de fées, *The Virago Book of Fairy Tales*, Angela Carter note que les femmes ont pu s'exprimer par le biais du conte sans être décriées précisément parce qu'il était considéré comme un genre mineur. (Carter 1990, p. xi) De la même manière, Nina Auerbach et U.C Knoepfmacher suggèrent qu'à l'époque victorienne, les femmes se sont tournées vers le conte car le fait d'écrire des histoires destinées aux enfants rendait l'écriture des femmes plus acceptable. Par ailleurs, la composition générique du conte leur offrait la possibilité d'exprimer des vérités qu'elles n'auraient pas pu faire entendre autrement, même si elles ne pouvaient les représenter que de façon déformée. Des contes exprimant, de manière détournée, les frustrations et le désir d'autonomie des femmes sont ainsi apparus dès le milieu du XIX^e siècle. (Voir l'introduction de : Auerbach, Knoepfmacher, 1992.)

que l'oranger qui pousse les gens à partir après qu'ils se furent délectés de ses fruits, qui parlent d'autres mondes, d'autres envies, rappelle inévitablement l'arbre de la vie et l'arbre de la connaissance (Genèse, 2, 9), à l'origine de l'expulsion d'Adam et Eve hors du paradis terrestre. (*Oranges*, p. 120)¹ Nul ne sait s'il est possible de retourner dans ce jardin, et de quelle manière. Cependant, l'espoir de pouvoir un jour y revenir fait écho à la promesse faite aux élus dans l'Apocalypse (22, 1-2), celle de retrouver le paradis perdu. Dans le conte comme dans la Bible, goûter au fruit mène à la tentation de découvrir ce que l'on ne connaît pas encore, de dévier du chemin que l'on suivait. Le conte laisse d'ores et déjà deviner que Jeanette devra quitter le jardin d'Eden (sa famille, la congrégation) car elle a désobéi à sa mère en goûtant au fruit défendu :

MY MOTHER WANTED me to move out, and she had the backing of the pastor and most of the congregation, or so she said. I made her ill, made the house ill, brought evil into the church. There was no escaping this time. [...]

It all seemed to hinge around the fact that I loved the wrong sort of people. Right sort of people in every respect except this one; romantic love for another woman was a sin. (*Oranges*, p. 125)²

Le départ de l'héroïne est lié à la découverte de sa sexualité, et plus particulièrement de son homosexualité, de la même manière que l'expulsion d'Adam et Eve était liée à la découverte de la sexualité. En effet, selon Northrop Frye, « l'arbre de vie a clairement quelque chose à faire avec la découverte des rapports sexuels tels que nous les connaissons. » (Frye 1984, p. 210) Curieusement, la définition particulière de l'entrée dans le jardin, qui prend la forme d'une exclusion, qui paraît impossible, est l'élément qui annonce le bannissement de Jeanette, point de départ de sa quête : « There is an entrance, but the entrance is guarded. There is no way in for you. » (*Oranges*, p. 120) Dans le conte, l'exclusion se transforme en une inclusion à la fois impossible et possible. Mais même lorsque l'inclusion de l'autre dans le jardin devient possible, elle n'est que temporaire, l'enceinte et l'individu qu'elle accueille restant sans cesse en mouvement, fluctuants. Car le jardin est également une représentation de l'individu. Ainsi, le mouvement centripète qui caractérise sa définition figure la plongée en soi de Jeanette : « Inside », « Close to the heart », « at the heart ». Mais il est contrebalancé par le mouvement contraire de l'ouverture à l'« autre », de la sortie (hors de soi, hors du jardin), provoquée par l'absorption du fruit. Cette interaction, ce va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, marque

¹ Selon Northrop Frye, l'arbre de la vie et l'arbre de la connaissance devaient, métaphoriquement, être le même arbre, et un arbre fruitier de surcroît. (Frye 1984, p. 210)

² Nous aurons l'occasion de démontrer que la mère de Jeanette représente une figure divine pour sa fille.

de l'hybridité, est précisément ce qui permet à l'individu de se re-trouver : « It may be, some other day, that you will open a gate by chance, and *find yourself again* on the other side of the wall. » (*Oranges*, p. 120)¹ L'imagerie paradoxale du conte, qui fait d'un élément la source de plusieurs interprétations contradictoires mais coexistantes, se communique à son symbole central : l'oranger, l'orange. Dans ce conte, l'orange prend des sens différents de celui que lui donne la mère de Jeanette dans la narration principale, celui de la convention, de la route déjà tracée, de l'absence d'alternative : « Oranges are the Only Fruit. » (*Oranges*, p. 29)² L'orange est le seul fruit que la mère de l'héroïne lui donne à manger, le seul fruit qu'elle lui propose. Mais, comme l'indique le titre de l'œuvre, la jeune fille ressent le besoin de goûter à d'autres fruits après sa relation avec Melanie. Elle ressent de nouveau l'envie de goûter au fruit défendu. (*Oranges*, p. 111) D'unique et fermé, le symbolisme de l'orange devient multiple et ouvert dans le conte. Coupé, il est le fruit de la division (« split », « halved »), entier, celui de la plénitude identitaire.³ L'orange devient le fruit tabou mais également le totem de Jeanette. D'une part, l'orange est le fruit interdit, celui que l'on ne doit pas toucher pour demeurer dans le jardin, celui qui fait trébucher et tomber : « This fruit had tripped up athletes ». (*Oranges*, p. 120) D'autre part, l'orange est le fruit salvateur (« others have healed their wounds »), celui qui représente l'opportunité de l'alternative, la déviation du chemin conventionnel, de la route tracée. Pour Jeanette, l'orange du conte représente la poursuite d'un destin autre que celui de missionnaire. En choisissant de goûter à cette orange, c'est-à-dire de vivre son homosexualité, elle décide de suivre une route alternative, différente de celle que sa mère lui a choisie. Elle opte tout à la fois pour la transgression et le salut. Jeanette réécrit doublement la symbolique de l'orange qui lui a été imposée par sa mère, d'abord en en faisant le fruit de la transgression, puis en reprenant la notion de l'orange comme fruit « acceptable » tout en lui appliquant la définition inverse. Par ces choix, mais plus encore par la définition hybride de l'orange, qui va jusqu'à inclure celle de sa mère, Jeanette exprime une vision du monde différente de celle, univoque, qui lui a été transmise. Prise dans son ensemble, sa pluralité et ses contradictions, l'image de l'orange se fait finalement l'emblème de l'hybridité, comprise en tant qu'ouverture à l'alternative, que poursuit Jeanette.

¹ En lisant cette phrase, nous ne pouvons manquer de nous remémorer l'épisode de la révélation identitaire de Jourdain, dans *Sexing*.

² Dans *A&L* apparaît une variante de cette formule : « bananas are the only fruit », qui exprime ponctuellement la vision conformiste de la femme adoptée par la mère de Picasso, dont le tempérament soumis et effacé ne peut néanmoins être comparé à celui de la mère de Jeanette. (*A&L*, p. 41) Dans *Oranges* comme dans *Sexing*, la banane est un symbole plus transgressif.

³ Son statut duel annonce celui des icônes de fruits dans *Sexing*.

Les quelques passages aux tonalités surnaturelles du roman jouent un rôle similaire à celui du conte du jardin renfermant un oranger. Ils contribuent à déstabiliser et à ouvrir le symbolisme du récit principal, en conférant au « démon » un sens alternatif. La figure du démon apparaît à deux reprises dans le texte. Elle se manifeste une première fois après l'épisode de l'« exorcisme ». A l'issue de cette « cérémonie », Jeanette est enfermée dans le salon de la maison familiale. Alors qu'elle médite sur l'existence des démons, la congrégation l'accusant d'être possédée par des forces maléfiques, la jeune fille est prise d'hallucinations. Un démon orange lui apparaît alors et s'entretient avec elle. Il l'informe notamment des risques qu'elle encourt en refoulant ses démons, c'est-à-dire les aspects « inacceptables » de son identité : « We're here to keep you in one piece, if you ignore us, you're quite likely to end up in two pieces, or lots of pieces, it's all part of the paradox. » (*Oranges*, p. 106) Dans *Oranges* déjà, la fragmentation du moi se présente comme l'envers de l'hybridité, de l'acceptation jouissive de la multiplicité de l'être. Déstabilisant les normes qui structurent la vision du monde de la jeune fille, le démon avertit Jeanette qu'elle ne doit pas croire tout ce qu'elle a pu lire, notamment dans la Bible. (*Oranges*, p. 106) A la fin de l'épisode, Jeanette se repent, mais assure au démon qu'elle est bien décidée à le garder. Le démon lui rend visite une seconde fois, alors qu'elle souffre de mononucléose infectieuse, et est, de nouveau, prise d'hallucinations. L'adolescente est, plus précisément, en train de lutter pour peler une orange que sa mère lui a donnée. Ce fruit, qui lui semble difficile à éplucher, rigide, symbolise l'intransigeance inébranlable de sa mère, à laquelle elle se retrouve sans cesse confrontée : « The skin hung stubborn, and soon I lay panting, angry and defeated. What about grapes or bananas ? » (*Oranges*, p. 111) La jeune fille aspire à de la variété, de la nouveauté, nous laissant déjà entrevoir le choix qu'elle a fait, la multiplicité évoquée par la banane, qui se présente en régime, et le raisin, que l'on trouve sous forme de grappe, s'opposant à l'unité de l'orange, dans cet épisode. Lié au symbole central du texte, dont il arbore la couleur et la dualité, le démon orange apparaît au milieu du fruit unique que lui propose sa mère, et lui enjoint de ne pas oublier la décision qu'elle a prise et, par ce biais, de ne pas oublier qui elle est. (*Oranges*, p. 106) Pour lui rappeler son choix, et le symboliser, il lui donne un caillou marron et rugueux. (*Oranges*, p. 111) Jeanette choisit de garder son démon orange, de rester fidèle à elle-même, c'est-à-dire – paradoxalement – de sauver son âme. Elle refuse de vendre son âme au diable – qui renvoie, dans cette configuration, à la congrégation et à sa propre mère –

pour pouvoir rester au sein de sa famille et de sa communauté. Jeanette entretient ainsi un dialogue « faustien »¹ avec son démon orange, qui n'est pas un être indépendant, mais bien l'extériorisation d'une partie problématique de son moi – celle qui s'oppose à la communauté et à toutes les notions qui ont structuré sa personnalité : « 'If they want to get at my demon they'll have to get at me.' » (*Oranges*, p. 106) Ce démon articule la relation de Jeanette à la loi culturelle, et notamment à la conception religieuse de la vérité embrassée par sa communauté.² Il l'aide à clarifier sa situation et à se re-positionner par rapport aux normes qu'elle a intériorisées. Ambivalente, la figure du démon renvoie simultanément à la perception de l'homosexualité par la congrégation et à la redéfinition de cette interprétation par Jeanette. En effet, le démon est, dans le fantastique, la représentation absolue de l'« autre », de la « différence », de ces éléments – variant d'une société à une autre – que l'ordre culturel a réduits au silence ou a rendus invisibles, pour pouvoir exister et se perpétuer.³ Jeanette est même doublement « autre », puisqu'elle est femme dans une société dont les règles et les normes sont, en définitive, édictées par des hommes. L'homosexualité de Jeanette doit être réprimée car elle remet en cause les normes sur lesquelles la congrégation s'est construite. Les dirigeants de la communauté lui retirent également le droit de prêcher, car ils voient en cette appropriation de prérogatives masculines la source de l'homosexualité et de la « chute » de Jeanette : « The real problem, it seemed, was going against the teachings of St Paul, and allowing women power in the church. [...] She [Jeanette's mother] ended by saying that having taken on a man's world in other ways I had flouted God's law and tried to do it sexually. » (*Oranges*, p. 131) Privée de la parole, Jeanette outrepassé l'interdiction et se lance dans un affrontement lexical et symbolique. Elle reprend l'interprétation que la congrégation fait de son homosexualité pour mieux la combattre. Elle se réapproprie la figure du démon, en lui donnant une signification différente et, plus précisément, en retournant aux origines grecques du terme (*daímōn*), qui le définissent comme une divinité ou un génie. (Hoad 1996, p. 118) Par un processus similaire à celui qui préside à la redéfinition du symbolisme de l'orange, le démon continue à représenter la remise en cause de l'ordre établi, mais il se pare dorénavant de connotations positives. En ce sens, le démon orange de Jeanette remplit une

¹ Pour plus d'informations sur le mythe de Faust et son évolution, voir : Jackson R. 1981, p. 55-9.

² La figure du démon orange apparaît également dans *Boating*, sous la forme d'une créature métaphictionnelle capable de se déplacer dans l'espace-temps du texte. Le démon orange annonce la suite de l'histoire à l'héroïne, Gloria, tout en l'incitant à contredire publiquement l'interprétation de la Bible qui va être proposée par Noah afin que les gens sachent qu'il n'existe pas d'histoire vraie. (*Boating*, p. 123-4) Ce démon orange n'est donc pas sans rappeler celui d'*Oranges*.

³ Pour une discussion de la figure du démon, voir : Jackson R. 1981, p. 54-5.

fonction similaire à la figure du diable dans le système des images carnavalesques décrites par Bakhtine : « le diable est le joyeux porte-parole ambivalent des points de vue non officiels, de la sainteté à l'envers [...]. Il n'a rien de terrifiant, ni d'étranger. » (Bakhtine 1970 (b), p. 50) Le démon orange de Jeanette va ainsi à l'encontre de la définition que la Bible, l'Eglise et la congrégation donnent du « démon ». Il représente la pleine réalisation de soi, ainsi que le souligne Peter Childs : « The demon [...] seems to represent self-possession and self-knowledge: it offers Jeanette the opportunity to be herself and not to be split between her nature and her socialization. » (Childs 2005, p. 269) Le terme « démon » devient un signifiant à signifiés variables. En créant un démon qui renverse les notions de « bon » et de « mauvais » érigées par son entourage, Jeanette déstabilise la vision du monde partagée par les membres de la congrégation. Le démon orange symbolise une révolte non seulement sexuelle, mais aussi sémantique. Les éléments surnaturels du roman transforment le sens des termes que la communauté emploie pour définir Jeanette. Parallèlement, ils renversent le système référentiel du récit « autobiographique ». En d'autres termes, ils démultiplient les perspectives du texte et, ce faisant, ouvrent le champ de la représentation et de l'interprétation à l'hybridité, en faisant un espace au sein duquel des perspectives différentes, voire contradictoires, peuvent interagir, se parodier, se redéfinir, se compléter sans jamais s'anéantir, un espace au sein duquel l'« autre », réintégré en soi, peut pleinement exister.

II-1-1-c. Révélation des non-dits du récit « autobiographique »

Dans *Oranges*, les contes et allégories permettent à Jeanette d'exprimer, de manière plus ou moins déformée, ses conflits intérieurs et de les résoudre. Ainsi que le formule Paulina Palmer, « the fantasy episodes in *Oranges* are by no means superfluous [...]. The interplay of narratives which they create highlights the part that fantasy plays in the construction of the adolescent psyche. » (Palmer 1995, p. 190) Bettelheim affirme que les contes de fées ont, depuis toujours, eu « infiniment plus de choses à nous apprendre sur les problèmes intérieurs de l'être humain et sur leurs solutions, dans toutes les sociétés, que n'importe quel autre type d'histoire à la portée de l'entendement de l'enfant. » (Bettelheim 1976, p. 15) Bien qu'ils jouent un rôle plus important auprès des enfants, les contes parlent également aux adolescents et aux adultes. Pour reprendre les termes de Bettelheim, « les contes de fées [...] sont arrivés à s'adresser simultanément à tous les niveaux de la

personnalité humaine, en transmettant leurs messages d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte. » (Bettelheim 1976, p. 16) Les contes éclairent les individus de tous âges sur eux-mêmes, en personnifiant ou en illustrant les conflits intérieurs auxquels ils sont soumis et en leur suggérant des solutions, en leur proposant des modèles de comportement. « Ils sont l'expression symbolique de rites d'initiation ou autres rites de passages, par exemple, la mort métaphorique d'un moi inadapté afin de renaître sur un plan d'existence supérieure. » (Bettelheim 1976, p. 51) Les contes contribuent plus précisément au développement identitaire de l'individu, en l'aidant à surmonter les deux crises majeures de son existence, la première relative à l'intégration de sa personnalité, de ses ambivalences et conflits intérieurs, et la seconde au conflit œdipien et à la nécessité de se détacher de ses parents. En outre, les contes de fées démontrent à l'enfant qu'il ne peut échapper aux difficultés de la vie, qui sont inhérentes à l'existence humaine, et qu'en choisissant de les affronter, il ne peut manquer de remporter la victoire. Ils avertissent également l'enfant qu'il se condamnerait à une bien piètre existence s'il choisissait d'éluder tout problème se présentant à lui. Bettelheim souligne le fait que les contes mettent toujours en scène les sentiments éprouvés par l'enfant dans un cadre qu'il n'a jamais expérimenté et qui le transporte hors du monde réel. En effet, le conte de fées se situe dans un monde merveilleux intemporel peuplé de princes et de princesses, mais aussi de monstres, de sorcières et de magiciens. Au sein de ce genre, règne en maître le mode de pensée animiste, qui est celui de l'homme primitif et de l'enfant. (Bettelheim 1976, p. 86) Le monde du conte correspond ainsi à l'état d'esprit de l'enfant. Tout en étant irréel, il raconte une histoire vraie au sens où il se rapporte aux expériences intérieures de l'enfant. L'histoire représente, sous forme imaginaire et symbolique, les étapes essentielles de la croissance et de l'accession à une vie indépendante. (Bettelheim 1976, p. 100) Or, les contes de fées inventés par Jeanette mettent précisément en scène son évolution identitaire et les conflits qui la parsèment. Tous ces récits sont reliés entre eux, non pas parce qu'ils constituent les différentes parties de la même histoire, mais parce qu'ils mettent en abyme les étapes majeures du développement identitaire de l'héroïne. Intervenant aux moments stratégiques de son évolution, et de la narration principale, la création de ces récits l'aide à mieux appréhender ses problèmes, à les analyser et à opérer des choix décisifs. Ces contes lui indiquent des solutions qu'elle possède déjà tout en pointant la nécessité de faire un choix. Ce faisant, ils font progresser l'histoire principale et la complètent, en faisant

affleurer à sa surface les éléments qui en ont été omis – les expériences, les sentiments que Jeanette élude plus ou moins consciemment.

Le premier et le dernier récits, qui sont connectés d'une autre manière encore, illustrent plus particulièrement la façon dont les contes aident l'héroïne à devenir indépendante et à gérer sa relation avec sa mère. Ils mettent en scène la relation mère-fille mais dans des circonstances différentes. Le premier conte nous présente cette relation telle que la rêve la mère de Jeanette alors qu'elle est sur le point d'adopter la petite fille, et telle qu'elle se présente effectivement pendant les premières années de la vie de l'enfant. Cette vision idyllique est contrebalancée par le conte de « Winnet et le sorcier », intercalé dans le chapitre « Ruth », qui met en scène les rapports conflictuels de Jeanette et de sa mère, après que cette dernière eut découvert l'homosexualité de sa fille. Le sorcier apparaît comme le double négatif de la vieille bossue, et sa relation avec Winnet est l'antithèse de celle que la vieille femme entretient avec la princesse. La division de l'image maternelle en une figure bonne et positive, celle de la vieille bossue – qui conseille la princesse et l'aide à résoudre son problème – et une image néfaste et négative, celle du sorcier – qui condamne, punit, et réprime – reflète l'évolution des sentiments de Jeanette envers sa mère. Mais cette double identification constitue peut-être aussi un moyen pour la jeune fille de sauvegarder son amour pour sa mère, tout en développant des sentiments négatifs à son encontre. Jeanette ferait alors ce que fait tout enfant pour ordonner les sentiments mêlés qu'il éprouve pour un même individu : il les sépare et les projette sur des personnes différentes. Selon Bettelheim, en lui présentant des personnages unidimensionnels qui s'opposent les uns aux autres, le conte montre à l'enfant comment projeter ses sentiments ambivalents sur des personnes différentes. (Bettelheim 1976, p. 102-3) Dans le cas de la petite fille, « la mère se scinde en deux personnages : la mère pré-œdipienne, merveilleusement bonne, et la méchante marâtre œdipienne ». (Bettelheim 1976, p. 152) La petite fille peut alors développer des sentiments hostiles à l'égard de sa mère sans que ceux-ci ne rentrent en conflit avec l'amour qu'elle ressent pour la figure maternelle.¹ Dans cette configuration, la bossue du premier conte serait la mère pré-œdipienne telle que la perçoit Jeanette, c'est-à-dire la mère attentive aux besoins de sa petite fille. Le fait que la vieille bossue, l'image de la mère aimée, apparaisse au début de l'œuvre n'est pas fortuit. En effet, petite fille, Jeanette acceptait sa mère telle qu'elle était et ne pensait aucunement

¹ Karen Rowe affirme que cette fragmentation de l'image de la mère permet également à l'adolescente de traverser plus aisément les deux étapes du processus de maturation : celles du détachement et de l'identification à la figure maternelle. (Rowe 1986, p. 214)

à remettre en question la voie qu'elle lui avait tracée. Ce n'est qu'à l'adolescence que la jeune fille commença à questionner la vision du monde de sa mère. Ce questionnement fut déclenché par le rejet de son homosexualité. Dans ces circonstances particulières fut créée la figure du sorcier, incarnant la mauvaise mère qui réprime la jeune fille et se montre intransigeante envers elle dès qu'elle lui désobéit : « 'Daughter, you have disgraced me,' said the sorcerer, 'and I have no more use for you. You must leave.' » (*Oranges*, p. 143) Or, Bettelheim affirme justement que « la sorcière [...] est la réincarnation de la mère tutélaire de l'enfance et de la mère néfaste de la crise œdipienne. » (Bettelheim 1976, p. 127) La sorcière représente la mère œdipienne telle qu'elle apparaît à l'enfant, c'est-à-dire qu'elle satisfait ses désirs tant qu'il lui obéit, et se montre cruelle dès qu'il s'oppose à elle.¹ D'un récit à l'autre, de celui qui débute la série des contes à celui qui la termine, l'image de la mère qui donne la confiance foncière (en soi et dans le monde) à son enfant cède la place à la figure de la mauvaise mère, qui devient indifférente au bonheur de sa fille dès l'instant où elle refuse de lui obéir. Les contes intermédiaires élaborés par Jeanette lui montrent qu'elle devra inévitablement choisir entre les exigences de sa mère et ses propres désirs. La création de ces récits lui permet de prendre conscience de la nécessité de quitter le foyer familial pour pouvoir poursuivre le chemin de l'indépendance et de l'affirmation de soi. Si l'on considère les thèses de Bettelheim relatives au développement identitaire de l'individu, l'expérience de Jeanette suit l'évolution classique de l'enfant vers l'individualisation.² En effet, pour que les enfants puissent évoluer vers l'individualisation, ils doivent pouvoir s'appuyer sur la confiance foncière que les bons parents leur ont transmise : « I cannot recall a time when I did not know that I was special. » (*Oranges*, p. 4) Mais ils ont également besoin de percevoir, pendant un certain temps, les bons parents comme de mauvais parents, des bourreaux indifférents à leur bonheur, leur imposant leurs exigences, que cela soit vrai ou non : « While I lay shivering in the parlour she took a toothcomb to my room and found all the letters, all the cards, all the jottings of my own, and burnt them one night in the backyard. There are different sorts of treachery, but betrayal is betrayal wherever you find it. She burnt a lot more than the letters that night in the backyard. I don't think she knew. » (*Oranges*, p. 109-10) Si l'enfant réagit à cette situation en développant son moi et en évoluant vers l'indépendance, alors les bons parents réapparaissent miraculeusement. (Bettelheim 1976, p. 338) Sans pour autant aller jusque

¹ Ces remarques, déduites des contes de type « Deux Frères », dans lesquels un héros rencontre une sorcière avec qui il entretient des relations qui sont tout d'abord bonnes, mais qui se détériorent dès qu'il lui désobéit, peuvent être appliquées aux liens qui unissent Winnet et le sorcier, et ce, en dépit de l'inversion des sexes.

² Cette évolution est illustrée par les contes, notamment celui de *Cendrillon*.

là, Jeanette, comprenant qu'elle ne peut se défaire totalement de ses liens familiaux, cède à la tentation de revoir sa mère pendant les fêtes de Noël, et réussit même à dialoguer avec elle, bien que cette dernière refuse toujours d'accepter son homosexualité. (*Oranges*, p. 158)

Les allégories, élaborées par Jeanette au cours de ses rêves et délires hallucinatoires, jouent un rôle similaire à celui des contes dans *Oranges*. La première allégorie apparaît après l'épisode de l'exorcisme et de la repentance, au moment où l'héroïne décide de retrouver Melanie, partie passer quelques jours en famille. (*Oranges*, p. 108-9) Jeanette, qui a réussi à s'introduire dans la chambre de son amie, s'endort en l'attendant. Elle rêve alors d'une tour dans laquelle des hommes et des femmes, des prisonniers, mutilés pour la plupart, sont attachés à des crochets portant leurs numéros :

truckloads of men and women were being emptied out on to the grass; most were mutilated, all had numbers round their necks, and I heard a guard say, 'This is your new address.' The prisoners were very quiet and marched without resistance towards a massive stone turret. In the turret were little nooks with numbers that corresponded to the numbers around the prisoners' necks. In the middle of the turret an iron stairway spiralled up and up; I started to climb, along with many others, but each time we passed one of the nooks, its inmate tried to push us off. (*Oranges*, p. 108)

L'escalier de la tour mène à la Chambre de la Déception Finale (« the Room of the Final Disappointment »). Là, une jeune femme apprend à Jeanette qu'elle se trouve dans la Cité des Chances Perdues (« the City of Lost Chances »), où aboutissent les gens qui ne réussissent pas à prendre une décision. Elle informe également la jeune fille que ceux qui ont déjà fait l'Erreur Fondamentale (« the Fundamental Mistake ») arrivent directement dans la pièce où elles se trouvent. (*Oranges*, p. 109) Cette allégorie renvoie de façon très lisible à la situation de Jeanette, qui ne sait pas si elle doit renoncer à Melanie ou donner libre cours à ses envies. Doit-elle sacrifier une partie d'elle-même, se laisser mutiler tels les prisonniers de son rêve, pour pouvoir réintégrer son milieu familial, social et religieux, ou vivre seule, mais en accord avec elle-même ? L'allégorie lui indique la nécessité d'opérer un choix. Au travers de l'image des prisonniers qui entravent l'ascension de Jeanette vers la Chambre de la Déception Finale, l'allégorie essaie de la dévier du chemin que lui pointe la communauté. En d'autres termes, elle contrebalance les pressions exercées par les dirigeants de la congrégation qui, tels les gardes, relais de l'ordre établi, encadrent les membres de la communauté pour s'assurer qu'ils se conforment bien à la norme, qu'ils se laissent docilement enfermés dans la tour de pierre. En outre, l'allégorie met en garde

Jeanette contre les implications d'un éventuel sacrifice personnel, en lui montrant le sort des gens qui n'ont pas eu le courage d'exprimer leurs envies et leur personnalité (« The prisoners were very quiet and marched without resistance »), et qui ont choisi la voie qui leur paraissait la moins problématique, le conformisme. L'image des prisonniers mutilés qui se laissent enchaîner à la tour de pierre, dont la densité (« massive stone turret ») évoque le poids de la norme, qui acceptent de devenir un numéro parmi d'autres, symbolise le sort des individus qui ont renoncé à une partie de leur identité pour se conformer aux exigences de la société. Cette métaphore représente l'effet homogénéisant et déshumanisant des normes sociales que chaque acte de soumission humaine vient renforcer, les rendant toujours plus difficiles à affronter (« truckloads of men and women were being emptied out on to the grass »).

La deuxième allégorie complète la première en développant l'image de la pierre comme symbole de la norme et, par ce biais, en suggérant plus explicitement à Jeanette la voie à suivre. (*Oranges*, p. 110-1) Cette seconde allégorie se construit au fil de variations linguistiques portant sur le mot « stone » et développant le thème de la confrontation de l'individu aux murs, à la pierre, symboles des normes de la société. Les éléments de pierre qui bornent trois des quatre coins du monde, et parmi lesquels on retrouve la tour de pierre, représentent les limites de la société dans laquelle évolue l'individu, les frontières de son univers social : « Where the world ends in the East you will find a stone lion, and in the west, a gryphon made of stone. At the Northern corner a stone turret will baffle you, and in the South a gritty beach for your feet. Do not be afraid. These are the ancients. » (*Oranges*, p. 110) Jeanette nous dit que ces limites doivent, certes, être respectées, mais qu'elles peuvent également être outrepassées dans certaines situations, car il ne s'agit pas de normes ultimes et immuables : « Weathered and wise as they are, respect them, but they are not the everlasting substance. [...] At one time or another there will be a choice: you or the wall. [...] The City of Lost Chances is full of those who chose the wall. » (*Oranges*, p. 110)

A l'instar des contes, les allégories renvoient au récit à tendance autobiographique de Jeanette, en décryptant le conflit intérieur vécu par la jeune fille et en lui suggérant la voie à suivre, qui, si elle n'est pas forcément la plus aisée, est certainement la plus bénéfique à son développement identitaire. Mais, au-delà de l'évolution personnelle de Jeanette, les allégories renvoient à des conflits intérieurs expérimentés par tout individu à un moment ou un autre de sa vie, et retranscrivent, en ce sens, des préoccupations universelles. En d'autres termes, ils donnent à ses conflits une portée générale et didactique, dépassant le cadre personnel de l'autobiographie. La distanciation et

l'universalisation opérées par l'allégorisation de son histoire permettent à la narratrice de percevoir sa situation d'une manière différente et plus claire. Mais peut-être la fonction didactique de ces allégories renvoie-t-elle également à l'influence que l'auteur souhaiterait que ce récit – et plus généralement *Oranges* ainsi que chacune de ses autres œuvres – ait sur le lecteur ? Quel que soit l'effet produit sur le lecteur, le passage « autobiographique » qui sépare les deux allégories démontre que Jeanette a, quant à elle, pris sa décision, sur une tonalité et par le biais de l'imagerie de la pierre, qui annonce et fait une transition avec la seconde allégorie : « Walls protect and walls limit. It is in the nature of walls that they should fall. That walls should fall is the consequence of blowing your own trumpet. » (*Oranges*, p. 110) « To blow one's own trumpet » prend, dans le texte, un sens autre que celui de « chanter ses propres louanges », en se transformant en métaphore de l'expression de sa propre personnalité.¹ En exprimant ses désirs, Jeanette fera tomber les « murs » sociaux, religieux, qui entravent sa personnalité. Peu de temps après cet épisode, lors d'un festival organisé par la congrégation pentecôtiste à Blackpool, la jeune fille refuse de monter dans une *tour* avec sa mère et préfère se promener seule sur la plage, au bord de l'eau – symbole de la liberté, du libre flux², opposé à la fixité et la densité de la pierre – où elle finira par rencontrer Katy. Cet épisode signale sa décision de suivre un chemin divergeant de celui de sa mère, de la voie du conformisme, de l'hétérosexualité – que suggère également le symbole phallique de la tour. Ce chemin n'aboutit pas dans la tour de la Cité des Chances Perdues, mais la conduit à sa prochaine histoire d'amour, à l'exploration de son homosexualité.

Si les contes et les allégories permettent à Jeanette de percevoir les différentes étapes qu'elle doit suivre pour développer son moi, devenir indépendante et, autant que cela soit possible, retrouver sa mère, ils complètent également le récit à tendance autobiographique de la jeune fille en mettant au jour des éléments passés sous silence ou en donnant leur pleine dimension à des conflits intérieurs à peine esquissés. En ce sens, ils ne sont pas seulement l'expression des conflits inconscients de Jeanette, mais constituent, en

¹ L'expression renvoie également à un chapitre de la Bible, Josué 6, dans lequel Dieu aide le peuple juif à prendre possession de la ville de Jéricho, entièrement ceinte par un mur. Dieu ordonne aux guerriers et aux prêtres de faire le tour de la ville pendant sept jours, une fois les six premiers jours, sept fois le septième jour. En outre, sept prêtres doivent souffler dans sept cornes de bélier pendant la procession. Le septième jour, le peuple pousse un grand hurlement en entendant les trompes, et les murs de la ville s'effondrent. Les juifs peuvent alors s'emparer de Jéricho. (*The Bible* 1998, p. 267-9) Le fait que cette référence biblique apparaisse, dans *Oranges*, au moment où Jeanette est en proie à une crise identitaire, suggère que la jeune fille devra exprimer ses désirs pour pouvoir faire tomber les « murs » religieux qui essaient d'emprisonner son moi.

² L'eau est le véhicule littéral et métaphorique de la quête identitaire de Winnet, qui est aussi une recherche d'épanouissement et de liberté.

outre, une sorte d'inconscient du texte « autobiographique ». Ils expriment les éléments qui ont été réprimés dans la narration du moi conscient de la jeune fille. Ce que le texte cherche à cacher, ce que la narratrice essaie de passer sous silence, resurgit sous forme de contes, mais aussi d'allégories. Ces créations fictionnelles révèlent les conflits qui entravent la maturation de Jeanette et l'évolution de sa narration, et les résolvent, lui permettant de poursuivre sa recherche identitaire ainsi que le récit de cette quête. L'influence du conte de « Winnet Stonejar et le sorcier » sur le récit « autobiographique », et les rapports qui se tissent progressivement entre ces deux textes, constituent l'occurrence la plus emblématique de ce processus.

II-1-1-d. La résolution des tensions ou l'instauration d'une relation symbiotique entre le conte et le récit « autobiographique »

Le conte de « Winnet Stonejar et le sorcier » diffère des précédents. D'une part, il est plus long (environ dix pages) et plus développé que les autres. D'autre part, il débute le chapitre de « Ruth », un privilège qui n'est accordé à aucun autre. Mais si, contrairement aux contes précédents, il n'apparaît pas comme étant une réponse directe à un événement précis, il n'en reste pas moins qu'il met, lui aussi, le récit « principal » en abyme. En réalité, il fait plus que cela, et c'est en ce sens qu'il diverge significativement des récits qui le précèdent. Le conte de Winnet n'est pas uniquement une version alternative de l'histoire de Jeanette, il fait partie de sa narration. Certes, cette remarque peut s'appliquer aux contes précédents, ceux-ci étant le produit des fantasmes de Jeanette et l'aidant à structurer son identité et son récit, mais l'histoire de Winnet est la seule qui finisse par véritablement s'intégrer au tissu de la narration principale. Si elle est, à l'instar des autres, séparée du récit « autobiographique » par des blancs, elle prend, cependant, indéniablement la suite de la narration principale. Plus précisément, les deux histoires se relaient l'une l'autre dans le développement de l'intrigue. Le conte de « Winnet et le sorcier » fait figure de conclusion, de bilan, non pas uniquement parce qu'il apparaît vers la fin du texte et se fond en lui, mais également parce qu'il renvoie aux contes et allégories précédents, et amène Jeanette à accepter son hybridité. Ce conte se différencie de ceux qui le précèdent d'une autre manière encore, puisque l'héroïne est non seulement nommée – ce qui n'est pas le cas dans les autres récits, quand bien même y figure un alter ego de Jeanette – mais que son nom, Winnet Stonejar, est une sorte d'anagramme tronquée de Jeanette Winterson. L'histoire de

la jeune sorcière renvoie donc directement et plus explicitement que les autres contes à celle de l'auteur et au récit principal à tendance autobiographique. Le réarrangement des lettres du nom de l'auteur pourrait symboliser le fait que le conte constitue une variante de l'histoire de Jeanette et de celle de sa créatrice. Il renverrait à la réorganisation des éléments « autobiographiques » de l'œuvre. Plus que cela, ce nom contribue à superposer les unes sur les autres les figures du personnage, de la narratrice, et de l'auteur, en d'autres termes, à faire se fondre les différentes Jeanette les unes dans les autres. En ce sens, il réaffirme le pacte « autobiographique », en même temps qu'il le redéfinit, en le parant d'une dimension fictionnelle. Sur un plan métafictionnel, l'anagramme exemplifie le pouvoir, évoqué dans le conte, de nommer, de se nommer, le pouvoir de contrôler son existence et de se réinventer par ce biais : « Naming meant power. Adam had named the animals and the animals came at his call. » (*Oranges*, p. 138) En d'autres termes, ce nom symbolise la manière dont l'auteur fictionnalise son histoire par le biais d'une narratrice autodiégétique qui, soit réinvente son passé, soit retranscrit la façon dont l'héroïne réarrange constamment les éléments de son existence et élabore des versions alternatives aux visions du monde qui lui sont proposées pour mieux reprendre le contrôle de sa vie.

Dans cette optique, le conte de Winnet constitue une mise en abyme ironique de la relation existant entre Jeanette et sa mère. L'histoire de Winnet et de son père reprend le récit de Jeanette depuis le début, et en présente une version alternative et acerbe, acerbe au sens où la mère de l'héroïne, qui est une femme très pieuse, une bigote, y est associée à une figure « démoniaque », un sorcier. La figure ambivalente du démon circule de personnage en personnage dans *Oranges*, se parant de connotations tantôt négatives, tantôt positives. Dans un renversement ironique, Jeanette attribue à sa mère les traits de ce que cette dernière méprise et combat, les traits du démon tel qu'elle le perçoit. Jeanette renverse l'accusation dont elle fait l'objet tout en attribuant à sa mère la responsabilité du conflit qui les oppose. D'instigatrice, elle devient victime et, dans une posture défensive, identifie en sa mère la source du mal. Néanmoins, la transformation de la mère de Jeanette en une figure païenne ne perturbe nullement le parallèle existant entre le récit principal et le conte. Il en va de même du changement de sexe qui, plus que toute autre chose, universalise la relation entre Jeanette et sa mère. Ainsi que le formule Palmer, « [t]he fact that a gender displacement occurs and the figure of the mother is represented not by a female witch but by a male wizard, universalizes the theme of power-relations between parent and child. It also illustrates Winterson's refusal to be tied to biologicistic assumptions. » (Palmer 1995, p. 191) Les points communs entre le sorcier et la mère de Jeanette ne manquent pas. Dans

un premier temps, le sorcier ensorcelle Winnet pour qu'elle oublie ses origines, se croit orpheline et pense avoir été confiée aux soins de celui-ci par un puissant esprit : « She believed she had always been in the castle, and that she was the sorcerer's daughter. He told her she was. That she had no mother, but had been specially entrusted to his care by a powerful spirit. » (*Oranges*, p. 141) En « adoptant » Winnet et en lui faisant croire qu'il est son père, le sorcier reproduit les actes de la mère de Jeanette. En effet, cette dernière l'a adoptée et a toujours nié l'existence de sa mère biologique. (*Oranges*, p. 98-9) Confirmant l'inversion des rôles, le statut de la mère dans le conte représente celui du père (adoptif) de Jeanette dans le récit « autobiographique ». Jeanette ne présente d'ailleurs pas son père en tant que tel, mais le définit au travers de sa relation avec sa mère : « Her husband ». (*Oranges*, p. 5) Passif, son père s'efface devant sa mère et est, par conséquent, quasiment inexistant dans l'histoire. La mère de Jeanette considère d'ailleurs sa fille comme l'enfant qu'elle a eu de Dieu (« a powerful spirit ») et qu'elle lui destine : « 'You were always mine. I had you from the Lord.' » (*Oranges*, p. 10) Elle l'a adoptée dans le seul et unique but d'en faire une missionnaire. Elle l'a donc éduquée de sorte à ce qu'elle puisse transmettre ses connaissances à d'autres. Redoublant les actes de la mère de Jeanette, le sorcier ensorcelle Winnet et l'« adopte » pour en faire son apprentie. Il lui enseigne la magie pour qu'elle puisse, à son tour, répandre ce savoir en d'autres lieux : « 'What I want,' he began, 'is for you to become my apprentice. [...] You have gifts, I know that, you can take the message to other places ». (*Oranges*, p. 139) Winnet apprend notamment à éduquer les villageois. Les activités de ce personnage renvoient aux fonctions que remplit Jeanette au sein de la communauté pentecôtiste par le biais des prêches et des cours bibliques. Le rôle que joue l'apprentie sorcière auprès des villageois évoque également les tâches que la vieille bossue confie à la princesse dans le premier conte. Créant un mouvement spiralé de mises en abyme sans fin, l'histoire de Winnet renvoie au récit principal et au premier conte. Faisant écho à la destinée de Jeanette, le bonheur de Winnet est interrompu par l'arrivée d'un jeune étranger : « Winnet learned to teach the villagers herself, and all went well until one day a stranger came to the settlements. » (*Oranges*, p. 142) Winnet s'éprend de ce jeune homme et l'invite au château de son père, un jour de fête. Cet événement rappelle évidemment l'histoire d'amour de Jeanette et Melanie, plus particulièrement les épisodes au cours desquels elles font connaissance et où l'héroïne invite sa nouvelle amie à se joindre à la congrégation pentecôtiste lors d'une des visites festives du pasteur Finch. (*Oranges*, p. 81-3) Le passage de l'homosexualité de Jeanette à l'hétérosexualité de Winnet ne semble rien changer à l'histoire, la translation créant

uniquement l'impression d'universaliser l'histoire de l'héroïne. Le sorcier, qui, à l'instar du pasteur, représente une sorte de guide pour les villageois, qui le respectent et le craignent, leur annonce qu'une malédiction a frappé ses terres et que le jeune étranger a souillé sa fille : « he told of a terrible blight come to the land. 'It lies in one of you,' he warned them, watching them ripple with alarm. 'He must be cast out.' And *the sorcerer laid his hand on the boy's neck*. 'This boy has spoiled my daughter.' » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 143) Cet épisode présente d'évidentes similitudes avec le passage dans lequel le pasteur dénonce la relation « démoniaque » de Jeanette et Melanie devant la congrégation : « *His [the pastor's] hand was hot and heavy on my neck*. [...] 'These children of God have fallen foul of their lusts.' » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 102) Reprenant la symbolique de l'emprisonnement de la première allégorie, les villageois enferment le jeune homme, mais Winnet le délivre et lui demande de la renier. Le jeune homme renonce à Winnet de la même manière que Melanie et Katy choisissent de renier Jeanette sous la pression sociale. Le sorcier, se sentant déshonoré par sa fille, la chasse. A l'instar de Jeanette, Winnet, se considérant innocente, ne peut se résoudre à demander pardon et décide de partir. Avant de quitter le château du sorcier, Abednego, son corbeau préféré, la prévient des dangers qui l'attendent si elle change d'avis. Pour qu'elle se remémore ses paroles, il lui donne un caillou rugueux et marron, qui se révèle être son cœur, pétrifié par le chagrin et le regret. Ce caillou est celui que le démon orange remet à Jeanette pour ne pas qu'elle l'oublie et lui rappeler qu'elle a, sans le savoir, déjà fait son choix : « 'you've made your choice now, there's no going back.' 'What are you talking about? I haven't made any choice.' 'Catch', called the demon and vanished. In my hand was a rough brown pebble. » (*Oranges*, p. 111) Pendant que Winnet discute avec Abednego, le sorcier noue un fil invisible autour d'un de ses boutons, pour pouvoir tirer dessus dès qu'il le souhaite et se rappeler à sa mémoire, ainsi que le fait la mère de Jeanette de façon métaphorique : « her father had crept in, in the shape of a mouse, and *was tying an invisible thread around one of her buttons* » (*Oranges*, p. 144) ; « *she had tied a thread around my button, to tug when she pleased.* » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 171) L'histoire « autobiographique » comble le vide référentiel du conte en expliquant la signification de ce fil tandis que la référence littérale à ce lien symbolique dans le conte annonce la fin du récit principal, en préfigurant l'impossibilité pour Jeanette de se défaire totalement de son passé et de sa famille. Le fil relie les deux récits, littéralement et métaphoriquement parlant. Le premier épisode de l'histoire de Winnet s'achève sur son départ du château. Il récapitule ainsi le récit de Jeanette, depuis le commencement jusqu'au moment où elle quitte sa famille.

Après le premier épisode du conte, la narration de Jeanette reprend quasiment à l'endroit où elle s'était interrompue. La narratrice nous raconte alors qu'après être partie du domicile familial, elle est allée vivre parmi les habitants du village qui n'appartenaient pas à l'Eglise pentecôtiste. (*Oranges*, p. 144) Mais le récit principal s'interrompt après seulement deux pages pour laisser la place à celui de Winnet, qui reprend là où il s'était arrêté. Ayant quitté le château, Winnet se retrouve dans une partie de la forêt qu'elle connaît, mais qui lui semble cependant différente. Elle finit par se perdre, avant d'être recueillie par une femme, qui l'emmène vivre chez les villageois.¹ (*Oranges*, p. 148) L'évolution de l'histoire de Winnet redouble celle de Jeanette, à une différence près. Alors que le récit « autobiographique » s'intéresse plus aux faits survenus à cette époque qu'aux sentiments qu'ils inspirent à Jeanette, l'histoire de Winnet se concentre sur ce que l'héroïne ressent, sur sa prise de conscience des défauts de la communauté au sein de laquelle elle vivait, et qui est évoquée dans le conte sous le nom de l'« ancien monde » – ainsi que cela fut le cas, antérieurement, dans les allégories et que cela le sera, ultérieurement, dans la narration principale. (*Oranges*, p. 155) Cette prise de conscience est néanmoins ambivalente car teintée de sentiments de nostalgie et de solitude :

homesickness struck her [...]. She had left her school and her followers far behind, she wanted to talk about the nature of the world, why it was there at all, and what they were all doing on it. Yet at the same time she knew her old world had much in it that was wrong. If she talked about it, good and bad, they would think her mad, and then she would have no one. She had to pretend she was just like them, and when she made a mistake, they smiled and remembered she was foreign. (*Oranges*, p. 148-9)

Pour la première fois dans le récit, la narratrice sépare entièrement les faits des sentiments qu'ils suscitent, réservant les premiers au récit « autobiographique » et les seconds au conte. L'histoire de Winnet constitue une version alternative complémentaire du récit principal, au sens où elle se focalise sur les émotions, les envies, les questions de Jeanette, à une période cruciale de sa vie. Pour reprendre la formule de Christine Reynier, le conte « révèle les angoisses, les rêves et la solitude que Jeanette passe sous silence et que le récit premier ne pourrait révéler sans tomber dans le pathos. » (Reynier 2004, p. 60) Le deuxième épisode du conte s'achève lorsque Winnet exprime le désir de se rendre dans la

¹ Bruno Bettelheim indique que le fait de quitter la maison équivaut à devenir soi-même, la réalisation de soi nécessitant la rupture avec le foyer, et que se perdre dans les bois symbolise le désir de se trouver soi-même. (Bettelheim 1976, p. 109, p. 273-4) Winnet ne va d'ailleurs pas tarder à exprimer le besoin de se trouver. Celui-ci se manifeste au travers de son désir d'entreprendre un voyage physique et métaphysique vers la ville peuplée de gens qui discutent de la nature du monde.

ville aux gratte-ciel dont les habitants méditent sur la nature du monde, et passe le relais à la narration « autobiographique », qui relate le départ imminent de Jeanette pour cet endroit précis, nous laissant deviner qu'il s'agit du lieu de ses études.

Le dernier volet (?)¹ du conte de Winnet prend alors la suite de l'histoire de Jeanette. Le conte fait littéralement progresser le récit « autobiographique », en nous relatant le départ de l'héroïne, qui fait l'objet d'une ellipse, et en se concentrant plus particulièrement sur les enjeux de ce changement. Winnet, qui a décidé de partir pour la ville où elle croit trouver des réponses à ses questions et où elle espère que les relations humaines se fondent sur des bases plus saines, doit traverser la mer et, donc, apprendre à naviguer. (*Oranges*, p. 154-5) L'histoire de Winnet montre clairement que ce voyage n'est pas simplement physique mais est également psychologique et identitaire. Le voyage entrepris par Winnet-Jeanette est non seulement une quête d'autre chose, d'un autre monde, mais aussi une quête de soi, ainsi que son rêve – dont l'imagerie renvoie au conte de Tétraèdre, au chapitre « Deuteronomy » et à la première allégorie, en un mouvement spiralé qui redouble le symbolisme de l'extrait – le démontre :

She dreamed her eyebrows became two bridges that ran to a bore-hole between her eyes. The hole has no cover, and a spiral staircase starts, and runs down and down into the gut. She must follow it if she wants to know the extent of her territory. [...] Then she finds a roundabout horse, and that gives her a chance to look at things more than once, and she thinks she doesn't change anything as she looks, but she must, because every time she goes round, the same things are different. (*Oranges*, p. 155)

Le voyage de Winnet-Jeanette est donc bien une quête intérieure, ainsi que le signale la présence du mouvement spiralé dans ses entrailles, au plus profond de son être physique, en une appréhension littérale de son monde intérieur, évoquant le travail du rêve : « a spiral staircase starts, and runs down and down into the gut. » Cette image renvoie au chapitre « Deuteronomy » qui, tel un précepte, suggère la nécessité d'élaborer sa propre version des faits, sa propre histoire, une histoire plurielle, mouvante, qui ne se laisse pas étouffer par celles des autres mais qui leur reste tout de même ouverte : « The salt beef of civilisation *rumbling round in the gut*. [...] If you always eat out you can never be sure what's going in, and received information is nobody's exercise. » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 93) Le mouvement spiralé traverse *Oranges* – avant de se communiquer à *Sexing*. La descente dans les profondeurs de son être, à la recherche de ses véritables aspirations (« the extent of

¹ Nous verrons que l'épisode suivant a un statut ambigu, entre le récit « autobiographique » et l'allégorie ou le conte.

her territory »), renverse le mouvement de l'ascension menant à la Chambre de la Déception Finale, qui n'est pas la remontée à la surface suivant la découverte identitaire, mais marque le retour aux normes sociales après le refoulement des désirs. (*Oranges*, p. 108) Dans cet extrait, le mouvement giratoire du manège du conte de Tétraèdre s'ouvre pour devenir spirale, chacune de ces révolutions modifiant les éléments perçus au point que l'héroïne ne semble jamais repasser exactement au même endroit : « she finds a roundabout horse, and that gives her a chance to look at things more than once, and she thinks she doesn't change anything as she looks, but she must, because every time she goes round, the same things are different. » Au travers de ce mouvement giratoire qui devient spiralé, les connotations du conte de Tétraèdre s'infiltrèrent dans l'histoire de la jeune fille, annonçant sa découverte de l'hybridité de l'individu, de son existence et de sa vision du monde. La spirale se présente ainsi comme la forme de l'évolution identitaire, le retour sur soi étant le point de départ d'une réinterprétation de (la narration de) soi. Retraçant les évolutions de son moi, la narration de Winnet-Jeanette se transforme sans cesse.

Le conte s'achève sur le départ de Winnet, et le récit de Jeanette reprend alors qu'elle marche dans la ville en discutant avec quelqu'un. Lorsque son amie lui demande quand elle a vu sa mère pour la dernière fois, Jeanette se remet à penser aux enjeux de son choix et aux dangers d'un retour en arrière, en prenant un ton et en recourant à une imagerie qui évoquent ceux des allégories. Elle poursuit les réflexions soulevées par le rêve de Winnet, notamment celles ayant trait aux bouleversements identitaires ainsi qu'à l'impossibilité d'échapper à son passé et ses démons intérieurs :

This ancient city is made of stone and stone walls that have not fallen yet. Like paradise it is bounded by rivers, and contains fabulous beasts. Most of them have heads. If you drink from the wells, and there are many, you might live forever, but there is no guarantee you will live forever as you are. You might mutate. [...] I came to this city to escape.

If the demons lie within they travel with you. (*Oranges*, p. 156-7)

A cet endroit de la narration, le texte prend des allures de conte et/ou d'allégorie, et il est impossible de dire avec certitude si c'est Jeanette ou Winnet qui s'exprime. En réalité, cela n'a pas vraiment d'importance, Jeanette et Winnet étant deux facettes, deux versions, d'une même personne hybride sujette à la transformation (« You might mutate »). Le « je » réunit leurs deux voix, leurs deux histoires. Le conte et/ou l'allégorie se mêle(nt) au récit « autobiographique », les deux versions de la même histoire fusionnent, nous offrant une perspective complexe, hybride. Les événements et les sentiments qu'ils suscitent ne sont

plus isolés les uns des autres. En d'autres termes, Jeanette n'essaie plus d'éluder ses démons intérieurs. Reflétant l'évolution de l'héroïne pour mieux la dire, le texte subit la mutation même qu'il décrit. L'interpénétration du récit « autobiographique » et du conte symbolise la prise de conscience de Jeanette de la nécessité d'accepter les multiples facettes de sa personnalité pour pouvoir vivre en harmonie avec elle-même. Jeanette réintègre l'« autre » en soi au fur et à mesure que le récit « autobiographique » et le conte se mêlent l'un à l'autre.

II-1-2. DESTABILISATION ET REDEFINITION DU CONTE DE FEES TRADITIONNEL PAR LE RECIT « AUTOBIOGRAPHIQUE »

Si les contes de fées transforment la narration principale de Jeanette tout en y contribuant, le récit « autobiographique » influe, en retour, sur leur contenu. Certes, les contes de fées interpolés dans la trame narrative principale présentent, à première vue, les caractéristiques récurrentes du genre. Dans chacun d'entre eux, une voix omnisciente se propose de nous narrer des événements s'étant déroulés longtemps auparavant, dans des royaumes merveilleux, peuplés de beaux princes et de belles princesses, mais également de sorciers, de monstres, d'animaux doués de la parole, tels que l'oie du conte de « la femme sage et le prince en quête de perfection » ou le corbeau du récit de « Winnet et le sorcier ». A l'exception de celui de Tétraèdre, tous les contes débutent par les formules consacrées du genre : « Once upon a time » et « A long time ago... ». Le début du conte de « la princesse et la vieille bossue » introduit l'univers typique du conte : « Once upon a time there was a [...] beautiful princess ». (*Oranges*, p. 9) L'ouverture du récit de « la femme sage et du prince en quête de perfection » nous fait ensuite pénétrer dans la dimension magique du conte : « Once upon a time, in the forest, lived a woman who was so beautiful that the mere sight of her healed the sick and gave a good omen to the crops. » (*Oranges*, p. 58-9) Le conte de Winnet représente cependant un cas à part, puisqu'il aborde l'univers du conte de manière auto-réflexive :

A LONG TIME ago, [...] people took travelling a lot more seriously than they do now. Of course there were obvious problems: how much food do you take? What sort of monsters will you meet? Should you take your spare blue tunic for peace, or your spare red tunic for not peace? And the not-so-obvious problems, like what to do with a wizard who wants to keep an eye on you. (*Oranges*, p. 137)

L'ouverture métanarrative du conte de Winnet attire notre attention sur les déviations des récits intercalés dans le texte principal. Leurs « originalités » renvoient en creux aux normes et schémas véhiculés par un certain type de contes, et démontrent que le rôle que jouent ces histoires dans la vie de l'enfant peut se révéler ambigu. En effet, si les contes de fées l'aident à se construire, ils le font parfois en reproduisant des schémas patriarcaux.¹ L'origine des déviations des contes de fées interpolés dans la trame narrative d'*Oranges* est

¹ Selon Jack Zipes, le conte peut être utilisé soit dans le but de réaffirmer les valeurs morales ayant cours dans une société à une époque donnée, soit dans le but de les critiquer. (Zipes 2006, p. 168-9)

à rechercher dans le contexte, dans l'environnement dans lequel ils se déploient. En effet, le récit « autobiographique » dans lequel ils s'insèrent ne permet pas la reproduction des normes du conte. Au contact du récit « autobiographique », le conte se transforme. L'hybridation de l'« autobiographie » et du conte décrit un double mouvement allant de la remise en cause à la redéfinition. D'une part, le récit « autobiographique » de Jeanette met en relief les schémas discriminants encodés dans le conte, en décrivant la situation des femmes dans la congrégation pentecôtiste et en la confrontant au contenu traditionnel du conte. Les représentations de la femme et de la sexualité se révèlent alors insuffisantes, insatisfaisantes, incapables de retranscrire et de contribuer à l'expérience féminine. D'autre part, l'entrecroisement de ces deux types de récits participe à la transformation du conte, pour qu'il puisse exprimer, sans les réprimer ou les restreindre, les expériences féminines. En effet, pour que le conte soit en mesure de refléter son existence et sa quête identitaire sans les réduire à des schémas préétablis, Jeanette doit l'adapter à sa situation personnelle. Or, en mettant le conte de fées au service de ses préoccupations personnelles, la narratrice étend le spectre de la représentation de la femme et de son développement identitaire dans ce type de récits.

II-1-2-a. La représentation de la sexualité dans les contes de fées traditionnels à l'épreuve du « réel autobiographique »

La transformation du prince en animal, qui est un motif récurrent du conte de fées, est intimement liée au thème de la sexualité.¹ Or, le personnage du fiancé-animal apparaît dès le début du chapitre « Numbers », dans lequel Jeanette rêve qu'elle se marie avec un cochon : « My new husband turned to me, and here were a number of possibilities. Sometimes he was blind, sometimes a pig, sometimes my mother ». ² (*Oranges*, p. 69) S'il

¹ Evoquant la récurrence du motif du fiancé-animal, Zipes déclare : « There is a long oral and literary tradition of beast-bridegroom tales that can be traced back to the *Pancatrantā* (300 CE), a collection of Indian didactic fables and stories in Sanskrit, up through Apuleius's Latin romance *The Golden Ass* (second-century CE) ». (Zipes 2006, p. 24) L'interprétation de ce motif par Zipes diffère néanmoins de celle de Bettelheim, sur laquelle nous nous fondons car elle nous paraît plus adaptée à l'analyse de ce passage d'*Oranges*. Selon Zipes, le salut de l'homme bestial dépend de la jeune femme, qui doit faire preuve de patience et de soumission (c'est-à-dire renier ses propres aspirations) pour rendre la bête humaine, civilisée, et obtenir, en récompense, le mariage qu'elle désire. En d'autres termes, ce n'est qu'au travers de la répression de l'autonomie féminine que l'homme peut être sauvé et redevenir civilisé. (Zipes 2006, p. 56)

² Le rêve de Jeanette, qui associe symboliquement sa mère, un porc et un aveugle, est chargé de connotations psychanalytiques. L'association de la mère à une figure masculine autoritaire mais aveuglée (par la religion)

ne s'agit pas d'un conte de fées à part entière, comme ceux de « la princesse et la vieille bossue » ou « la femme sage et le prince en quête de perfection », qui peuvent fonctionner indépendamment de la narration principale, il n'en reste pas moins que le rêve de la jeune fille introduit un des thèmes récurrents du conte, qui renvoie, en creux, à l'image du prince et engendre une réflexion sur la nature des relations homme-femme. Jeanette met en relation le contenu de son rêve avec les propos de sa voisine, qui affirme avoir épousé un porc : « There was a woman in our street who told us all she had married a pig. » (*Oranges*, p. 69) La jeune fille comprend les propos de sa voisine de façon littérale, d'autant que le mari de cette dernière ressemble à un cochon. Ainsi, des personnages féminins tels que Nellie, Doreen ou Hilda ont effectivement vu leur fiancé se transformer en « animal » :

‘I [Doreen] didn’t know what he was when I married him did I?’ [...] ‘I should have guessed though, what kind of a man comes round to court you and ends up drinking with your dad instead? I used to sit all done up playing whist with his mother and one of her friends.’ [...]

‘Still,’ Nellie reassured her, ‘you’re not as bad as Hilda across the road, her one drinks every penny, and she daren’t go to the police.’ (*Oranges*, p. 74)

Jeanette est cependant trop jeune pour comprendre pleinement les propos de sa voisine. Espérant dissiper le sentiment de perplexité provoqué par la déclaration de Doreen, elle se plonge dans la lecture de contes, tels que *La Belle et la Bête* et *Le Petit Chaperon rouge*.¹ A son grand désespoir, ces récits confirment ses soupçons. La découverte du caractère « bestial » de l'homme, et l'idée de tomber amoureuse d'une de ces « créatures », l'effraient. L'anxiété de la jeune Jeanette est de nature sexuelle, le motif du fiancé-animal renvoyant à une vision de la sexualité qui la définit comme une chose repoussante. Bettelheim note que, dans la plupart des contes occidentaux, « la Bête est de sexe masculin et ne peut être délivrée de son sortilège que par l'amour d'une femme. » (Bettelheim 1976, p. 350) Selon lui, cette persistance est due au fait qu'une bête de sexe masculin est perçue

et rabaissée par la figure de l'animal impur (symbole de sa propre hypocrisie ?), ainsi que l'alternance de l'homme et de la femme comme partenaire amoureux suggérant l'homosexualité de Jeanette, ne représentent que quelques pistes parmi d'autres.

¹ Il existe différentes variantes de *La Belle et la Bête*, la plus connue étant celle de Madame Leprince de Beaumont (1756), qui est, en réalité, une version abrégée de celle de Madame de Villeneuve (1740). (Leprince de Beaumont 1756, 2004)

Le Petit Chaperon rouge de Perrault a été publié en 1697 (Perrault 1867, p. 1-2) et repris, en 1812, par les Frères Grimm sous le titre *Rotkäppchen* (Grimms 1903, p. 22-7).

comme une créature dangereuse, menaçante, et dégoûtante, alors qu'une bête de sexe féminin n'a rien de menaçant et est même séduisante. Il en déduit donc que les auteurs des contes appartenant au cycle du fiancé-animal estimaient certainement que, pour qu'une union soit heureuse, il fallait que ce soit la femme qui surmonte son dégoût de la sexualité. Dans ce type de contes, la sexualité apparaît à la jeune fille comme une pratique bestiale et effrayante. Le dégoût du caractère animal de l'homme, et par conséquent, de la sexualité, est un sentiment naturel pour une petite fille de l'âge de Jeanette (elle a environ dix ans à ce moment de l'histoire). Mais les contes enseignent également aux jeunes filles qu'elles dépasseront cette attitude lorsqu'elles auront atteint un certain âge, une certaine maturité, et trouveront cela, non plus repoussant, mais plaisant. Ce processus correspond à l'évolution de l'attitude de l'héroïne de contes de fées, telle qu'elle est notamment présentée dans *La Belle et la Bête*. Dans cette histoire, l'effroi et le dégoût que ressent la jeune fille envers la Bête se transforment progressivement en pitié puis en amour. Le message du conte n'est, cependant, pas immédiatement évident pour Jeanette. En effet, cette vision idyllique de l'amour est mitigée, voire contredite, par les déclarations des femmes qu'elle côtoie. Sa mère est indifférente au sujet, et ses voisines, Nellie et Doreen, décrivent leurs relations maritales en termes de chagrin et de douleur.¹ Les propos de ces femmes semblent confirmer ce que les contes appartenant au cycle du fiancé-animal expriment systématiquement, selon Bettelheim, c'est-à-dire que « ce sont des femmes plus âgées qui font apparaître l'homme comme une bête aux yeux des jeunes filles ». (Bettelheim 1976, p. 364) Si la réalité vécue par Nellie et Doreen rend cette interprétation un peu simpliste, l'expérience de Jeanette paraît néanmoins confirmer la représentation de l'évolution des relations hommes-femmes qui nous est donnée dans le conte. Le fait que la jeune fille comprenne que ses interrogations se résoudreont d'elles-mêmes, et qu'elle finira, elle aussi, par tomber amoureuse, suggère que le message de *La Belle et la Bête* résonne dans son esprit de manière plus ou moins consciente : « Eventually, I thought, I'll fall in love like everybody else. » (*Oranges*, p. 75) En effet, Bettelheim déclare qu'« au niveau préconscient, ces contes disent à l'enfant que la plus grande partie de son angoisse lui vient de ce qu'on lui a raconté, et que tout peut être différent s'il voit les choses directement, comme de l'extérieur. » (Bettelheim 1976, p. 365)

¹ Les expériences de ces femmes contredisent également le message des contes développant le motif du fiancé-animal tel que le perçoit Zipes. En effet, la soumission de ces femmes ne fait pas disparaître le comportement bestial de l'homme, mais contribue à le perpétuer.

Confirmant l'intuition de Jeanette, la seconde partie du chapitre « Numbers », qui se déroule quelques années plus tard, relate sa première histoire d'amour. La description que *La Belle et la Bête* donne de l'évolution du comportement de la jeune fille à l'égard de la sexualité correspond à celle de Jeanette, à la différence près, et elle est de taille, que cette dernière ne tombe pas amoureuse d'un garçon, mais d'une fille. Si son dégoût de la sexualité a disparu, sa perception du caractère bestial de l'homme semble avoir survécu. Ainsi que le suggère la fin du texte, Jeanette paraît toujours être marquée par les propos négatifs qu'elle a entendus, plus jeune, sur les relations hommes-femmes : « I would cross seas and suffer sunstroke and give away all I have, but not for a man, because they want to be the destroyer and never be destroyed. That is why they are unfit for romantic love. » (*Oranges*, p. 165) Mais au-delà de cette constatation et par le biais de la surprise que crée la révélation de sa sexualité, l'histoire de Jeanette attire notre attention sur le fait que le conte reproduit les normes et valeurs de la société patriarcale, et ne laisse aucune place à l'homosexualité. Les contes présentent systématiquement l'hétérosexualité comme la norme des comportements sexuels humains, un élément que les thèses de Bruno Bettelheim ne prennent pas en compte. En effet, l'étude de Bettelheim est elle-même ancrée dans les normes de la société patriarcale et ne peut, par conséquent, rendre compte des aspects négatifs du conte. En s'inscrivant dans la progression identitaire « normale » exprimée par le conte, puis en s'en distanciant progressivement, la narratrice fait contrepoids aux représentations des contes de fées, en rappelant qu'il existe également des histoires d'amour entre personnes du même sexe. Jeanette ne réécrit, néanmoins, pas le conte de fées traditionnel pour qu'il puisse prendre en considération son homosexualité. Le lecteur devra attendre la sortie de *Sexing* pour pouvoir lire des contes de fées mettant en scène une histoire d'amour homosexuelle.¹

II-1-2-b. Remise en cause et redéfinition de l'image de la femme dans les contes

Remettre en cause la vision de la sexualité véhiculée par les contes exige de revisiter leurs définitions des identités sexuelles. Il ne saurait échapper à quiconque que les contes représentent traditionnellement les filles comme étant passives et repliées sur elles-mêmes alors que les garçons sont actifs et tournés agressivement vers le monde extérieur.

¹ Voir notre analyse du conte des *Douze princesses dansantes* dans le sous-chapitre I-1-2.

Ainsi que le formule Jack Zipes, « most of the heroes are cunning, fortunate, adventurous, handsome, and daring; the heroines are beautiful, passive, obedient, industrious, and self-sacrificial. » Ce faisant, les contes réaffirment les clichés ayant habituellement cours sur la personnalité et le comportement des deux sexes, et enferment les enfants dans un mode de pensée traditionnel et patriarcal. (Zipes 2006, p. 194)¹ Zipes souligne, à juste titre, que les contes de fées ne sont ni intemporels, ni universels, mais sont les produits d'une conjonction historique et économique particulière. Ils sont ainsi continuellement réécrits dans le but de refléter l'idéologie dominante, qui est, depuis des milliers d'années, définie par une société de nature patriarcale. (Zipes 2006, p. 6-7) Si l'idéologie dominante influence sur la structure et le contenu du conte, ce genre réaffirme, en retour, les normes patriarcales en les reproduisant. Contrairement à l'affirmation de Bettelheim, selon laquelle les personnages des deux sexes apparaissent, sans discrimination aucune, dans les mêmes rôles, les contes les plus connus (tels *Blanche-Neige et les sept nains*, la *Belle au bois dormant*, *Cendrillon*) présentent indéniablement, et dans leur majeure partie, le schéma du héros volant au secours d'une jeune femme.² Pour reprendre les termes de Zipes, « [t]he male as savior is dominant and protects the virtues of the humble if not humiliated female ». (Zipes 2006, p. 151) La définition du schéma classique du conte merveilleux de Vladimir Propp témoigne d'ailleurs de la récurrence de la distribution classique des rôles, le jeune homme se portant invariablement au secours de la jeune fille. (Propp 1970, p. 96-7) De la même manière, Bollinger déclare qu'un grand nombre de contes de fées présente des modèles de développement féminin qui encouragent la jeune fille à attendre patiemment et passivement la venue du prince qui la sauvera, au lieu de lui enjoindre d'entreprendre son propre cheminement vers la maturité. (Bollinger 1994, p. 363) Elle attire également notre attention sur le fait que l'évolution du statut de princesse à celui de reine n'est pas l'équivalent du passage de l'état de prince à celui de roi. En effet, la jeune fille ne devient reine que par l'intermédiaire de son mari, dont l'autorité vient remplacer celle du père. Ce changement de statut maintient l'héroïne dans une position inférieure. (Bollinger 1994, p. 375)

Il est immédiatement évident que Jeanette imagine et s'identifie à des héroïnes de contes qui ne ressemblent pas aux personnages féminins peuplant traditionnellement ce genre. Elle ressent le besoin de transformer l'image de la femme véhiculée par ce type de

¹ Pour une dénonciation de la misogynie dans les contes de fées, voir également : Cronan 1983, p. 209-27.

² On pourra notamment se référer aux versions des frères Grimm : *Snow Drop* (Grimm 1823, 1996, p. 92-9), *Rose Bud* (Grimm 1823, 1996, p. 48-51), *Ashputtel* (Grimm 1823, 1996, p. 163-70).

récits pour pouvoir s’y retrouver, ainsi qu’en témoigne la description de l’héroïne du conte de « la femme sage et le prince en quête de perfection ». Tout d’abord, le personnage n’est pas une jeune fille, mais une femme. Elle est donc plus âgée ou, en tout cas, moins juvénile, plus réfléchie, que l’héroïne traditionnelle des contes dans lesquels un prince recherche une épouse. En outre, sa beauté est exagérée à un point tel que cela tourne à la dérision. (*Oranges*, p. 58-9) L’exagération de la beauté de cette femme pointe l’importance excessive et ridicule que nombre de contes confèrent au physique de leur héroïne, la réduisant à une image plaisante et passive, attendant le bon vouloir de son prince. Ainsi que le suggère l’idéal féminin du prince en quête de perfection, auquel se heurte la femme sage, l’héroïne du conte n’exhibe traditionnellement aucun défaut. Le prince qui recherche une femme parfaite évoque d’ailleurs celui de *La Princesse au petit pois*. Le héros de ce conte d’Andersen sillonne le monde en quête d’une véritable princesse. Mais bien qu’il rencontre de nombreuses princesses, il doute toujours de leur statut, aucune d’entre elle n’étant parfaite en tout point. Un jour, arrive à la porte de son château une jeune fille dont la sensibilité physique exacerbée prouvera qu’elle est une vraie princesse et lui vaudra d’être épousée par le prince. (Andersen 1835-72, 2007, p. 107) Dans le conte de « la princesse et la vieille bossue », Jeanette transforme la sensibilité physique de la princesse au petit pois en une sensibilité émotionnelle exacerbée, dont la morbidité renvoie aux exagérations du genre tout en les mettant en avant. Le premier conte d’*Oranges* dénonce plus précisément l’image de la princesse belle, sensible et surtout passive véhiculée par les contes comme étant inadaptée et dangereuse, car elle décrit un « idéal » créé par la société patriarcale pour contrôler la femme. Cette définition de la nature féminine, qui aurait détruit la princesse si elle s’y était conformée, renvoie, en creux, aux souffrances que les normes encodées dans ce type de récits oblige les femmes à s’infliger à elles-mêmes : « This ancient creature perceived in the princess a woman of great energy and resourcefulness. ‘My dear,’ she said, ‘you are in danger of being burned by your own flame.’ » (*Oranges*, p. 9) L’intériorisation de cet idéal féminin ronge la princesse/Jeanette/la femme, la pression sociale lui enjoignant d’être l’agent de la réduction de son être. Le rejet de cette nature féminine se présente donc comme une synecdoque de l’attaque portée contre l’image de la femme dans les contes.

La mention de l’intelligence de l’héroïne (« a brilliant and beautiful princess ») contribue, par ailleurs, à perturber ce portrait de la femme, cette qualité ne faisant nullement partie du portrait-type de la princesse de conte de fées. (*Oranges*, p. 9) Ainsi que le souligne Zipes, lorsqu’il évoque la caractérisation des personnages féminins dans les

contes de Charles Perrault, « [i]ntelligence could be dangerous. In his mind as in that of many men (and women) beauty is an attribute of woman, just as intelligence is the attribute of man. » (Zipes 2006, p. 41) Or, l'intelligence est une caractéristique récurrente des personnages dans lesquelles se projette Jeanette, et notamment de la femme sage, qui possède une grande connaissance des lois de la physique et de la nature de l'univers. (*Oranges*, p. 59) En renvoyant à la curiosité, à la soif de connaissances de Jeanette, les capacités intellectuelles de la femme sage la font dévier de la description habituelle de l'héroïne de contes et de celle de la femme, telle qu'elle est perçue par la congrégation pentecôtiste dans *Oranges*. En effet, l'un de ses membres, Frank, refuse que sa fille, Jane, qui est intelligente et studieuse, poursuive des études à l'université car il veut avoir des petits-enfants. (*Oranges*, p. 75) Les parents de Jane s'inquiètent du fait qu'elle n'ait pas encore de petit ami et passe une grande partie de son temps à faire ses devoirs chez son amie, Suzanne. (*Oranges*, p. 74) Sa mère, Doreen, a plus particulièrement peur que les gens du village pensent qu'elles sont homosexuelles. En ce sens, Jane apparaît comme le double potentiel de Jeanette, son prénom ne faisant qu'accentuer leurs ressemblances.

L'histoire de Jane préfigure la destinée de Jeanette, puisqu'après avoir relaté la situation de cette jeune fille, la narratrice entreprend de nous raconter sa première rencontre avec Melanie. A partir de ce moment, il devient évident que Jeanette ne pourra pas se conformer aux rôles que la société lui réserve, en tant que femme. Son non-conformisme se communique logiquement aux héroïnes de ses contes. A rebours de l'union automatique des personnages principaux du conte, laissant rarement à l'héroïne la possibilité de s'exprimer, la femme sage refuse d'épouser le prince, n'étant pas particulièrement intéressée par le mariage :

‘[...] I’m taking you to the prince.’
 ‘What for?’ asked the woman [...]
 ‘He might want to marry you.’
 ‘I’m not getting married,’ she said.
 The advisor turned to her in horror. ‘Why not?’
 ‘It’s not something I’m very interested in. [...]’ (*Oranges*,
 p. 61)

Sa réponse choque le conseiller du prince comme il doit probablement surprendre le lecteur de contes. D'autant que la femme sage ne change pas d'avis à la vue du prince. Elle ne tombe pas instantanément amoureuse de lui et refuse de l'épouser :

At the sight of the woman, who was sitting spinning, just as before, he [the prince] leapt from his pallet, crying, ‘I’m cured, she must be perfect.’ And he fell on his knees and begged her to marry him.

The court turned to one another, smiling. They could stop all this nonsense now, and live happily ever after.

The woman smiled down on the kneeling prince and stroked his hair.

‘You’re very sweet, but I don’t want to marry you.’
(*Oranges*, p. 61-2)

Dans ce passage, l’image de la perfection est incarnée par la vision domestique de l’héroïne occupée à tisser. Mais la femme sage interrompt rapidement cette vision idyllique, en refusant d’endosser passivement les rôles d’épouse et de mère que la société lui réserve. Son rejet du mariage rend l’issue de l’histoire plus complexe tout en mettant en relief l’aspect simpliste du dénouement typique du genre. Au travers de l’opinion et du comportement dissonants de son double, Jeanette exprime son refus de l’obligation du mariage et remet en cause l’idée corrélative que la femme ne peut se réaliser qu’au travers de l’homme.

Ainsi, la princesse du premier conte n’est pas secourue par les héros traditionnels du conte. En effet, ces derniers ne peuvent rien pour elle : « brave kings left unsatisfied ». (*Oranges*, p. 9) C’est, au contraire, une vieille bossue, une femme, qui sauve la princesse, en lui révélant qu’elle déborde d’énergie et doit exploiter ses ressources intérieures pour ne pas être anéantie par celles-ci. En prenant des responsabilités, en agissant, la princesse se révèle à elle-même et oublie son problème de sensibilité, qui s’apparente à de la frustration causée par l’impossibilité de s’exprimer. Poursuivant dans la même lignée, Winnet n’attend pas non plus qu’un jeune prince vienne la sauver de l’emprise du sorcier, mais prend son destin en mains. C’est elle qui s’oppose à son père et vient en aide au jeune homme qu’elle aime. Affichant un comportement peu digne d’un héros de conte mais résolument humain, le jeune homme n’hésite pas un seul instant à la renier, ainsi qu’elle le lui suggère :

They bound the boy and threw him into the darkest room in the deepest part of the castle, where he might have lain forever if Winnet hadn’t set him loose by her own arts. ‘Now go to him [the sorcerer],’ she told the boy, as he stood blinking against her torch, ‘and deny me. Blame me for whatever you like, you cannot stand by me, for you cannot stand against him.’ The boy went pale and wept, but Winnet shoved him up the stairs, and in the morning she heard he had done as she intended. (*Oranges*, p. 143)

A la suite de cet incident, Winnet préfère quitter le château de son père et survivre par ses propres moyens plutôt que d’étouffer ses véritables aspirations. Son courage et sa détermination font écho à ceux de Jeanette, qui choisit de partir de la congrégation et de se

débrouiller seule plutôt que de réprimer ses désirs. La préoccupation première de Jeanette, Winnet et de la princesse du premier conte n'est pas de rencontrer une personne au travers de laquelle elles pourraient se réaliser, mais de se trouver elles-mêmes. Le mariage ou l'amour n'apparaissent jamais comme des solutions potentielles à leur crise identitaire comme ils le sont dans le conte de fées : « She [the female] lives only through the male and for marriage. [...] [W]omen are incidental to the fates of the male characters, whereas men endow the lives of women with purpose. » (Zipes 2006, p. 41-2) Contrairement aux personnages féminins du conte traditionnel, les héroïnes d'*Oranges* ne peuvent atteindre le bonheur et la plénitude que par leurs propres moyens. Les personnages féminins ne sont pas les objets et les récompenses de la quête d'un prince. Elles entreprennent leur propre recherche identitaire. Elles dépassent la sphère qui leur est généralement allouée dans le conte traditionnel pour devenir le point de focalisation actif – et non plus passif – de l'histoire.

Dans le conte de « la femme sage et le prince en quête de perfection », l'héroïne est mise à mort parce qu'elle refuse de se conformer à l'image que l'ordre dominant (représenté par le prince) veut lui imposer. Elle ne détient pas le pouvoir de modifier l'image de la femme telle qu'elle a été définie par le prince. En conséquence, elle est « exclue » de la société, tout comme Jeanette est rejetée par sa famille et les autres membres de la congrégation parce qu'elle refuse de se plier à leur définition de la femme. Jeanette essaie de faire évoluer les lois qui la font souffrir, celles qui l'oppriment et la définissent comme un monstre, mais la congrégation refuse de l'entendre. Jeanette ne se laisse néanmoins pas réduire au silence et lui répond au travers de ces contes, dont elle a étendu les sphères de représentation pour qu'elles puissent refléter l'histoire de sa vie tout en dénonçant les normes sociales qu'elles reproduisent habituellement.

CONCLUSION

Oranges are not the Only Fruit est-elle une œuvre autofictionnelle ?

Dans *Oranges*, les contes de fées et allégories remplissent différentes fonctions par rapport à la narration principale : ils soulignent l'aspect fictionnel et mythique de l'autobiographie tout en proposant un espace au sein duquel Jeanette peut altérer la vision du monde qui lui a été imposée et résoudre ses conflits intérieurs. Les contes ne se limitent donc pas à contester le récit « autobiographique », ils interagissent avec lui, le complètent, le prolongent. Et en retour, le contenu du récit principal influe sur le leur. Sous l'effet du témoignage « autobiographique », le conte de fées traditionnel se transforme en une variante transgressive qui dépasse la définition stéréotypée de la femme pour prendre en considération la multiplicité de l'identité et de l'expérience féminines. Entre le récit « autobiographique » et les contes se tisse progressivement une relation dynamique de questionnement réciproque qui redéfinit les deux genres. Ensemble, le récit « autobiographique » et les contes (mais aussi les allégories) reflètent l'évolution de l'identité et de la vie de Jeanette. Leur intégration progressive, qui se situe quelque part sur le spectre allant de la séparation à l'uniformisation, représente l'acceptation graduelle des différents aspects de sa personnalité et de son existence.

Du point de vue de la catégorisation générique, cette interpénétration pose problème car elle remet en cause le pacte autobiographique initial et les attentes conventionnelles du lecteur. Winterson déstabilise d'autant plus « l'antithèse paradigmatique vérité/fiction »¹ qu'elle fait coexister le pacte autobiographique de l'œuvre, et le pacte référentiel qui l'accompagne obligatoirement, avec une attestation de fictivité, qui est un critère du pacte romanesque. Quelle dénomination générique peut-on alors utiliser pour décrire *Oranges* ? Doit-on (peut-on même ?) parler d'autobiographie pour décrire ce texte ? Doit-on, au contraire, percevoir *Oranges* comme une fiction ? Ou bien cette œuvre – et elle n'est pas la seule – appelle-t-elle une nouvelle dénomination générique ?

Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune déclare que les cas-limites se situant à la frontière de l'autobiographie et du roman sont extrêmement rares. Pour reprendre les termes de Mounir Laouyen, Philippe Lejeune, « jugeant incohérente la combinaison d'un

¹ Laouyen 1999, p. 6.

pacte romanesque d'ordre péritextuel avec la condition onomastique de la triple identité, [...] s'est empressé de hachurer la case nord-est du tableau [...] et court vers l'impossibilité théorique d'un dispositif textuel aussi contradictoire. » (Laouyen 1999, p. 2) Selon Lejeune, lorsqu'un auteur publie un roman dont le nom du héros est identique au sien, le lecteur conclut invariablement à l'erreur, et estime qu'il s'agit d'une autobiographie. (Lejeune 1996, p. 31) Et en effet, à sa sortie, *Oranges* fut majoritairement reçu comme une autobiographie, autant par les lecteurs que par les critiques.¹ Si cette constatation semble confirmer l'hypothèse de Lejeune, elle ne résout néanmoins en rien le problème de ces cas-limites, pris entre l'autobiographie et la fiction.

Afin de définir cette zone intermédiaire, Serge Doubrovsky introduit le terme « autofiction » en 1977, dans le péritexte de son roman *Fils*. (Doubrovsky 1977)² Par « autofictions », Doubrovsky entend les textes qui établissent l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, mais dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit de romans. (Doubrovsky 1988, p. 69-70) En d'autres termes, « [c]e qui permet de définir l'autofiction, c'est l'allégation romanesque du péritexte (roman ou fiction) faisant contrepoids au critère onomastique de la triple identité (auteur = narrateur = personnage principal). » Etayant la définition de Doubrovsky, Laouyen déclare que « c'est de cette incongruence *a priori* qu'émerge l'autofiction – monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien – comme rencontre paradoxale entre un 'protocole nominal' identitaire et un 'protocole modal fictionnel'. Le dispositif autofictionnel, nous l'aurons compris, s'origine dans un 'pacte oxymoronique'. » (Laouyen 1999, p. 2)

Or, *Oranges* est indéniablement l'aboutissement d'une telle hybridation « oxymoronique » des pactes autobiographique et romanesque. Telle était, en tout cas, l'intention de Winterson, qui affirme qu'*Oranges* lui a permis de se transformer en personnage de fiction et, ainsi, d'être en accord avec sa vision d'elle-même en tant qu'être multiple et changeant : « In *Oranges* the narrator has my name, because I wanted to invent myself as a fictional character. [...] I saw myself as a shape-shifting person with many lives, who didn't need to be tied to one life. » (Noakes, Reynolds 2003, p. 16-7) Il semble donc tout à fait logique et approprié qu'elle ait choisi de recourir à une forme qui entremêle

¹ Pour une qualification d'*Oranges* comme « autobiographie », on se référera notamment à :
Douglas 2001, p. 818.
Gydé, p. 35.

Pour une description de la réception d'*Oranges* par les lecteurs et/ou critiques, on se référera à :
Omega Susana, 1995 (b), p. 135.
Reynier 2004, p. 9.

² Cette notion apparaît également dans le mot-valise anglais *faction*, une couplaison de *fact* et de *fiction*.

l'autobiographie et la fiction, qui représente « une fiction du sujet, une fictionnalisation de soi »¹, pour rédiger une histoire plurielle de sa vie. Car dans tous les cas, selon Hubier, « le *moi* de jadis ne pouvant jamais être véritablement reconquis, l'écriture autobiographique, fatalement fictionnelle, devient [...] bien davantage un moyen de s'inventer qu'une méthode pour se retrouver. » (Hubier 2003, p. 114)² L'autobiographie étant toujours déjà fictionnelle, l'autofiction ne fait que mettre en valeur et exploiter cet aspect. S'opposant à Genette, qui parle de « prothèse boiteuse »³ quand il évoque « le statut hybride de ce pacte mi-fictif, mi-authentique »⁴, et qualifie d'hésitation absurde la déclaration de l'auteur d'autofiction (qui fut notamment celle de Winterson) : « c'est moi et ce n'est pas moi »⁵, Laouyen affirme que ce qui est perçu comme une incohérence se révèle, en réalité, être en accord avec une thèse de Lacan selon laquelle « le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction »⁶. Poursuivant l'analyse de Lacan, Jean Bellemin-Noël déclare que « l'autobiographie ne vaut que comme fiction ». (Bellemin-Noël 1988) Par ailleurs, « si notre existence est engagée dans une ligne de fiction, rien n'est plus authentique que l'autofiction ». (Laouyen 1999, p. 4) L'autofiction ne relèverait donc « plus du bricolage chirurgical, mais d'une analyse bien conduite. » (Lecarme 1992, p. 231) Ce genre, dans lequel est encodée la conscience du caractère inéluctablement fictionnel de l'autobiographie, « fait de la fictionnalisation du *moi* un moyen d'atteindre la vérité existentielle du sujet. Pénétrée des défaillances de la mémoire et des extraordinaires pouvoirs de l'imagination, elle se révèle être une méthode fascinante d'exploration des différentes couches du *moi*. Et, *ipso facto*, une technique inédite d'expression vraie de soi-même. » (Hubier 2003, p. 125) L'autofiction postule que la vérité de l'individu ne se limite pas aux événements qu'il a vécus, mais englobe son univers psychique et mental – un postulat qui traverse également les œuvres de Winterson, notamment *Sexing* et *PowerBook*. Ainsi, la vérité de l'autofiction « se veut insaisissable, son mouvement favori est le glissement. » (Hubier 2003, p. 13)

¹ Laouyen, 1999, p. 1.

² Pour reprendre la déclaration de Sappho qui donne son titre à *A&L*, « [t]here is no such thing as autobiography there's only art and lies. » (*A&L*, p. 69)

³ Genette 1991, p. 86.

⁴ Laouyen 1999, p. 4.

⁵ Genette 1991, p. 87.

⁶ Lacan 1966, p. 94.

Pour résumer, l'autofiction permet à Winterson de « réinventer sa propre vie », de « considérer tous les possibles »¹, de dire tous les moi qui la constituent. L'autofiction, forme hybride en soi ou simple prolongement d'un genre intrinsèquement hybride, reflète plus explicitement, plus honnêtement peut-être, la multiplicité du sujet et de (l'histoire de) sa vie. En d'autres termes, l'autofiction se présente comme (un médium idéal de) l'expression de l'identité et de l'histoire du sujet – hybride.

¹ Hubier 2003, p. 123.

CHAPITRE II-2 : REMISE EN CAUSE DU RECIT HISTORIQUE
TRADITIONNEL ET CREATION D'UN RECIT HISTORIQUE
HYBRIDE DANS *SEXING THE CHERRY*

INTRODUCTION

Guidée par les notions de réalité et de vérité uniques – critiquées dans *Oranges* –, la Femme aux chiens prétend relater avec objectivité les événements qui affectent son existence. Elle ne conçoit ni ne tolère aucun autre point de vue que le sien. (*Sexing*, p. 27-8) Se voulant référentiel, son récit diffère de ceux des autres narrateurs – et plus particulièrement de celui de Jourdain, avec lequel il alterne pendant la plus grande partie de l'œuvre – par ses préoccupations historiques. Il faut dire que la Femme aux chiens évolue dans une époque particulièrement instable, marquée par la Révolution (1642-1649), la décapitation de Charles I^{er} en 1649, le Protectorat d'Oliver Cromwell (1653-1658) puis de son fils Richard (1658-1659) et, enfin, la Restauration de la monarchie et le retour de Charles II au pouvoir en 1660. (Marx 1996, p. 128-33) Elle est également le témoin des ravages causés par l'épidémie de peste qui frappa Londres en 1665 et de l'incendie qui détruisit la ville en 1666. (Marx 1996, p. 92) Malgré ses aspirations, le récit de la Femme aux chiens est éminemment partial, ce qui, paradoxalement, ne l'empêche en rien de rendre compte, avec précision, des événements historiques dont elle est le témoin et, notamment, des incidents reconnus comme ayant menés à la Révolution :

This cranesbill [the Dog Woman's neighbour] was telling me that the King was wrong to make war on his own people, and I was telling him that if the foul-mouthed Scots hadn't started their jiggery-pokery again, always wanting a fight with someone, we'd have had no war. We'd lived with a King and without a Parliament for eleven years, and now we'd got a Parliament and precious little of a King.

As far as I know it, and I have only a little learning, the King had been forced to call a Parliament to grant him money for his war against the kilted beasts and their savage ways. Savage to the core, and the poor King trying only to make them use a proper prayer book. They wouldn't have his prayer book and in a most unchristian manner threatened his throne. The King, turning to his own people, found himself with a Parliament full of Puritans who wouldn't grant him money until he had granted them reform. Not content with the Church of England that good King Henry had

bequeathed to us all, they wanted what they called ‘A Church of God’. (*Sexing*, p. 26)

La Révolution représentait effectivement l’aboutissement des tensions politiques et religieuses existant entre Charles I^{er} et le Parlement.¹ La dispute opposant la Femme aux chiens à son voisin met en scène la division politique et religieuse qu’engendra ce conflit au sein du pays. La Révolution se solda par la défaite du roi, qui fut suivie de son procès. La narratrice rapporte cet événement en détail. Bien qu’il refusât de reconnaître l’autorité de la cour, Charles fut jugé, et condamné pour trahison, ainsi que pour avoir déclenché la guerre :

The trial lasted seven days [...]. The King [...] bore up proudly in the face of Bradshaw, the chief prosecutor. He won sympathy even from his enemies. [...] The clerk stood up and read through all the King’s misdeeds, including that of refusing to plead guilty or not guilty because he would not recognize the authority of the court. At length this stick of a man [...] read out, solemn as he could, ‘Charles Stuart, Tyrant, Traitor, Murderer and Public Enemy, you shall be put to death by the severing of your head from your body.’ [...]

The King tried to speak, but Bradshaw would have none of it and motioned for him to be led away. The King was already dead in law, and a dead man cannot speak. (*Sexing*, p. 69-70)

Le récit de la Femme aux chiens ressemble à s’y méprendre au procès-verbal de l’époque :

¹ Les besoins d’argent générés par la guerre contre l’Ecosse obligèrent le roi à réunir un Parlement, et ce, à plusieurs reprises, au cours de l’année 1640, ce qui n’était pas arrivé depuis une dizaine d’années. Les Ecossais s’étaient révoltés contre Charles pour des raisons religieuses. Ils s’opposaient à l’instauration d’une Eglise épiscopaliennne. Or, l’archevêque Laud, ancêtre des anglo-catholiques par ses convictions, souhaitait réintroduire certains rites catholiques dans l’Eglise anglicane. (Marx 1996, p. 108-9) Il était encouragé en cela par Charles, qui passait pour être très influencé par sa femme, française et catholique, ainsi que le rapporte la Femme aux chiens : « the King seeming to turn papish ». (*Sexing*, p. 22) Lorsque le roi tenta de leur imposer un nouveau livre de prière (*Book of Common Prayer*), les Ecossais se révoltèrent. (Mioche 2003, p. 55) Une partie de la population anglaise s’opposait également à une telle évolution de l’Eglise anglicane, ressentant le besoin de voir s’instaurer une religion plus « pure », le puritanisme. De nombreux membres du Parlement étaient gagnés à la cause puritaine, et se montraient, par conséquent, hostiles à la politique menée par le roi. Les membres du Parlement exigeaient, en contrepartie de l’argent demandé par le roi, la mise en place d’une série de mesures qui auraient eu pour conséquence d’affaiblir le pouvoir absolu du monarque et de leur octroyer un véritable rôle. Dans un premier temps, Charles riposta en faisant arrêter certains élus. Il finit néanmoins par céder à certaines de leurs exigences. « L’attitude du peuple de Londres, les besoins d’argent pour l’Ecosse et l’Irlande, une certaine prudence », ainsi que l’hostilité d’une partie des membres du Parlement, d’obédience presbytérienne, indépendante ou baptiste, incitèrent Charles à laisser le Parlement passer certaines mesures. (Marx 1996, p. 127-8) Mais lorsqu’en 1641, la Chambre des Communes présenta au roi une *Pétition* et une *Grande Remontrance*, dénonçant les entreprises d’un « parti papiste », demandant l’épuration du clergé et du Conseil, et revendiquant un véritable droit exécutif pour le Parlement – toutes exigences qui auraient réduit la monarchie à un rôle purement honorifique, Charles voulut répliquer en faisant arrêter cinq députés, dont Pym, à la tête de l’opposition parlementaire. Mais cette tentative échoua. Le roi dut abandonner Londres à Pym, soutenu par la Cité et les milices urbaines. Charles s’installa alors à Nottingham, d’où il enjoignit à ses sujets de le rejoindre pour se battre contre les partisans du Parlement. (Marx 1996, p. 127-8)

In January 1649, Parliament established a High Court of Justice, under the presidency of John Bradshaw. On 20 January, the trial of Charles I began in Westminster Hall before some 70 Commissioners; it lasted until 27 January. [...] The Clerk to the Court concluded with the sentence ‘this Court doth adjudge that he the said Charles Stuart, as a Tyrant, Traitor, Murderer and Public Enemy to the good people of this Nation, shall be put to death, by the severing of his head from his body’. Bradshaw refused to allow the King to speak in Court after sentence (as a prisoner condemned was already dead in law), and the King was led away still protesting [...].¹

Charles fut exécuté le 30 janvier 1649. La narratrice relate cet événement et, ce faisant, retranscrit à sa manière le sentiment royaliste qui subsistait à cette époque² :

We watched the King leave the chamber [...] At the doorway to the street he saw crowds of his followers, flouting the ban on their presence, too many for the guards to arrest but still unable to reach the courtroom. They were weeping. Charles turned to his gaolers and said, in a voice loud enough for all of us to hear, ‘You may forbid their attendance, but not their tears.’ (*Sexing*, p. 70)

Le récit de la Femme aux chiens dépeint également la période d’incertitude et de confusion – politique avant tout – qui suivit l’exécution du roi : « the death of the King has put an end to the future as a place we already know. Now the future is wild and waits for us as a beast in a lair. » (*Sexing*, p. 83) Cependant, elle passe sous silence la succession des Parlements, qui se révélèrent tous plus ou moins inefficaces ou illégitimes, et furent contraints à la dissolution par l’armée, dirigée par Cromwell. En 1653, Cromwell accepta la charge de Protecteur et prit la direction effective de la nation. Son autorité resta indiscutée jusqu’à sa mort, en 1658. Son fils Richard lui succéda, mais il fut « incapable de maintenir l’équilibre entre une armée politisée et un Parlement dont les membres » voulaient « le respect de la légalité. » (Marx 1996, p. 132) Découragé, il démissionna en 1659. S’ensuivit alors une période d’anarchie, au cours de laquelle les généraux, Lambert au sud, Monck au nord, se disputèrent le contrôle de la nation. La victoire de Monck, qui était conscient de la nécessité d’un retour à la monarchie, et la réunion d’un nouveau Parlement, aboutirent au rétablissement de Charles II sur le trône en 1660. (Marx 1996, p. 133) C’est à partir de cet événement que le récit de la Femme aux chiens redevient historique. Après avoir éludé les

¹ Des extraits de ce témoignage sont accessibles sur le site officiel de la monarchie britannique : “Historic Royal Speeches and Writings” ; *The Official Website of the British Monarchy*, <<http://www.royal.gov.uk/pdf/charlesi.pdf>>, (page consultée le 04/01/2006).

² Pour plus d’informations sur la subsistance d’un sentiment royaliste à cette époque, voir : Marx 1996, p. 131.

péripéties du règne de Cromwell et s'être attachée à relater, à la place, son combat personnel contre les puritains, la narratrice reprend le cours de son récit historique à la Restauration de la monarchie. Elle commence par évoquer le fait que les cadavres de Cromwell, d'Ireton et de Bradshaw, les instigateurs du procès du roi, furent déterrés et pendus. (*Sexing*, p. 104-5)¹ La dernière partie de son récit traite de l'épidémie de peste qui, comme elle l'indique, était perçue par de nombreux contemporains comme une punition divine, avant de s'achever sur la description de l'incendie qui ravagea Londres en 1666. (*Sexing*, p. 138-143)² Le feu s'est effectivement déclaré dans les circonstances décrites par la narratrice :

the greatest fear among Londoners was not fire. Plague had killed over 68,000 people in the previous two years. Although Charles II had returned to Whitehall in February 1666, London remained unsafe, with death carts still commonplace. What worried inhabitants most was the strong east wind. This, combined with the dry, dusty air, was known to be particularly effective in carrying plague. It would prove as equally efficient as fire in taking lives. Thus by September 1666, all that was required was a spark. This was provided at the house of Thomas Farynor, the king's baker in Pudding Lane, near London Bridge. At 2.00am on Sunday 2nd September his workman smelled smoke and woke the household. (Robinson 2004)³

Il est ainsi évident que la Femme aux chiens s'attache à relater, d'une manière qu'elle considère objective, l'enchaînement chronologique des bouleversements politiques et sociaux ainsi que des conflits ayant opposé les personnages marquants de cette période. En ce sens, sa conception du récit historique semble relever, certes de façon presque parodique, de l'historiographie traditionnelle ou positiviste. Selon Fernand Ouellet, la tradition positiviste conçoit l'événement et le fait historique comme étant uniques et originaux car inassimilables les uns aux autres et ne pouvant se répéter. Dans ces conditions, la fonction de l'historien n'est pas d'expliquer « mais de rendre compte de ce caractère unique de l'événement en le disant selon un ordre approprié : l'ordre chronologique. »⁴ Le temps est envisagé comme un enchaînement linéaire et causal

¹ Picard 1998, p. 139.

² Picard 1998, p. 101.

³ Pour plus d'informations sur l'épidémie de peste et l'incendie, on pourra se référer à : Ackroyd 2000, 2003, p. 227, p. 230, p. 256, p. 260. Picard 1998, p. 25-6, p. 100-2.

⁴ Ouellet Fernand, 1982. "La philosophie de l'histoire et la pratique historique d'hier et d'aujourd'hui", in *La philosophie de l'histoire et la pratique historique d'aujourd'hui/Philosophy of History and Contemporary Historiography*, Carr David, Dray William, Geraets Théodore F. [et al.] (sous la dir. de), Editions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, p. 215-34, p. 217.

d'événements. La vision qui en découle est celle d'une histoire événementielle, qui tend à privilégier les personnalités et les actions marquantes, celles qui influent sur le devenir politique de la nation. En outre, l'historiographie traditionnelle ou positiviste postule la possibilité de percevoir et de retranscrire le passé de manière objective. Pour reprendre les termes de Fernand Ouellet :

l'histoire positiviste puise aussi ses racines dans le courant rationaliste qui se constitue depuis le XVI^e siècle et donne naissance à la pensée scientifique. Elle repose sur une certaine idée de l'homme comme un être rationnel, conscient et capable par la force de sa volonté de dominer l'univers. L'historien serait le bénéficiaire de cette vision du monde qui justifierait sa prétention et sa quête de l'objectivité absolue. Savant, il le serait donc par sa capacité de transcender son milieu et son temps, d'échapper aux idéologies qu'ils secrètent, en un mot, il le serait par son impassibilité ; il le serait aussi par sa méthode qui lui permettrait de transformer l'événement en fait historique, de passer d'une connaissance indirecte à une connaissance quasi directe de son objet. (Ouellet 1982, p. 218)

Rejetant la philosophie positiviste au même titre que les autres, l'historiographie traditionnelle ne cherche pas à dégager des lois et à formuler des théories, mais à atteindre la vérité.

Aux antipodes du récit à visée positiviste de la Femme aux chiens, la narration de Jourdain ne relate pratiquement jamais sa vie factuelle mais retranscrit son univers imaginaire. La plupart des informations biographiques concernant le jeune homme nous sont d'ailleurs fournies par sa mère. Au cours de ses pérégrinations imaginaires, Jourdain découvre des « vérités » qui déstabilisent les tendances positivistes du récit de la Femme aux chiens. Les postulats épistémologiques développés dans sa narration remettent en cause les notions d'objectivité, d'impartialité, de logique, de crédibilité, et de transparence du langage, sur lesquelles se fonde le récit historique traditionnel. En outre, la structure synchronique du texte de Jourdain met en exergue l'artificialité du schéma linéaire de causalité du discours historique traditionnel.

Mais en dépit de différences a priori irréconciliables, les perspectives des deux narrateurs s'interpénètrent par endroits, faisant apparaître la narration historique de la Femme aux chiens comme étant aussi légitime et valable que n'importe quel autre texte portant sur ce sujet. L'hybridation du récit historique traditionnel de la narratrice – plus proche d'une parodie que d'une illustration du genre – et des réflexions développées dans la narration de Jourdain contribue à transformer l'appréhension habituelle du discours

historique, en le redéfinissant comme un kaléidoscope à multiples facettes. Le passé étant à jamais hors de portée, seul subsiste un hybride monstrueux et fascinant d'interprétations et de représentations qui, tour à tour, se parodient, se redéfinissent et se complètent. De cet amalgame hétérogène s'élève le discours de la Femme aux chiens, la légitimité de la vision qu'il nous propose étant rétablie par les réflexions mêmes qui entreprennent de le remettre en cause.

II-2-1. DE LA REMISE EN CAUSE DU RECIT HISTORIQUE TRADITIONNEL SOUS L'EFFET DE L'HYBRIDATION DE L'HISTOIRE ET DE LA FICTION...

II-2-1-a. Im/partialité

Considérant que les faits, reflets présumés des expériences qu'il vit dans le monde « réel », ne peuvent rien lui apprendre sur lui-même, Jourdain préfère se concentrer entièrement sur ce qu'il ressent, sur son monde intérieur et ses rêves. (*Sexing*, p. 10) Une partie des *Mensonges* que le narrateur énumère dans son récit formule, en creux, ses découvertes sur la nature de la réalité et de la vérité :

Lies 5: Any proposition that contains the word 'finite' (the world, the universe, experience, ourselves...)

Lies 6: Reality as something which can be agreed upon.

Lies 7: Reality as truth. (*Sexing*, p. 83)

Evoquant le chapitre « Deuteronomy » d'*Oranges*, la section *Mensonges 6* exprime le postulat selon lequel chaque individu possède une vision de la réalité qui lui est personnelle, unique, et ne peut, par conséquent, s'accorder avec celle des autres. Chacun voit les choses différemment, personne ne les perçoit de manière totalement objective. En d'autres termes, *Mensonges 6* suggère qu'il existe autant de réalités que d'individus. Les perspectives multiples et contradictoires que dissimule paradoxalement le concept de « réalité » sont exprimées au travers de la juxtaposition du mot « lie », portant la marque du pluriel, et d'un chiffre, l'ordre et le rang évoqués par ce dernier appelant davantage un élément appréhendé dans sa singularité, ainsi que l'indique la définition unique qui suit l'ensemble. L'expression *Mensonges 6* est construite de manière à refléter sa définition et, par le biais du redoublement, à renforcer l'idée que la notion de « réalité », par son hybridité, ne peut en aucun cas constituer le point de départ de la recherche d'une vérité unique et objective, ce que souligne *Mensonges 7*. En outre, *Mensonges 5* postule l'impossibilité de concevoir une représentation du monde ou de l'individu qui soit complète, aucun élément de l'univers, aucun individu, aucune notion ne pouvant réellement être délimités par des frontières fixes et incontestables, et appréhendés dans sa totalité. Ensemble, *Mensonges 5, 6 et 7* remettent en question la possibilité pour l'individu de percevoir et de retranscrire une vision complètement objective du monde et de lui-

même. Partant, ils suggèrent que l'individu ne peut jamais représenter le passé de façon transparente et objective. Ainsi que le formule Jourdain dans *Temps 4*, « I will have to assume that I had a childhood, but I cannot assume to have had the one I remember. [...] Either we are all fantasists and liars or the past has nothing definite in it. » (*Sexing*, p. 92)

Par extension, *Mensonges 5, 6, 7* et *Temps 4* déstabilisent indirectement les tendances historiques positivistes de la Femme aux Chiens, en pointant la dimension subjective de tout récit. Evoquant le traitement de l'histoire dans *Sexing*, Christine Reynier remarque très justement que « si le vrai et le faux ne sont plus des notions immuables, la vérité historique devient une notion problématique. [...] Privée d'objectivité et d'authenticité, l'histoire ne peut donner qu'une image déformée du passé, d'autant plus qu'elle est incapable de rendre compte de l'épaisseur du réel. » (Reynier 1997, p. 186) Reynier nous rappelle, par ailleurs, que Winterson, dont les prises de position transparaissent nettement à travers la narration de Jourdain, « attribue un statut subjectif à l'histoire. Si l'écart entre le réel et l'écrit est irréductible, si tout écrit est affabulation, l'histoire – réaction subjective et construction discursive – n'est ni plus ni moins que de la fiction ; indirectement, la frontière entre histoire et fiction est gommée. » (Reynier 1997, p. 187) Loin d'être une conception simpliste et fantaisiste, cette perspective rejoint les remarques de la philosophie de l'histoire, qui questionne les fondements de la tradition positiviste depuis les années 1930, et notamment son axiome principal, la prétention à l'objectivité absolue. Ainsi, Raymond Aron, s'opposant à l'idée que le passé aurait, en lui-même, un sens préexistant qu'il suffirait de découvrir, considère que c'est l'historien qui confère un sens au passé. Selon ses propres termes, « il n'existe pas une *réalité historique*, toute faite avant la science, qu'il conviendrait simplement de reproduire avec fidélité. La réalité historique, parce qu'elle est humaine, est *équivoque* et *inépuisable*. » (Aron 1969, p. 120)

Greffés sur le discours de la Femme aux chiens, qu'ils ne peuvent manquer de commenter, ne serait-ce que par leur simple existence et la relation interactive qu'implique nécessairement l'hybridation, les *Mensonges* et autres réflexions de Jourdain mettent en exergue le fait que le récit de la narratrice exhibe les caractéristiques problématiques de l'historiographie traditionnelle, les développant à outrance, depuis la simple exagération jusqu'au ridicule. L'exemple le plus évident en est la narration à la première personne, qui signale, de façon ostentatoire, la subjectivité, la partialité, de la Femme aux chiens. En règle générale, les historiens obscurcissent le contexte de l'énonciation en écrivant à la troisième personne du singulier et en effaçant tous les éléments qui pourraient les situer

dans leurs textes ou bien, recourant à la stratégie de la psychologie inversée, ils revendiquent leur partialité pour mieux la faire oublier par la suite. (Hutcheon 1991, p. 64) La recherche de l'objectivité implique la prédominance d'une voix impersonnelle, les interventions subjectives (notamment marquées par le recours à la première personne du singulier) devant être limitées à la préface et à la conclusion. (LaCapra 1985, p. 117) Le choix du récit à la première personne n'implique cependant pas que la narratrice de *Sexing* reconnaisse la partialité de sa version des faits. Or, bien que sa retranscription des événements s'apparente à celles des récits historiques portant sur cette période, il reste néanmoins indéniable que son texte témoigne d'un parti pris évident en faveur de la cause royaliste, validant ainsi les *Mensonges* listés par Jourdain. Convaincue que le roi est le représentant de Dieu sur terre – une croyance qui n'est certes pas inhabituelle à cette époque et qui, en ce sens, reflète, plus qu'elle ne distord, la période représentée –, la Femme aux chiens ne questionne la légitimité des décisions du monarque à aucun moment : « do you not know that our King is so by Divine Right? » (*Sexing*, p. 27) « There was no real feeling that the King would not win as he had always won, as kings have always won, whomever they fight. » (*Sexing*, p. 63) Alors que les actes du roi échappent à la moindre analyse critique, les puritains subissent de plein fouet le mépris et l'hostilité de la narratrice : « I've seen Puritans going past a theatre where all was merriment and pleasure and holding their starched linen to their noses for fear they might smell pleasure and be infected by it. It didn't take them long to close down every theatre in London once they got a bit of power. » (*Sexing*, p. 26-7) Mais sa partialité s'exprime de la manière la plus évidente dans le choix des adjectifs qu'elle utilise pour décrire le roi et ses opposants. Les Ecossais sont, en effet, dépeints comme des bêtes sauvages refusant obstinément le livre de prières que le « pauvre » roi veut leur faire utiliser. (*Sexing*, p. 26) La Femme aux chiens décrit également le physique de ses ennemis de façon peu flatteuse, sous-entendant que leur apparence reflète leur corruption : « Hugh Peter, a puce-stained pock-marked preacher who thought himself Christ's deputy, had offered passes to the gallery for any sinners who truly longed to repent and see the Rule of Saints begin. [...] Jordan, in his costume as a drab, had felt Hugh Peter's oily hand slide under his skirts ». (*Sexing*, p. 68) Ayant conscience qu'elle est elle-même perçue comme une personne très laide, il est surprenant et ironique que la Femme aux chiens établisse un parallèle entre le physique de ses ennemis et leur caractère. Ce type de logique ne ferait pas d'elle le modèle de vertu qu'elle s'imagine être. Le raisonnement de la narratrice manque quelque peu de cohérence,

les contradictions qui le parsèment ouvrant la voie à la critique des notions qui le structurent.

II-2-1-b. Crédibilité et crédulité

Avant même d'être déstabilisé par la narration de Jourdain, le récit de la Femme aux chiens se délite de lui-même. A l'expression d'une partialité décomplexée, viennent s'ajouter des références à des croyances superstitieuses et des éléments surnaturels que l'on n'aurait certes pas renié à l'époque¹ mais qui ébranlent les tendances historiographiques positivistes – en l'occurrence les prétentions à l'objectivité, l'impartialité et la crédibilité – de son récit. Entre autres extravagances, la Femme aux chiens est persuadée que la personnalité de Jourdain est déterminée par son nom. (*Sexing*, p. 11) La narratrice attribue également des pouvoirs magiques à certains personnages, tels sa voisine (*Sexing*, p. 141), ou Thomas Johnson, qui est présenté sous les traits d'un suppôt du Diable pratiquant des avortements, procédés diaboliques au cours desquels l'enfant est aspiré hors du ventre de sa mère pour être offert à Satan. (*Sexing*, p. 11-2) Enfin, lorsqu'elle évoque le désir de voyager de son fils, elle s'attarde sur la description des créatures peuplant les contrées inconnues qu'il rêve d'explorer, et révèle, à cette occasion, son goût pour les légendes fantastiques. (*Sexing*, p. 34-5) Mais l'élément surnaturel, fantastique, est avant tout présent dans la caractérisation même du personnage. En effet, il est surprenant et inhabituel que l'auteur d'un discours factuel présente des traits surnaturels et que son récit décrive des épisodes fantastiques. La caractérisation de la narratrice crée un décalage évident avec la dimension historique traditionnelle de son texte et, dès le départ, sape l'objectivité et la crédibilité de son récit. En d'autres termes, l'instabilité du sujet de l'énonciation se reflète dans sa production. Paradoxalement représentée par le mot qui se veut « objectif », la fluidité de l'enveloppe charnelle de la narratrice rétroagit sur celui-ci, contaminant le corps entier du texte. En mettant au même plan faits historiques, légendes et superstitions, la narration de la Femme aux chiens tend à estomper les limites entre les genres. Une telle hybridation attire notre attention sur la notion de « crédibilité », c'est-à-dire, les critères que l'on utilise pour distinguer les informations que l'on peut croire et celles que l'on ne peut considérer comme « vraies ».

¹ Picard 1998, p. 271-3.

La discussion de Jourdain et Fortunata coupe rapidement court aux tentatives de classification et réaffirme l'instabilité de la narration de la Femme aux chiens, en redéfinissant la crédibilité comme une notion mouvante et sujette à interprétation. Leurs échanges « décredibilisent » les discours traditionnels, privant alors le lecteur de ses repères. Dans un premier temps, Fortunata prétend que Jourdain – dont le statut de destinataire renvoie à la position du lecteur – n'a d'autre choix que celui de croire l'histoire qu'elle lui raconte, puisque celle-ci est cohérente : « Now I have told you the history of the city, which is a logical one, each piece fitting into the other without strain. Sure that you must believe something so credible I will continue with the story of our nightly arrival in that city ». (*Sexing*, p. 97) La jeune femme recourt à la notion de « cohérence » pour justifier de la crédibilité de son récit, qu'elle qualifie, en outre, d'« historique ». Mais elle applique ces termes à un épisode fantastique. Continuant à brouiller les points de repère, Fortunata considère que l'existence de la cité flottante ne peut être remise en question, mais s'étonne, en revanche, que Jourdain ait pu croire qu'elle s'était enfuie de l'église, le jour de son mariage, en marchant sur un câble reliant l'édifice au mât d'un bateau. Elle met en doute la possibilité que cela ait pu arriver, au grand étonnement du narrateur, qui, lui, se demande, et lui demande, comment ses sœurs et elle ont pu se rendre dans une cité flottante alors que de tels endroits n'existent pas. Fortunata lui répond en lui demandant s'il croit vraiment que de tels endroits n'existent pas. A cela, Jourdain ne sait que dire, il ne sait plus ce qui est crédible et ce qui ne l'est pas. La danseuse a réussi à lui faire perdre ses points de repères. De manière certes exagérée, la discussion de Jourdain et Fortunata suggère que les notions servant à amarrer le récit factuel, à le protéger de toute dérive fictionnelle, sont faillibles, instables. Dans cette perspective, l'interprétation du texte – parties historiques incluses – fluctue au gré de la redéfinition des notions qui le fondent et le structurent.

II-2-1-c. De la sélection des faits à la création d'un mythe

Désamarrant un peu plus son récit de toute attache objective, la Femme aux chiens sélectionne – consciemment ou inconsciemment – les éléments qu'elle nous présente. Si ce processus entrave la retranscription objective et complète des événements, il apparaît néanmoins inévitable, ne serait-ce que parce qu'on ne peut échapper aux aléas de la mémoire, ainsi que le souligne très justement Jourdain dans *Temps 4* : « Everyone remembers things which never happened. And it is common knowledge that people often

forget things which did. » (*Sexing*, p. 92) Mais au-delà du simple oubli, il ne fait aucun doute que la narratrice omet volontairement les détails du règne de Cromwell pour se concentrer, à la place, sur son combat personnel : « I resolved for Jordan's sake, and Tradescant's, and the memory of the King, to spit on the Puritans whenever I passed them and to wear in my hair bright braids of clashing colour whenever I had occasion to be near one of their churches. » (*Sexing*, p. 83) La sélection opérée par la Femme aux chiens attire notre attention sur le fait que l'historien effectue systématiquement un tri entre les événements qui lui semblent importants et ceux qui lui paraissent inintéressants. Ce choix varie d'un auteur à l'autre, et tire le discours historique vers la subjectivité. Pour reprendre les termes de Fernand Ouellet, l'historien construit « son objet et [...] par conséquent, il [opère] des choix qui, faut-il le souligner, ne [doivent] pas être arbitraires ». (Ouellet 1982, p. 222)

Or, ces opérations de sélection sont inévitablement conditionnées – bien qu'à des degrés divers – par les valeurs auxquelles adhère l'auteur. Le discours historique est donc toujours teinté d'une certaine idéologie, et ce, quels que soient les intentions avouées de son auteur et ses efforts pour rester neutre. Fernand Ouellet explique qu'en dépit de ses prétentions, l'historiographie traditionnelle ne peut découvrir de vérités absolues car le sens du discours historique vient d'abord d'une « invasion inconsciente du travail de l'historien par son idéologie, en particulier, par ses propres valeurs. [...] Il ne fait pas de doute que l'historien, quel qu'il soit, entretient des rapports plus ou moins complexes et subtils avec le présent, qu'il se situe dans un milieu social donné qu'il assume ou rejette à des degrés divers, qu'il appartient à une classe sociale et qu'il possède une idéologie. » (Ouellet 1982, p. 219-20) Hayden White va également dans ce sens lorsqu'il reprend l'affirmation de Lévi-Strauss selon laquelle l'histoire n'est jamais uniquement l'« histoire *de* » (quelque chose), mais est aussi systématiquement une « histoire *pour* », au sens où elle est écrite [...] à l'intention d'un groupe social ou d'un public spécifique. (White 1992, p. 104) En conséquence, selon Michel de Certeau, le texte historique est un discours pédagogique et normatif, nationaliste ou militant tout en se défendant de l'être. Parler au nom du réel permet justement à l'historien d'énoncer ce qu'il faut penser et faire sans être questionné. L'historien « tire son autorité de se faire passer pour le témoin de ce qui est, ou de ce qui a été. »¹ Loin d'être neutre et objectif, le texte historique est un discours

¹ Certeau Michel de, 1982. "L'histoire, science et fiction", in *La philosophie de l'histoire et la pratique historique d'aujourd'hui/Philosophy of History and Contemporary Historiography*, Carr David, Dray

dogmatique et performatif puisqu'« en prétendant raconter du réel, il en fabrique. » (De Certeau 1982, p. 25)

L'idéologie de la Femme aux chiens, cette ferveur royaliste suscitée et nourrie par la foi chrétienne, imprègne l'ensemble de son récit, lui conférant une dimension mythique. Se fondant sur la croyance que Charles I^{er} est roi de droit divin, la narratrice interprète la guerre entre les loyalistes et les puritains comme une bataille opposant les forces du bien et du mal. Persuadée de faire partie des forces du bien, la Femme aux chiens décrit les événements de sa vie comme autant d'étapes dans la lutte qu'elle mène contre le mal.¹ Il en va ainsi de l'épisode où elle veut récupérer sa maison, que le voisin Firebrace et le révérend Scroggs ont réquisitionnée pour y stocker des tracts anti-loyalistes : « 'Satan's league!' I shouted. 'Get thee behind me!' Because I'm a sinner the devils did not vanish as they did for Jesus ». (*Sexing*, p. 66) Les faits historiques prenant également un sens mythique dans ce contexte, la narratrice interprète la mort du roi en termes bibliques. En effet, elle perçoit l'épidémie de peste comme la punition que Dieu inflige à la population pour avoir assassiné le roi : « God's judgement on the murder of the King has befallen us. London is consumed by the Plague. » (*Sexing*, p. 138) Elle participe d'ailleurs à ce qu'elle considère être le jugement divin, en alimentant le feu qui doit détruire la ville de Londres et, par ce biais, la purifier de ses péchés : « it was a sign, a sign that our great sin would finally be burned away. I could not have hindered the work of God. » (*Sexing*, p. 143) En passant par le mythe, la Femme aux chiens revient paradoxalement à la « réalité » historique, l'épidémie de peste et l'incendie ayant été interprétés de cette manière par certaines personnes à l'époque.² Mais, plus généralement, le processus de mythification qui imprègne le récit de la Femme aux chiens suggère qu'il existe potentiellement des affinités entre le discours historique et la Bible, envisagé en tant que mythe. En effet, la narration historique et le mythe peuvent tous deux être définis comme des récits structurés par les contraintes socioculturelles de l'époque au sein desquelles ils sont apparus. Pour reprendre les termes de Michel de Certeau :

Ni la narrativité totalisante de nos légendes culturelles ni les opérations techniques et critiques ne peuvent être, sans arbitraire,

William, Geraets Théodore F. [et al.] (sous la dir. de), Editions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, p. 19-39, p. 22.

¹ La Femme aux chiens évoque, en ce sens, la mère de Jeanette dans *Oranges*, et ce, en dépit des variations contextuelles. La figure maternelle est ainsi omniprésente dans les premières œuvres de Winterson, y compris *Boating*, Mrs Munde pouvant être perçue comme une version parodique (si tant est que cela soit possible) de la mère de Jeanette.

² Pour plus d'informations sur ce sujet, voir : Ackroyd 2000, 2003, p. 260.

supposées absentes ou éliminables de ce qui aboutit à une représentation au texte ou à l'article d'histoire. Sous ce biais, chacune de ces représentations, ou la masse qu'elles forment ensemble, pourrait être comparée au mythe, si l'on définit le mythe comme un récit troué par les pratiques sociales, c'est-à-dire un discours global articulant des pratiques qu'il ne raconte pas mais qu'il doit respecter et qui, tout à la fois, lui manquent et le surveillent. (De Certeau 1982, p. 38)

En d'autres termes, le récit historique traditionnel est, à l'instar du mythe, un type de discours qui dissimule les modalités de sa production. Il passe sous silence les éléments qui structurent sa production et lui imposent des limites, tout en le rendant possible.

II-2-1-d. Le langage ou la déviation de la « réalité »

Loin de se limiter à l'exposition des stratégies rhétoriques du discours historique, *Sexing* attire notre attention sur le médium même qui le véhicule. En effet, Jourdain ébranle la notion de transparence du langage : « Language always betrays us, tells the truth when we want to lie, and dissolves into formlessness when we would most like to be precise. » (*Sexing*, p. 90) Le langage n'est pas un mode d'expression direct et transparent. La description du langage privé des femmes, qui dote les mots d'une signification différente de celle qu'ils ont habituellement, déstabilise un peu plus la notion de transparence du langage en mettant en exergue le caractère arbitraire et artificiel des relations signifiants/signifiés, ainsi que la démultiplication du sens engendrée par le fait qu'un signifiant puisse posséder plusieurs signifiés et un signifié, plusieurs signifiants. (*Sexing*, p. 31) Ce faisant, la définition de ce langage particulier attire notre attention sur les problèmes de compréhension, sur la confusion et l'ambiguïté, que la démultiplication du sens peut engendrer. La cité des mots nous offre une représentation graphique de cette confusion née de l'utilisation du langage. Dans cette ville imaginaire, les mots qui s'échappent des bouches de ses habitants vont s'amonceler dans le ciel, formant un nuage épais qui doit être nettoyé régulièrement. Mais les mots, en particulier les plus anciens, ne se laissent pas effacer : « Their words, rising up, form a thick cloud over the city, which every so often must be thoroughly cleansed of too much language. [...] The words resist erasure. » (*Sexing*, p. 17) Ces discours antérieurs, qui s'accumulent et empêchent les personnages d'être en contact direct avec leur environnement, suggèrent simultanément

que les textes préexistants influent sur notre perception des choses et que le langage que nous utilisons structure notre vision du monde.¹

Pourtant, la Femme aux chiens se comporte comme si le langage était un médium d'expression transparent, donnant un accès direct à une réalité objective. Or, le récit de Jourdain ainsi que sa propre narration infirment cette croyance. En appréhendant le langage métaphorique de façon littérale, la narratrice réfute paradoxalement, et involontairement, le postulat de la transparence du langage et met en relief la discontinuité existant entre le signifiant et le signifié ainsi que la fluctuation du sens qui en résulte. (*Sexing*, p. 84-5)² Roland Barthes affirme, en effet, que « le langage, par nature, n'est jamais réaliste, parce qu'il interpose toujours entre la forme et le réel, cette sorte d'opération, ou de forme intérieure, qui est le signifié ». (Barthes 1994 (b), p. 451) Barthes refuse l'assimilation du signifié au référent, c'est-à-dire l'opération qui permet d'éluider le signifié et de considérer que le signifiant est en relation directe avec le référent, la chose réelle.

La problématisation de la transparence du langage dans le récit de Jourdain et les erreurs de compréhension de la Femme aux chiens ne peuvent manquer de subvertir les tendances positivistes des segments historiques du récit de la narratrice, et de l'historiographie traditionnelle en général. En effet, l'historien objectiviste utilise le

¹ Ces mots qui ne se laissent pas effacer font peut-être également allusion à la tradition littéraire, à laquelle les jeunes artistes doivent se mesurer.

² Pour utiliser une terminologie bakhtinienne, la Femme aux chiens apporte un correctif matériel au caractère abstrait du langage. La géante, qui dénonce sans même en être consciente la relativité des conventions langagières, n'est pas sans rappeler la figure du sot, telle que l'interprète Bakhtine. Ce dernier perçoit la sottise comme une « forme de vérité non-officielle », un « point de vue particulier sur le monde » : « la sottise est profondément ambivalente : elle a un côté négatif : rabaissement et anéantissement [...], et un côté positif : rénovation et vérité. La sottise est le revers de la sagesse, le revers de la vérité. C'est l'envers et le bas de la vérité officielle dominante ; elle se manifeste avant tout dans l'incompréhension des lois et conventions du monde et dans leur inobservance. » (Bakhtine 1970 (b), p. 260-1) Discutant du rôle du sot et de la sottise dans le roman dialogique, Bakhtine insiste sur le fait que « la sottise [y] est toujours polémique : elle est dialogiquement corrélée à l'intelligence (à la fausse 'intelligence supérieure'), elle polémique avec elle et la dénonce. [...] [D]ans le roman, elle est toujours relatée au langage, au discours : à sa base se trouve l'incompréhension polémique du discours d'autrui, du mensonge pathétique d'autrui, qui a embrouillé le monde en prétendant l'interpréter, l'incompréhension polémique des langages usuels, canonisés, mensongers avec les noms pompeux qu'ils donnent aux choses et aux événements – langage poétique, pédantesquement savant, religieux, politique, juridique, et ainsi de suite. » Le sot nous oblige à percevoir l'artificialité et la relativité des conventions sociales, et plus particulièrement linguistiques. Pour reprendre les termes de Bakhtine, « [l']incompréhension des langages usuels et paraissant signifiants pour tous, enseigne à percevoir leur objectalité et leur relativité, à les extérioriser, à découvrir leurs limites ». (Bakhtine 1978, p. 215-6) La Femme aux chiens peut s'apparenter à cette conception de la figure du sot par son incompréhension du langage figuré, de la parole religieuse et des conventions sociales ayant trait notamment aux comportements de l'homme et de la femme. Dans ce dernier cas, comme dans les précédents, le personnage ne fait pas le lien entre le mot et ce qu'il représente. Ses réactions mettent en relief le caractère artificiel et arbitraire des conventions langagières et sociales. Par son comportement « ingénu », la Femme aux Chiens déstabilise également l'autorité de son discours historique, prétendument objectif.

langage de façon purement instrumentale. (LaCapra 2000, p. 24) C'est pourquoi il prend bien soin de distancier et de différencier son texte de la fiction, qui est un discours non pas univoque, mais multiple et métaphorique. Pour reprendre les termes de Michel de Certeau, l'historien se méfie de la fiction parce qu'il y voit un « manque de référentiel, [...] une rupture du mariage qu'il suppose entre les mots et les choses ». (De Certeau 1982, p. 38) Cette précaution est néanmoins vaine, ainsi que le suggèrent les théories linguistiques de Ferdinand de Saussure, Roland Barthes et Jacques Derrida, entre autres.¹

II-2-1-e. Une perception du temps variable

Annonçant et amorçant le questionnement récurrent de la transparence du langage, la première partie de la préface de *Sexing* met en exergue la structuration de notre perception du monde par le système linguistique, en suggérant que la notion de « temps », et plus particulièrement, la séparation que nous établissons entre le passé, le présent et le futur, est une construction discursive. La préface mentionne que les Hopis, une tribu d'Indiens d'Amérique du Nord, possèdent une langue qui est aussi sophistiquée que l'anglais. Or, cette langue est dénuée de formes verbales destinées à désigner et à différencier le passé, le présent et le futur. La première partie de la préface incite le lecteur à se demander ce que cette information dit de la nature du « temps » : « The Hopi, an Indian tribe, have a language as sophisticated as ours, but no tenses for past, present and future. The division does not exist. What does this say about time? » Liant le début et la fin, et conférant au texte une structure circulaire qui redouble et obéit au principe qu'elles décrivent, les interrogations soulevées par la préface resurgissent à la fin de *Sexing*, alors que la Femme aux chiens relate la rencontre de Jourdain avec un vieil homme espagnol vivant parmi les Hopis. Selon cet homme, les Hopis ne ressentent ni ne conçoivent le temps de manière linéaire, chronologique. Pour eux, le temps est un : « they have no tenses for past, present and future. They do not sense time in that way. For them, time is one. The old man said it was impossible to learn their language without learning their world. » (*Sexing*, p. 134-5) Leur perception du temps n'est pas diachronique, c'est-à-dire chronologique, linéaire, mais synchronique, c'est-à-dire non-chronologique, non-linéaire.

¹ On pourra notamment se référer à :
Saussure 1995, p. 98.
Derrida 1967 (b), p. 99.

Pour pouvoir parler la langue des Hopis, le vieil homme a dû apprendre à percevoir le monde comme eux. Il le démontre lorsque Jourdain lui demande combien de temps son apprentissage a duré, en répondant au jeune homme que sa question n'a aucun sens. Le temps des Hopis ne s'écoule pas de façon chronologique, et ne peut donc être mesuré selon les critères de la pensée occidentale. Et, en effet, l'anthropologue et linguiste Benjamin Lee Whorf est arrivé à la conclusion qu'il n'existait aucune trace, aucune manifestation, de la notion de « temps » dans la langue des Hopis :

After long and careful study and analysis, the Hopi language is seen to contain no words, grammatical forms, constructions or expressions that refer directly to what we call 'time', or to past, present, or future, or to enduring or lasting, or to motion as kinematic rather than dynamic [...], or that even refer to space in such a way as to exclude that element of extension or existence that we call 'time', and so by implication leave a residue that could be referred to as 'time'. Hence, the Hopi language contains no reference to 'time', either explicit or implicit. (Carroll 1956, p. 57-8)

La langue des Hopis peut être qualifiée d'atemporelle. Elle reconnaît le temps psychologique, que Whorf compare à la « durée » de Bergson, mais ce temps diffère du temps chronologique. (Bergson 1968, p. 252) De ces observations, Whorf déduit que l'appréhension du monde des Hopis diffère significativement de celle des occidentaux : « the Hopi language and culture conceals a METAPHYSICS, such as our so-called naïve view of space and time does, or as the relativity theory does; yet it is a different metaphysics from either. » (Carroll 1956, p. 58) Il estime que cette divergence prend sa source dans le langage. Par sa simple existence, la langue des Hopis démontre que le temps est une construction discursive et, plus généralement, met en lumière la structuration de la perception et de la compréhension du monde de l'individu par le langage. Cette théorie, plus connue sous le nom d'« hypothèse Sapir-Whorf », peut être subdivisée en deux principes de base, définis par Edward Sapir puis repris et développés par Whorf, qui fut un de ses disciples : le déterminisme linguistique et la relativité linguistique.¹ Le déterminisme linguistique renvoie à l'idée selon laquelle le langage que nous utilisons détermine, jusqu'à un certain point, notre perception et notre compréhension du monde. Le principe de la relativité linguistique postule que les individus qui parlent une langue différente perçoivent et comprennent le monde différemment. (Chandler 1995, p. 15-6) Les distinctions de sens opérées par une langue sont arbitraires et propres seulement à celle-ci.

¹ L'« hypothèse Sapir-Whorf » se fonde, en réalité, sur l'étude de plusieurs langues amérindiennes.

Selon Whorf, la nature se présente à l'esprit de l'individu comme un flux kaléidoscopique d'impressions qu'il doit organiser, ce qu'il fait en grande partie en recourant au système linguistique. Or, la manière dont il organise et classe le monde n'est pas librement choisie, mais lui est imposée par le langage qu'il utilise. Son appréhension du monde est donc déterminée en grande partie par le langage dont il use. (Carroll 1956, p. 213-4) Ainsi, s'il nous est difficile de comprendre la vision du monde des Hopis, c'est parce qu'ils ne recourent pas aux catégories grammaticales de la localisation dans le temps (passé, présent, futur) que nous utilisons pour appréhender le temps.¹ Par conséquent, le langage des Hopis suggère que l'appréhension chronologique du temps, qui a cours dans les pays occidentaux, n'est pas plus fidèle à la réalité, pas plus vraie, que la perception synchronique du temps. En d'autres termes, la perspective diachronique n'est pas plus objective qu'une présentation synchronique – anti-linéaire, anti-chronologique – des événements.²

Dans *Sexing*, l'évocation du langage des Hopis, et les commentaires qu'il suscite, déstabilisent les tendances positivistes de la Femme aux chiens, qui impliquent notamment la possibilité de retranscrire objectivement les événements historiques en recourant à l'ordre chronologique. En effet, l'historiographie positiviste organise invariablement les événements en une séquence linéaire et causale, la systématisation de cet ordonnancement suggérant en filigrane qu'il s'agit là de la manière la plus objective de représenter la réalité.

¹ Ferdinand de Saussure considère également que les catégories grammaticales de la localisation dans le temps sont des « valeurs émanant du système » linguistique, non des idées qui lui préexistent. (Saussure 1995, p. 162)

² Selon Greg Clingham, *Sexing* soulignerait l'existence de similitudes entre la pensée du XVII^e siècle et certains concepts linguistiques contemporains. Les considérations philosophiques développées dans la narration de Jourdain et dans les passages concernant les Hopis partageraient des affinités avec la pensée néo-épicurienne du XVII^e siècle ainsi qu'avec les théories linguistiques structuralistes de Saussure et les thèses poststructuralistes de Barthes ou de Derrida. Ces théories suggèrent toutes, d'une façon ou d'une autre, que le langage ne donne pas un accès direct et transparent à la réalité, et déstabilisent, de ce fait, les prétentions positivistes du discours historique traditionnel. Ainsi, dans les années 1650, la traduction de nombreuses œuvres épicuriennes fit connaître le courant philosophique dont elles étaient issues, et, partant, engendra une prise de conscience du caractère artificiel du langage, de son impossibilité à refléter une entité essentielle pré-linguistique et de l'incapacité des discours scientifiques et humanistes à refléter la réalité. La redécouverte de la pensée épicurienne suscita une remise en question de la théorie aristotélicienne, qui établissait une distinction très nette entre l'histoire et la fiction. (Clingham 1998, p. 57-85) Les historiographes de la Renaissance se fondaient sur cette distinction pour appuyer leur définition de l'histoire comme recherche empirique de la vérité, et justifier la séparation qu'ils désiraient établir entre leur discipline et la littérature. La remise en cause de la séparation entre l'histoire et la fiction instiguée par les néo-platoniciens, au XVII^e siècle, trouverait un écho dans les considérations d'ordre philosophique de *Sexing*, et plus particulièrement dans le récit de Jourdain ainsi que dans les passages mentionnant le cadre de pensée des Hopis. Par conséquent, les propos du narrateur et les références au langage des Hopis, qui vont à l'encontre de la thèse de la transparence du langage, et impliquent l'impossibilité pour tout discours de se référer à la réalité, pourraient relever de la pensée néo-épicurienne ou des théories linguistiques structuralistes et poststructuralistes du XX^e et XXI^e siècle.

Or, l'appréhension du temps des Hopis ébranle la prémisse selon laquelle l'ordre chronologique serait le plus apte à refléter les relations entre les événements. En outre, la narration de Jourdain, qui retranscrit une perception du temps qui se réclame de celle des Hopis, faisant coexister passé, présent et futur, se pose en contrepoint du récit chronologique de la Femme aux chiens. Les voyages de Jourdain ne peuvent jamais être situés dans l'espace ou dans le temps tel qu'il est mesuré par les calendriers, ainsi que le suggère *Souvenir 1* : « *Memory 1*: The scene I have just described to you may lie in the future or the past. » (*Sexing*, p. 93)¹ Bien qu'ils semblent, par endroits, se dérouler chronologiquement, les récits des pérégrinations imaginaires de Jourdain sont troués de digressions d'ordre philosophique – abordant, entre autres, la nature de la réalité, du temps, de l'amour, les différences entre les sexes. Le présent, qui évoque l'ouverture et l'inachèvement, est le temps privilégié de ces digressions. Il s'oppose à la clôture et à la stabilité du passé, temps de la narration historique. Mais ce présent est un présent particulier. Intemporel, il véhicule une appréhension synchronique du temps. Il est une sorte d'hybride qui fait se fondre les unes dans les autres les notions de passé, présent et futur. Jourdain se projetant dans des espaces-temps et des existences différentes, sa narration suggère que le temps synchronique s'accompagne d'une conception de l'identité comme étant multiple et fluctuante. Selon Tony E. Jackson, si les événements que vit l'individu ne suivent pas une progression linéaire, s'ils ne représentent pas la conséquence de toutes les péripéties qui les ont précédés, ainsi que la perspective diachronique le suppose, alors il ne peut y avoir d'identité solide, cohérente et homogène, qui serait le résultat d'une chaîne logique d'expériences significatives vécues par le sujet. La perspective synchronique n'offre pas une seule version du passé de l'individu, de son histoire, mais une multitude de possibilités. Or, chaque fois que l'histoire change, la vision qui nous est donnée de l'identité varie. (Jackson T.E. 1999, p. 175-6)

Si la narration de Jourdain favorise la synchronie, le narrateur postule néanmoins l'importance de reconnaître l'existence des deux appréhensions du temps, car si elles sont antithétiques, elles sont également complémentaires. Jourdain ne nie pas le fait que l'être

¹ La narration de l'écologiste relate la même approche du temps. En effet, la jeune femme a l'impression que sa perception intérieure du temps n'est pas constante et stable, et ne correspond pas à l'écoulement du temps tel qu'il est mesuré par l'horloge et les calendriers. L'individu peut, selon elle, avoir la sensation que le temps s'accélère ou ralentit. Ainsi, alors qu'elle campe seule, au bord de la rivière, depuis de nombreux jours, la jeune femme a l'impression que le temps ralentit. Bien que son calendrier et sa montre lui indiquent le contraire, elle a la sensation d'être là depuis des années. En outre, si son enveloppe physique reste au bord de la rivière, son esprit s'envole vers d'autres espaces-temps.

humain ait la sensation que le temps s'écoule de façon linéaire. Il se contente de refuser le présumé selon lequel cela serait la seule appréhension du temps :

My experience of time is mostly like my experience with maps. Flat, moving in a more or less straight line from one point to another. [...]

Thinking about time is like turning the globe round and round, recognizing that all journeys exist simultaneously, that to be in one place is not to deny the existence of another, even though that other place cannot be felt or seen, our usual criteria for belief. (*Sexing*, p. 89)

La narration de Jourdain suggère que les perspectives diachronique et synchronique doivent pouvoir coexister sans s'exclure car, ensemble, elles reflètent notre perception paradoxale et changeante du temps. Leur combinaison permet de contrebalancer leurs effets négatifs. En effet, si, dans le cadre de l'historiographie, la perspective synchronique permet d'éviter le danger qui consiste à donner trop d'importance à une certaine culture ou à un groupe social particulier, en s'intéressant, de la même manière, aux événements « majeurs » et « mineurs » du passé, et en donnant la voix aux catégories laissées de côté par les histoires antérieures, elle peut également aboutir à un nivellement des faits et donner l'impression que le présent est auto-constitué. (Jackson T.E. 1999, p. 178) Or, dans sa liste de mensonges, Jourdain dénonce justement le danger qui consiste à nier l'importance du passé : « *Lies 1*: There is only the present and nothing to remember. » (*Sexing*, p. 83) Mais, en même temps, il nous met en garde contre les implications négatives d'une conception linéaire et progressive du temps. Jourdain considère que l'ordre chronologique n'offre pas une représentation plus objective ou plus vraie de la réalité. La perspective diachronique nous permet certes d'ordonner nos expériences, de les analyser, de les expliquer en les comparant et en les faisant découler les unes des autres de façon logique. Mais nous devons reconnaître que cet ordre est artificiel, la succession des faits n'étant pas intrinsèquement logique, les événements n'intervenant pas selon un ordre naturel, cosmique ou divin : « *Lies 2*: Time is a straight line. *Lies 3*: The difference between the past and the future is that one has happened while the other has not. » (*Sexing*, p. 83) Hayden White considère d'ailleurs que l'historien ne rend service à personne en décrivant une continuité entre le passé et le présent. Au contraire, il se doit de présenter une histoire discontinue, révélant à l'individu que le monde dans lequel il vit est marqué par le chaos et la rupture. (White 1992, p. 50) Evoquant la narration de Winterson, Christine Reynier affirme que l'auteur refuse justement d'établir un lien de cause à effet entre le passé, le présent et l'avenir. Winterson fait « éclater le continuum de l'histoire » en

adoptant, à la suite des Modernistes, une appréhension du temps où passé, présent et futur s'imbriquent les uns dans les autres. Ce faisant, elle nous offre un présent constitué « d'éclats de temps ». (Reynier 2004, p. 51) Cette conception s'inscrit avant tout dans un projet littéraire, puisqu'« avec la linéarité du récit, l'auteur rejette l'organisation spatio-temporelle précise, rigide et prévisible, la logique déterministique des romans du dix-neuvième siècle, la logique de la causalité où toute cause est suivie d'un effet et où le récit est aux mains d'un narrateur tout-puissant qui guide le lecteur et canalise ses réactions. » (Reynier 2004, p. 52) Bien que Reynier suggère que Winterson fait prédominer l'appréhension synchronique du temps dans ses textes – une position que partage Peter Buru¹ –, il nous semble que l'auteur ne favorise pas tant la perspective synchronique, au détriment de la dimension diachronique, du temps, qu'elle ne les fait coexister et interagir, que ce soit dans la narration de *Jourdain* ou dans celle de *la Femme aux chiens*, qui, sous l'effet de l'hybridation, se transforme en un récit historique d'un nouveau genre.

Sexing introduit la conception synchronique du temps en nous présentant une multitude de voix, de temps, et d'univers différents, qui s'entrecroisent, s'interpénètrent, influent les uns sur les autres et se complètent. La lecture du roman permet d'évoluer dans un temps synchronique d'une autre manière encore, d'une manière peut-être plus « tangible ». En effet, Alison Lee suggère que la lecture de *Sexing* place le lecteur dans un

¹ En effet, Buru considère que Winterson efface la distinction entre temps chronologique et synchronique dans *Sexing*, en présentant le temps comme une dimension englobante, faisant coexister le passé, le présent et le futur. Winterson ne donnerait pas volontairement une place à l'ordre chronologique, mais serait rattrapée par les contraintes de la langue qu'elle utilise et ne peut transcender. Ainsi, l'auteur ne peut empêcher une certaine progression de se faire jour dans sa narration. Cette évolution temporelle serait symbolisée par le titre de la dernière partie, « Some years later », dont l'apparition créerait une tension avec le temps synchronique du roman : « However, despite the application of a 'one time' and the persisting present, time does progress in the narration due to the phenomenon of 'perpetual becoming later' of everything in this world [...]. In accordance with the notion of unstoppable aging, Winterson introduces the section of the novel set in the twentieth century with the words 'Sometime later' [...] creating a palpable paradox in the application of Hopi timelessness: How can there be a 'sometime later' if 'time is one?' we may ask ourselves. » Les expérimentations de Winterson seraient limitées par la conception linéaire du temps véhiculée par la langue anglaise. Pour résoudre ce problème et toucher le lecteur occidental, lui-même pris dans une conception chronologique du temps, Winterson recourrait à des intrusions auctoriales, à des questions qu'elle poserait à son audience afin de l'inciter à réfléchir sur la nature du temps et à imaginer une autre manière de l'appréhender. Peter Buru considère ainsi la préface et les sections d'ordre philosophiques du texte (la liste des mensonges, la partie intitulée « The Nature of Time ») comme des intrusions auctoriales ayant pour but d'aider le lecteur à percevoir le temps différemment, à imaginer une conception autre du temps. Le lecteur compléterait alors les expérimentations menées par Winterson dans *Sexing*, en imaginant le temps synchronique au sein duquel l'auteur essaie de faire évoluer ses personnages, c'est-à-dire en participant activement à la création d'un monde fictif caractérisé par une appréhension anti-linéaire, anti-chronologique du temps : « She [Winterson] cannot rise above the limits of her own mother tongue – nor can anyone else. She is then forced to employ linguistic means to at least create a sense of a 'one time' in the reader's consciousness, which can sustain it by suspension of disbelief and by being outside of the written linear environment (though not that of linear time-perception structure). It is through imagination that the reader recreates the unified time of Jordan's and Dog-Woman's existence, on all time levels, with their beginnings and ends joined into each other. » (Buru 1997)

temps continu semblable à celui qui a cours dans le texte. Pour être plus précis, le lecteur lit, de façon linéaire, une histoire se déroulant dans le passé, et tout ceci se fait dans un présent continu, la lecture étant vécue comme une expérience toujours présente. (Lee 1994, p. 224) La lecture de *Sexing* le renvoie donc doublement aux préoccupations de la narration.¹ Alors que l'appréhension synchronique du temps se manifeste, au sein du texte, au travers de l'hybridation des personnages et des espaces-temps, la perspective diachronique transparaît, en premier lieu, dans le discours de la Femme aux chiens, mais s'exprime également lors du passage du XVII^e au XX^e siècle, introduit par le titre de chapitre « Some Years Later ». Ce mouvement traduit une progression linéaire, chronologique, du temps, d'autant plus que la période contemporaine est présentée comme découlant logiquement du passé. *Sexing* présente notamment les hommes d'affaires assoiffés de profits auxquels s'oppose la jeune femme contemporaine comme les descendants des puritains que combat son alter ego. Ainsi que le formule Alison Lee, « the twentieth-century woman sees herself fighting modern Puritans, businessmen and politicians ». (Lee 1994, p. 223)² Par conséquent, *Sexing* met en exergue la continuité existant entre la pensée du XVII^e siècle et celle du XX^e. Mais si le passage du XVII^e au XX^e siècle suggère que le présent découle logiquement du passé, par lequel il a été façonné, le lecteur ne peut néanmoins manquer de remarquer que les deux époques sont séparées par trois siècles, trois siècles de silence et de vide. Le texte passe du XVII^e au XX^e sans aucune transition. En outre, la narration ne mentionne pas à quel moment précis du XX^e siècle Nicolas et la jeune femme évoluent, bien qu'il soit aisé de deviner qu'ils vivent dans les années 1980 ou 1990.³ On remarquera également que les récits des protagonistes évoluant au XVII^e siècle font des incursions dans cette partie du texte, où l'on se serait attendu à ne lire que les narrations des personnages contemporains. (*Sexing*, p. 129-35, p. 138-42, p. 142-4) En réalité, les récits de Jourdain et de la Femme aux chiens bouleversent doublement l'ordre chronologique, puisqu'ils précèdent et suivent tout à la

¹ Dans cette optique, il est également possible d'affirmer que tous les romans nous placent plus ou moins dans une situation où tous les temps coexistent.

² En effet, dans son ouvrage analysant les liens entre éthique protestante et esprit capitaliste, Max Weber déclare que « l'évaluation religieuse d'un travail sans relâche, connu, systématique, dans une profession séculière, comme moyen ascétique le plus élevé et à la fois la preuve la plus sûre, la plus évidente de régénération et de foi authentique, a pu constituer le plus puissant levier qui se puisse imaginer de l'expansion de cette conception de la vie que nous avons appelée, ici, l'esprit du capitalisme. » (Weber 1967, p. 211)

³ L'extrait dans lequel Jack dit à Nicolas qu'il ne fut pas surpris par sa décision de faire carrière dans la marine après la crise des Malouines – en 1982 – semble aller dans ce sens : « I [Nicolas] remembered something he [Jack]'d said after I'd decided to join up – what was it? 'Typical of you to make a career in the Navy after the Falklands crisis.' » (*Sexing*, p. 138)

fois, et contre toute logique, le passage qui relate la rencontre de Nicolas et de l'écologiste, et marque le point de départ de leurs histoires imaginaires. La structure temporelle de *Sexing* fait donc coexister continuités et ruptures¹, perspectives diachronique et synchronique, ces deux perceptions du temps étant présentées comme étant aussi valables l'une que l'autre.

¹Alison Lee partage ce point de vue : « *Sexing the Cherry* [...] seem[s] to be suggesting a way of looking at history that emphasizes connections on the one hand, and discontinuities and ruptures on the other ». (Lee 1994, p. 224)

II-2-2. ... A LA CREATION D'UN RECIT HISTORIQUE HYBRIDE

II-2-2-a. Hybridation des perspectives diachronique et synchronique du temps

Les perspectives synchronique et diachronique du temps ne font pas que coexister, elles influent aussi l'une sur l'autre. Si la narration de la Femme aux chiens exprime une approche diachronique du temps alors que le récit de Jourdain a pour but d'explorer sa dimension synchronique, les deux textes s'influencent, néanmoins, mutuellement, comme nous l'avons déjà vu. Ainsi, la narration de Jourdain, et plus précisément les épisodes qui relatent la quête de Fortunata, offrent un semblant d'ordre chronologique. La Femme aux chiens interrompt, quant à elle, l'ordre chronologique de son récit pour se livrer à des digressions d'ordre philosophique ou se remémorer son passé. En outre, le premier chapitre de son récit occupe une place particulière dans sa narration, puisqu'il fait coexister le début, le milieu et la fin de son histoire et de celle de Jourdain. En effet, la Femme aux chiens évoque différents épisodes de leurs aventures communes sans forcément les situer dans le temps ou préciser à quoi ils se réfèrent. Elle commence par évoquer les origines de son fils adoptif, ce qui l'amène à méditer sur le pouvoir des noms. (*Sexing*, p. 11) Suivent une interruption – un blanc – et un nouveau souvenir. La Femme aux chiens se remémore le jour où elle emmena Jourdain, alors âgé de trois ans, voir la première banane importée en Angleterre. (*Sexing*, p. 11-2) De nouveau, le texte s'interrompt et, après un nouveau blanc, la narratrice se prend à évoquer la peste et la pourriture qui imprègnent la ville de Londres. Le récit passe alors du prétérit au présent, sans que ce changement de temps ne soit motivé :

London is a *foul place, full of pestilence* and rot. I would like to take Jordan in the country but we must be near Hyde Park so that I can enter my dogs in the races and fighting. Every Saturday I come home covered in saliva and bitten to death but with money in my pocket and needing nothing but a body for company. [nous soulignons] (*Sexing*, p. 13)

Il pourrait nous induire à croire que la Femme aux chiens revient au moment où elle raconte son histoire. Or, le contenu du passage nous incite à penser qu'il s'agit d'une époque bien antérieure à cela, remontant probablement à l'enfance de Jourdain. Mais le texte pourrait également se référer à la période précédant leur départ définitif de la capitale. L'odeur pestilentielle et la pourriture pourraient faire référence aux traces que l'épidémie

de peste a laissées dans la ville de Londres, et qui poussent les personnages à partir : « I fancied that I still smelt the stench wherever I went. I couldn't rid my nostrils of the odour of death. I began to think of London as a *place full of filth and pestilence* that would never be clean. » [nous soulignons] (*Sexing*, p. 141) Après avoir évoqué la puanteur régnant dans la capitale, la narratrice entreprend, sans raison apparente, de décrire sa voisine, ce qui l'amène à se remémorer ce que cette dernière lui dit le jour où elle trouva Jourdain. (*Sexing*, p. 13-4) Puis, la Femme aux chiens évoque ses voyages imaginaires, une référence évidente au récit de son fils. (*Sexing*, p. 14-5) Sa narration s'interrompt de nouveau avant de reprendre par le récit de la balade en bateau, qu'elle situe, comme nous l'avons vu, après le retour de Jourdain en Angleterre bien que le jeune homme présente cet événement comme ayant eu lieu avant son premier départ en mer. (*Sexing*, p. 101) Le premier chapitre du récit de la Femme aux chiens présente donc une structure synchronique, au sens où la narratrice entremêle différents moments de son histoire sans les relier de façon apparente, ou les localiser précisément dans le temps. Le début et la fin de son histoire se mélangent, et ne peuvent pas toujours être délimités. Pour reprendre les termes de Reynier, le « flottement du moment d'énonciation et donc la disparition d'un moment fixe dans le temps à partir duquel passé et présent peuvent se définir [suggèrent] la nature mouvante du temps et l'absence de distinction entre passé, présent et futur. » (Reynier 1997, p. 188) Le flou chronologique du premier chapitre contraste avec la suite de la narration de la Femme aux chiens.

Le récit de Jourdain a indubitablement influencé le premier chapitre de la narration de sa mère, tant au niveau de la structure temporelle que du contenu. L'interaction entre le récit de la Femme aux chiens et celui de son fils contribue à créer des zones de porosité qui permettent à l'un de s'infiltrer en l'autre, et inversement. Un même épisode, tel celui de la révélation de Jourdain, peut alors apparaître deux fois dans le texte, au début et à la fin, dans des narrations différentes, d'abord dans un contexte atemporel (celui du récit de Jourdain), puis dans une suite chronologique d'événements (relatée par la Femme aux chiens). L'appréhension synchronique du temps, telle qu'elle est ressentie par le jeune homme, perturbe l'ordre chronologique de la narration de la Femme aux chiens et, partant, remet en cause son hégémonie. Ainsi, les premiers chapitres des récits de Jourdain et de la Femme aux chiens encodent déjà le dénouement de l'histoire, tandis que les épisodes finaux renvoient à un éternel recommencement. En d'autres termes, le début et la fin du roman se fondent l'un dans l'autre, en un mouvement spiralé incessant qui inscrit l'histoire dans un ordre chronologique pour mieux ensuite l'annihiler. Sans cesse remis en cause par

la structure autant que par le contenu du texte, envisagé à la fois dans son sens restreint (ne faisant référence qu'à la narration de la Femme aux chiens) et dans son acception élargie (englobant l'ensemble des récits dans lequel il s'inscrit), l'ordre chronologique et le récit historique traditionnel qu'il sous-tend n'apparaissent plus comme le moyen le plus réaliste de définir la perception du temps et les relations entre les événements. *Sexing* reconnaît la légitimité des appréhensions temporelles alternatives, telle celle de la perspective synchronique. Au sein du texte, les perspectives synchronique et chronologique coexistent, s'affrontent, interagissent et, au final, se complètent. L'hybridation de ces perspectives a priori antithétiques retranscrit la véritable nature de notre perception du temps, c'est-à-dire sa pluralité et ses paradoxes, et contribue à faire émerger une nouvelle variété de récit historique.

En effet, bien qu'elle déstabilise le discours historique traditionnel de la Femme aux chiens dans un premier temps, la perspective synchronique de la narration de Jourdain finit néanmoins par lui redonner une certaine légitimité en s'y infiltrant, en le contaminant. Pour le dire autrement, l'interaction des narrations de la Femme aux chiens et de Jourdain redéfinit, en les élargissant, les critères d'évaluation de notre appréhension du temps et du discours historique. La voix narrative subjective et partielle du discours historique n'étant plus jugée à l'aune des critères restrictifs et illusoire du discours historique traditionnel auxquels elle tentait vainement de se conformer, mais suivant une définition plus étendue de la perception du temps et de la relation entre les événements, elle retrouve la légitimité qu'elle avait perdue. En se laissant influencer par la vision du monde de Jourdain, en laissant son appréhension synchronique du temps s'exprimer, la Femme aux chiens nous propose ainsi un discours historique hybride qui reflète – plus fidèlement que ne saurait le faire l'ordre chronologique de l'historiographie traditionnelle seul – l'ambivalence et la complexité de notre perception du temps. L'hybridation des espaces-temps ouvre la voie à une redéfinition inclusive du discours historique.

II-2-2-b. La fiction au service de la quête de vérité du récit historique

Ainsi que nous l'avons vu, *Temps 1 et Temps 2* font apparaître les personnages contemporains dans la narration de Jourdain tout en décrivant des moments de transition et de transformation au cours desquels Nicolas et la militante écologiste passent du monde réel aux fictions qu'ils s'inventent, se glissent dans la peau de leurs alter ego imaginaires.

Redoublant l'effacement des frontières entre temps passé, présent et futur, le monde réel et la sphère imaginaire se fondent l'un dans l'autre. Ces passages créent l'impression que rien ne les sépare. Les univers imaginaires des personnages s'inscrivent dans la continuité de leurs existences réelles, et inversement. Si les mondes imaginaires des personnages contemporains se nourrissent logiquement de leurs vies réelles, en retour, la réalité apparaît comme étant influencée, véritablement modelée, par l'imaginaire des personnages. Au travers de ce nivellement des niveaux ontologiques, *Temps 1* et *Temps 2* représentent la réalité comme une fiction parmi les fictions que Nicolas Jourdain et l'écologiste se racontent : « There will be a moment (*though of course it won't be a moment*) when we will know (*though knowing will no longer be separate from being*) that we are a *part of all we have met* and that *all we have met was already a part of us*. » (*Sexing*, p. 90) Au travers de ses parenthèses qui suggèrent l'inclusion, de ses répétitions, contradictions et anadiploses, la structure de cet extrait – comprise comme la relation entre ses composants – reflète sa redéfinition de la réalité en termes d'hybridité. Poussant le paradoxe jusqu'au bout, ce passage rétablit, en le redéfinissant, le lien entre le signifiant et le signifié.

Alors même qu'ils le remettent en question, *Temps 1* et *Temps 2* confèrent simultanément au récit subjectif, partial, et fantastique, de la Femme aux chiens une nouvelle légitimité. Confrontées l'une à l'autre, dans l'obligation de coexister et d'interagir, l'Histoire et la fiction se redéfinissent, ou plutôt, se dévoilent, mutuellement. En effet, la reconceptualisation, ou la révélation de la véritable nature, de l'Histoire, qui est « aux antipodes de la conception hégélienne, aboutit à donner une nouvelle définition de la fiction. Si les vérités deviennent illusoire, inversement, les illusions deviennent vérité ». (Reynier 1997, p. 187) Tout récit historique étant une interprétation du passé, il existe autant de narrations potentielles et valables, ou fictionnelles, que de versions imaginables, des mêmes faits. Dans ce contexte, la vérité n'est plus une notion absolue, mais devient illusoire, multiple, changeante. L'autorité du récit historique traditionnel s'effrite, tandis que la fiction devient un moyen tout à fait légitime de rendre compte du passé.¹ Dans

¹ Plus précisément, *Temps 1* et *Temps 2* déstabilisent les tendances positivistes de la Femme aux chiens et, de manière plus générale, de tout auteur de discours factuel, notamment historique, en postulant que les histoires créées par l'individu pour donner un sens à son existence et au monde relèvent systématiquement de la fiction, et ce, quel que soit le genre narratif auquel il recourt. En effet, Hayden White affirme que l'historien donne de la cohérence et du sens aux événements en utilisant différents types d'intrigues – relevant de la romance, de la tragédie, de la comédie, de l'épique et de la satire – que la culture littéraire met à sa disposition, et qui sont également celles que nous utilisons pour transformer le flux chaotique de nos vies en une narration significative. Ces types d'intrigues rendent les événements du passé (privé et public) compréhensibles et familiers. En d'autres termes, l'historien attribue un sens aux événements en exploitant les similitudes métaphoriques existant entre les faits et les structures conventionnelles de nos fictions. (White

Sexing, l'hybridation du discours historique et de la fiction redéfinit la narration historique comme un texte doté d'une dimension fictionnelle qui, loin de l'handicaper dans sa recherche de vérité – désormais privée de son absolutisme et déclinée au pluriel – lui ouvre de nouvelles voies, parfois tortueuses, pour y accéder.

II-2-2-c. Hybridation de l'Histoire événementielle et des histoires marginales

Dans ce contexte, le récit de la Femme aux chiens, bien qu'outrageusement partial, nous offre non seulement une représentation des événements concordant avec celle des récits historiques traditionnels, mais nous présente également des éléments éludés par l'historiographie. En effet, sa narration nous permet d'imaginer la manière dont le camp loyaliste a pu ressentir le conflit. La narratrice dépeint les émotions qui auraient pu prévaloir au sein du parti royaliste au fur et à mesure que le conflit se développait. Dans un premier temps, elle évoque la confiance et les certitudes de la faction loyaliste :

AT FIRST THE Civil War hardly touched us. Opinions were high [...].

At Wimbledon we were sure that at any moment Queen Henrietta would return with allies from France or Italy or Spain and sweep away the snivelling Puritans dressed in starch. (*Sexing*, p. 63)

Mais les espoirs des loyalistes sont bientôt déçus : « But she [Queen Henrietta] found no allies. Well-wishers in plenty, but no allies. And the navy was against the King and controlling the ports and watching the seas for any sign of help. » (*Sexing*, p. 63) A la déception vient se mêler la haine, lorsque les puritains font fermer les théâtres et détruire les vitraux des églises :

When the King's men came to the house and told us stories of 'King Noll' as they parodied Cromwell, smashing the beautiful glass in our churches and closing up every place of distraction so that men and women might have nothing to occupy them but the invisible God, we grew to hate what had been only a joke. (*Sexing*, p. 63)

Enfin, le procès du roi et son exécution leur insufflent un désir de vengeance : « The preacher went on to say that for us, as Royalists, avenging the King's murder was a matter of urgency ». (*Sexing*, p. 84) En accordant une place aussi importante aux émotions

1992, p. 88) Or, en puisant dans le fond culturel mythique commun pour donner une signification à ses récits, l'historien transforme les faits en fictions. (White 1992, p. 92)

suscitées par le conflit au sein du parti loyaliste, le récit de la Femme aux chiens retranscrit les événements dans toute leur profondeur et leurs ramifications. La narratrice recrée les liens existant entre les faits et les individus qu'ils affectent, et qui font partie intégrante de l'histoire, comme une chronique sèche des événements ne saurait le faire. S'éloignant des faits, elle se rapproche de l'humain et lui rend l'importance qui devrait lui être due.

En faisant alterner la description des sentiments prédominant dans le camp royaliste avec le récit des conflits et de son combat personnel, la Femme aux chiens déplace le centre d'intérêt du roi vers ses partisans, vers ceux ou plutôt celles qu'elle côtoie, et est, ce faisant, amenée à évoquer des histoires et des personnages marginaux. Le récit de ses aventures l'amène notamment à parler du sort que font subir ses amies prostituées aux puritains qui viennent les voir pour donner libre cours à leurs perversions : « I was approached again by the whore from Spitalfields whom I hadn't seen for seven years. [...] It came to pass that she and her sisters, as she called them, had taken up to murdering those puritans who visited their brothel. » (*Sexing*, p. 85) Les combats personnels et silencieux que mènent, contre les puritains, la Femme aux chiens, les prostituées de Spitalfields, et les femmes qui reconstituent le vitrail détruit par Fairfax, s'entremêlent à l'Histoire événementielle, celle des grandes batailles et des personnalités marquantes. (*Sexing*, p. 63-4) En incluant des figures habituellement exclues de l'Histoire, le récit historique de la Femme aux chiens se détache de l'historiographie traditionnelle. La source du récit elle-même est un être marginal, une personne qui n'aurait pas sa place dans un récit historique traditionnel. Elle appartient à ces groupes d'individus (les femmes, les pauvres, les soldats, entre autres) qui ne détiennent aucun pouvoir, et n'accomplissent pas de grandes actions, telles que l'Histoire événementielle les conçoit. La Femme aux chiens est donc un personnage ambivalent, puisqu'elle s'inspire d'un type de récit dans lequel elle n'aurait pas sa place. Néanmoins, son récit prend en considération les personnes que le discours historique traditionnel délaisse car elle est précisément une figure marginale fréquentant d'autres personnages marginaux. En ce sens, le récit de la narratrice n'est pas sans évoquer les « contre-histoires » développées dans les années 1960-70 par la mouvance qui souhaitait donner la parole aux voix délaissées par le discours historique traditionnel. (Gallagher, Greenblatt, 2000, p. 53) *Sexing* prend également des accents de métafiction historiographique, définie par Linda Hutcheon comme une variante littéraire de l'art postmoderne qui entremêle récits historiques et fictionnels, dans le but de remettre en cause l'idée selon laquelle le discours historique devrait principalement s'intéresser aux conflits et personnalités politiques majeurs, et de donner la parole aux marginaux sans pour autant

en faire un nouveau centre. (Hutcheon 1991, p. 3, p. 61-5) Dans *Sexing*, l'hybridation de l'Histoire officielle et d'histoires individuelles, de figures centrales et de personnages marginaux, qui caractérise la narration de la Femme aux chiens, suggère que ces deux types de récits sont aussi valables l'un que l'autre. Pour reprendre les termes d'Alison Lee, « *Sexing the Cherry* combine[s] official histories with individual stories that may be as believable or as unbelievable as official history itself. » (Lee 1994, p. 220)

CONCLUSION

Dans *Sexing*, l'hybridation des passages historiques et fictionnels a pour effet, dans un premier temps, de déstabiliser le discours de la Femme aux chiens. Se délitant de lui-même, le récit de la géante est simultanément remis en cause par les réflexions épistémologiques de Jourdain. Mais ces révélations sont également celles qui vont donner au récit de la narratrice la légitimité qu'il n'aurait jamais pu obtenir en essayant de se conformer à des critères plus traditionnels. En d'autres termes, la confrontation entre l'Histoire et la fiction aboutit à la reconnaissance de leur identité, à l'acceptation de la nature fictionnelle du discours factuel et des vérités encodées dans les textes les plus fantastiques ainsi qu'à la prise en considération de la perspective synchronique du temps.¹ L'interaction à laquelle aboutit l'hybridation ouvre la voie à une redéfinition du discours historique, à une prise en considération de sa dimension fictionnelle, qui n'est plus une menace, un élément honteux qui doit être fui à tout prix, mais une voie pouvant conduire à des découvertes insoupçonnées. Le texte suggère que l'Histoire ne peut être appréhendée pleinement que comme un hybride d'histoires différentes, voire contradictoires.

¹ La perspective synchronique du temps est également évoquée dans *Passion* (*Passion*, p. 62) et *Gut* (*Gut*, p. 199, p. 218).

CHAPITRE II-3 : REDEFINITION DE L'HISTOIRE D'AMOUR SUR LE MODE DE L'HYBRIDITE DANS WRITTEN ON THE BODY

INTRODUCTION

Se démarquant à première vue d'*Oranges* et de *Sexing*, hybrides de récits factuels et fictionnels, *Written* explore le langage de la relation amoureuse. Dès l'ouverture, le narrateur aborde ouvertement les problèmes qui se posent à toute personne souhaitant écrire une histoire d'amour. L'amour est un sujet universel qui a toujours passionné les auteurs. D'innombrables histoires ont déjà été écrites à ce sujet. Par conséquent, élaborer une histoire d'amour en éludant les clichés qui y ont trait est une tâche ardue. Comment peut-on renouveler le sujet sans sombrer dans le stéréotype et la platitude ? Le narrateur sait, par expérience, que les clichés peuvent détruire la relation amoureuse, leur banalité s'accordant mal avec la spécificité et l'intensité du sentiment amoureux. C'est d'ailleurs parce qu'il s'est laissé enfermer dans les clichés qu'il a perdu Louise, la femme qu'il aimait. Son amante l'avait pourtant mis en garde contre les formules, comportements et scénarios stéréotypés de l'histoire d'amour : « It's the clichés that cause the trouble. » (*Written*, p. 10) Le narrateur répète cette formule aux pages 71, 155, 189, en faisant un leitmotiv de l'œuvre. Ce n'est néanmoins qu'à l'occurrence de la page 189 que l'on apprend que Louise est l'auteur de cette phrase citée tout au long du texte. En accord avec la logique spiralée qui court d'un roman à l'autre, cette découverte nous incite à relire le récit du narrateur sous un angle différent et nous permet de prendre conscience de l'influence de la jeune femme sur l'évolution de sa conception de l'histoire d'amour.

Forcé de reconnaître que la relation amoureuse ne peut jamais entièrement se défaire des clichés, le narrateur entreprend, non pas de les éluder, mais de les exploiter, en les incorporant à la trame de son texte. Ne pouvant les éviter, il décide de les embrasser, de s'en emparer, de les manipuler, afin de les mettre au service du renouvellement du discours amoureux. Les clichés verbaux, comportementaux et génériques de la relation amoureuse sont volontairement mis en avant dès le début de l'histoire et combinés à des réflexions métafictionnelles. S'adressant à plusieurs reprises au lecteur, le narrateur attire son attention sur l'acte d'écriture et la pratique de la lecture : « I can tell by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator » (*Written*, p. 24) ; « I don't have to tell

you where I went the next day » (*Written*, p. 41) ; « Contentment is a feeling you say? Are you sure it's not an absence of feeling? » (*Written*, p. 76) Le narrateur prévient le lecteur qu'il est parfaitement conscient de ce qu'il fait et, ce faisant, l'incite à réfléchir sur la nature du texte qu'il est en train de lire. En effet, l'objet de la narration ne se limite pas au contenu de l'histoire d'amour du narrateur, mais englobe la création de cette histoire d'amour. Le lecteur ne peut manquer de percevoir que le langage est un des thèmes principaux, si ce n'est le thème principal, du roman. Ainsi, le narrateur recourt aux réflexions métafictionnelles dans le double but d'exploiter les poncifs de la relation amoureuse tout en les dénonçant. Pour reprendre les termes de Carolyn Allen :

Foregrounding how clichés function suggests a level of textual reference that paradoxically permits the lyrical flights of language about love to resonate. [...] [E]ven the novel's ultimate story of true love doesn't pretend to escape from romance conventions and clichés. Instead, it echoes various literary discourses of love [...]. [T]he conceits recall traditional discourses of love, so that even her newly found depth of feeling is never couched naively. The text risks lyricism at the same time that it guards against sentimentality. (Allen 1996, p. 68-9)

Le narrateur évite le piège de la sentimentalité car il ne se contente pas de reproduire à l'identique les clichés de l'histoire d'amour, mais les retravaille dans le but de produire une histoire d'amour originale.

Le narrateur met en place différentes stratégies pour se réapproprier le discours amoureux. L'une d'entre elles consiste à hybrider le lexique de la relation amoureuse à des discours très divers, qui lui paraissent parfois antithétiques, tels que ceux de la musique, de la peinture, du cinéma, de la biochimie, de la physique quantique ou de la médecine. Il joue sur les multiples images que les mots peuvent engendrer pour renouveler le langage amoureux. Il explore la polysémie et les caractéristiques phoniques des mots, pour amalgamer des discours très hétérogènes et élaborer, par ce biais, des métaphores décrivant la relation amoureuse qui soient à la fois originales et surprenantes de justesse. En exploitant les ressources polysémiques et polyphoniques du langage, le narrateur recourt à ce que Winterson appelle la « méthode associative » : « English is an associative language. I do not mean merely that our language is thick with the possibility of puns, [...] but that images multiply out of the words themselves. » (*Art Objects*, p. 73-4) Cette accumulation de métaphores aux affiliations variées crée une image kaléidoscopique, une représentation monstrueuse, hybride, de l'amour, qui se transforme sans cesse, transgresse les frontières et

brouille nos repères, pour nous permettre d'approcher au plus près ce sentiment pourtant insondable.

Lorsque les expérimentations linguistiques empruntent au vocabulaire du monde physique, le renouvellement du discours amoureux obéit à un double mouvement, qui déstabilise et réinvente la perception et la représentation de l'amour. En effet, dans la première partie du récit, le narrateur revitalise les métaphores du langage amoureux en les transposant sur le plan physique, dans son acception la plus large, s'étendant de l'échelle atomique, microcosmique, à l'échelle macrocosmique, en passant par la sphère humaine.¹ Le mouvement s'inverse dans la deuxième partie du récit. Le narrateur génère de nouvelles métaphores en transposant un langage objectif centré sur le corps sur un plan plus abstrait et poétique. Ce basculement de régimes, qui permet de diversifier les stratégies de renouvellement du discours amoureux, marque le bouleversement du fonctionnement métaphorique, puisque ce n'est plus un processus de littéralisation qui prédomine, comme c'est le cas dans la première partie, mais un processus de métaphorisation. Si les deux processus coexistent dans les deux parties, l'un prédomine néanmoins toujours par rapport à l'autre. Mais ils œuvrent ensemble pour nous priver de nos repères et nous faire redécouvrir l'objet de leurs représentations.

A l'hybridation des lexiques, vient s'ajouter la réécriture de scripts romantiques préexistants, dans lesquels les amants se projettent et qui menacent de les enfermer dans des schémas préétablis et des comportements stéréotypés. Louise, la narrataire de l'histoire, essaie de dévier le cours du scénario que le narrateur s'évertue à imposer à leur relation, pour l'adapter à leur expérience personnelle. Mais si le narrateur désire ardemment suivre son exemple, le processus se révèle néanmoins difficile. Malgré tout, il finit par prendre conscience de ses erreurs et réussit à élaborer une histoire d'amour originale en s'inspirant de son héritage romantique.

¹ Un tel processus de littéralisation était déjà présent dans *Passion*. La métaphore du cœur en tant que centre des émotions filée par Henri (*Passion*, p. 82-3) est appréhendée de manière littérale à Venise, la cité fluctuante et évasive. Henri doit ainsi récupérer le cœur de Villanelle, que son amante lui a dérobé. (*Passion*, p. 115)

II-3-1. RENOUVELLEMENT DU DISCOURS AMOUREUX ET CREATION D'UN HYBRIDE METAPHORIQUE

II-3-1-a. Réflexions sur l'emprise et la libération du langage

Le narrateur entame son récit en évoquant le problème des clichés verbaux. Ses interrogations sont celles de tout auteur/amant. En effet, il ne sait comment exprimer l'amour qu'il ressent pour Louise sans recourir à des formules ayant déjà été utilisées un nombre incalculable de fois :

You said, 'I love you.' Why is it that the most unoriginal thing we can say to one another is still the thing we long to hear? 'I love you' is always a quotation. You did not say it first, and neither did I, yet when you say it and when I say it we speak like savages who have found three words and worship them. (*Written*, p. 9)

Le narrateur essaie de trouver un moyen de s'appropriier et de renouveler ces mots rebattus. Louise lui donne un premier élément de réponse. La jeune femme, qui attribue une grande valeur aux mots, utilise les formules amoureuses avec parcimonie et précision. Elle essaie de faire en sorte que ses déclarations reflètent ce qu'elle ressent : « A precise emotion seeks a precise expression. » (*Written*, p. 10) Le lien devant idéalement unir l'« émotion » et son mode d'« expression » est encodé dans le parallélisme de cette formule – fondé sur le couple répétition/variation et la réflexion graphique – ainsi que dans la rime qu'elle met en valeur, le verbe-pivot-miroir « seek » suggérant, en outre, qu'une telle correspondance ne s'obtient pas sans effort, mais implique un processus de recherche. A l'inverse de Louise, le narrateur se sert du langage pour prendre l'ascendant sur ses partenaires, se protéger ou se persuader de la sincérité de ses émotions. Le langage l'aide à consolider ses illusions et à leur donner l'apparence de la légitimité, mais il lui permet avant tout de garder la situation sous contrôle :

You were careful not to say those words that soon became our private altar. I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true. I had said them many times before but not to you. I had given them as forget-me-nots to girls who should have known better. I had used them as bullets and barter. I don't like to think of myself as an insincere person but if I say I love you and I don't mean it then what else am I? (*Written*, p. 11)

En donnant au langage amoureux une valeur utilitaire, matérielle, presque marchande, et stratégique, voire guerrière (« bullets and barter »), en l’assimilant aux sphères économique et militaire, c’est-à-dire à des domaines avec lesquels il ne partage a priori aucune affinité, le narrateur défait le sentiment amoureux de sa dimension sacrée (« our private altar »). Par cette manœuvre, qui consiste à éloigner le langage amoureux de son objet en le transformant en un outil servant des dessins prédéfinis, le narrateur réussit à garder le contrôle – de lui-même et de la situation –, à ne pas se laisser perdre dans l’autre, à préserver les limites qui le séparent de l’autre et que l’amour menace de dissoudre à chaque instant. Bien que son style traduise la volonté de s’éloigner des formules maintes fois répétées pour tendre vers l’originalité et l’authenticité (« *I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true. I had said them many times before but not to you* » [nous soulignons]), le narrateur résiste à l’état d’abandon qu’implique le sentiment amoureux, craignant de sombrer dans l’irrationalité et de retourner à un état qu’il qualifie de primitif (« we speak like savages who have found three words and worship them »). Le langage amoureux est devenu un outil familier qui lui permet de déterminer où en est la relation et de la faire évoluer suivant un schéma déterminé.¹ L’intensité des sentiments qu’il ressent pour Louise le déstabilise, et il entreprend de reprendre le contrôle en lui déclarant son amour après leur première relation sexuelle : « ‘Louise, I love you.’ Very gently, she put her hand over my mouth and shook her head. ‘Don’t say that now. Don’t say it yet. You might not mean it.’ » (*Written*, p. 52) Louise comprend parfaitement ce qu’il est en train de faire, et tente de l’empêcher de poursuivre dans cette voie, c’est-à-dire de repousser ses sentiments en les évaluant. Sa réaction déstabilise encore davantage le narrateur et l’oblige à se dévoiler. Obligé de reconnaître ce qu’il est en train de faire, il perd le contrôle – de la situation et de lui-même :

I was angry and bewildered. ‘Louise, I don’t know what you are. I’ve turned myself inside out to try and avoid what happened today. You affect me in ways I can’t quantify or contain. All I can measure is the effect, and the effect is that I am out of control.’

‘So you try and regain control by telling me you love me. That’s a territory you know, isn’t it. That’s romance and courtship and whirlwind.’

‘I don’t want control.’

‘I don’t believe you.’

¹ *A&L* aborde également les problèmes que pose l’emploi de cette formule rebattue et l’utilisation déviante (allant même jusqu’à dissimuler l’inceste) qui peut en être faite. (*A&L*, p. 139, p 153-4)

No and you're right not to believe me. (*Written*, p. 53)

En lui faisant perdre le contrôle, Louise oblige le narrateur à se rapprocher des sentiments qu'il essaie de tenir à distance par le biais du lexique de la mesure – compris comme évaluation mais aussi comme restriction. Elle le force à sortir de lui-même, à dépasser ses limites, pour se rapprocher d'elle. Mais même lorsqu'il perd le contrôle et bien qu'il ait conscience de ce qu'il fait, le narrateur continue à se raccrocher à ses anciennes habitudes, à rationaliser ses sentiments et ses réactions en les mesurant, en les évaluant, en les quantifiant, y compris de manière négative (« ways I can't quantify or contain » ; « All I can measure »). Néanmoins, il se rend compte que ses protestations énergiques ne réussissent qu'à souligner la vacuité de sa déclaration amoureuse :

I was protesting with a stream of superlatives, beginning to sound like an advertising hack. Naturally this model had to be the best the most important, the wonderful even the incomparable. Nouns have no worth these days unless they bank with a couple of Highstreet adjectives. The more I underlined it the hollower it sounded. (*Written*, p. 52)

L'accumulation des mots, l'excès d'adjectifs, leur fait perdre toute valeur, comme s'ils s'annulaient ou se neutralisaient les uns les autres. En outre, l'appariement des lexiques amoureux et économique dénature le discours amoureux, le vide de sa spécificité, en lui conférant des connotations matérielles et mercantiles, creuses. Grâce à Louise, qu'il dépeint moins comme sa muse que son mentor – amoureux et littéraire –, le narrateur finit par comprendre que les mots n'ont de valeur et de sens que s'ils sont employés avec la précision la plus extrême. L'amour et l'art exigent un degré absolu d'exactitude.¹ Telle une personnification de la figure wintersonienne du poète, le narrateur se doit de faire preuve d'exactitude pour pouvoir vivre et écrire une histoire d'amour originale : « To test *experience against language* and *language against experience* is a task that has traditionally been the job of poets. It is the poet who must work at the image until image and meaning can no longer be separated. » [nous soulignons] (*Art Objects*, p. 79)² Winterson énonce cette prescription littéraire par le biais d'une formule qui, en étant marquée par la réflexion graphique, renvoie à celle de Louise.

¹ Dans *Art Objects*, Winterson décrit la relation entre le lecteur/spectateur et l'œuvre d'art comme une histoire d'amour. (*Art Objects*, p. 96, p. 111, p. 155) Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point à la fin de ce chapitre.

² Cette quête littéraire est également celle de Sappho dans *A&L* : « The mature word, ripe, through centuries of change, the word deep-layered with associative delights. The more the word has been handled, the better we like it. For me, the perverted challenge of re-virginizing the whore. » (*A&L*, p. 74)

Ayant pris conscience de la nécessité d'utiliser le lexique de la relation amoureuse avec précision, le narrateur craint néanmoins toujours de perdre l'authenticité et la spécificité du sentiment qu'il ressent en l'exprimant. L'exactitude n'est pas un but aisé à atteindre, le langage ne se laissant pas manipuler facilement. Pour reprendre la formule de Roland Barthes, « [v]ouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu*, excessif (par l'expansion illimitée du *moi*, par la subversion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit). » (Barthes 1977, p. 115-6) Dans un premier temps, le narrateur perçoit le langage comme une limite, une source de frustration, ainsi que le note Brian Finney : « language is necessarily a substitution for a deeper need or desire that inevitably eludes us in the attempt to give it linguistic life. » (Finney 2000) Le narrateur se sent pris au piège d'un langage qu'il ne peut totalement contrôler et qui lui joue des tours. S'identifiant au personnage de *The Tempest*, qui fait resurgir la menace du sauvage dans la discussion de l'amour, le narrateur maudit le langage qui lui échappe et peut, à tout instant, faire sombrer son histoire dans la platitude et le cliché :

CALIBAN You taught me language and my profit on't is
 I know how to curse. The red plague rid you
 For learning me your language. (*Written*, p. 9)¹

En recourant aux mots de Caliban pour exprimer ce qu'il ressent, le narrateur reconnaît qu'il ne peut échapper à son passé linguistique et littéraire. Une histoire d'amour ne peut se soustraire à l'influence de celles qui l'ont précédée. Un texte renvoie toujours à un autre texte, que l'auteur l'ait voulu ou non. Comment le narrateur peut-il écrire une histoire d'amour originale dans ces conditions ? Le problème semble complexe, mais la solution surgit d'elle-même. En réalité, elle surgit du langage. Elle surgit d'abord des mots de Caliban, au sens où le narrateur s'approprie et se distancie tout à la fois des formules préexistantes. La mise à distance lui permet de pointer le déjà-dit tout en l'utilisant. En outre, le fait d'exprimer la difficulté de retranscrire ce qu'il ressent semble libérer son imagination, lui permettant d'accomplir ce qu'il a, nous dit-il, tant de mal à faire. C'est paradoxalement en invoquant un mode d'expression non verbal, la musique, que le narrateur peut exprimer l'inexprimable : « Love demands expression. It will not stay still, stay silent, be good, be modest, be seen and not heard, no. It will break out in tongues of praise, the high note that smashes the glass and spills the liquid. » (*Written*, p. 9) La

¹ Shakespeare 1623, 1994, p. 39.

métaphore musicale est annoncée par les répétitions qui rythment la déclaration du narrateur, au point que les mots pourraient être scandés (« It will not », « It will » ; « stay still », « stay silent » ; « be good, be modest, be seen »). Empreinte d'une dimension quasi mystique, la musique – des mots – libère les potentialités du langage, par le biais d'une métaphore dont le spectre s'étend de l'abstrait au concret pour terminer sur une image très matérielle et visuelle qui exprime l'explosion des frontières engendrée par les débordements de l'amour et ouvrant à l'interaction (« the high note that smashes the glass and spills the liquid »). La vue, l'ouïe, la parole, sont convoqués et stimulés pour retranscrire, et communiquer à l'autre, l'intensité du sentiment amoureux. Les jeux de mots prolifèrent, exprimant la difficulté de mettre en mots l'histoire d'amour tout en le faisant.

Le narrateur joue sur les variations de ton et de lexique, n'hésitant pas à utiliser comme matière première le mot même qui décrit ce qu'il est et ce qu'il fait : « It is a big *game* hunter and you are the *game*. A curse on this *game*. How can you stick at a *game* when the rules keep changing? [nous soulignons] » (*Written*, p 10) Pour ne plus être la proie du langage, pour transcender la position exprimée par le mot « game », le narrateur exploite la polysémie du terme qui le désigne et met en jeu son second sens. Il use des mots dont il est prisonnier (« curse ») pour s'en libérer, trouvant dans leur polysémie, leur polyphonie, une porte de sortie. La multiplicité du langage le rapproche de l'hybridité, sous la forme de l'ouverture à l'autre, que semble impliquer le sentiment amoureux, l'histoire d'amour étant elle-même une et plurielle. Mais les jeux de mots (« game ») finissent par ramener le narrateur (« game », la proie) à la trivialité du langage, perçue comme une malédiction (« A curse on this game. ») Partant du cliché, le narrateur y revient comme si le langage était un cercle vicieux et les banalités, impossibles à éviter très longtemps :

Love makes the world go round. Love is blind. All you need is love. Nobody ever dies of a broken heart. You'll get over it. It'll be different when we're married. Think of the children. Time's a great healer. Still waiting for Mr Right? Mrs Right? and maybe all the little Rights. » (*Written*, p. 10)

Le narrateur égrène les poncifs, en fait l'inventaire, nous plongeant ainsi au cœur du problème. Mais nous savons déjà qu'il incorpore les clichés dans son récit pour mieux les mettre à son service et s'en éloigner. Le narrateur régénère le langage de l'amour en jouant sur les clichés eux-mêmes, en filant les métaphores rebattues du lexique amoureux, et en les entremêlant à des discours qui leur sont étrangers, recourant ainsi paradoxalement à une stratégie similaire à celle qu'il utilisait pour se protéger du sentiment amoureux. Mais de ces jeux et mélanges langagiers jaillissent désormais des figures et des images qui

renouvellent le discours amoureux. Car ce sont désormais les autres lexiques qui servent le langage de l'amour, et non pas l'inverse.

II-3-1-b. Renouveau du langage amoureux par le biais de références artistiques

Le narrateur transgresse les frontières temporelles, formelles, génériques, ontologiques, pour renouveler les métaphores moribondes du langage de l'amour. Il puise dans les images que lui offrent toutes les formes de discours pour alimenter le lexique amoureux. Véhiculées par le langage, les images inspirées des différentes formes artistiques – absentes du texte mais néanmoins présentes – ouvrent la voie à de nouveaux jeux de mots et associations d'idées, à des métaphores insolites, qui lui permettent avant tout d'exprimer ses tourments intérieurs sans les réduire à des clichés.

S'inspirant du patrimoine cinématographique, le narrateur fait de King Kong l'incarnation allégorique de la force et de la puissance du désir. Le physique démesuré de l'animal devient la manifestation matérielle de ses sentiments pour sa prisonnière. Cette créature, à la fois monstrueuse et mythique, représente la nature protéiforme, mouvante, incontrôlable et effrayante du désir amoureux :

King Kong. The huge gorilla is at the top of the Empire State Building holding Fay Wray in the palm of his hand. A bevy of aircraft have been sent to wound the monster but he brushes them away as you would a fly. In the grip of desire a two-seater bi-plane with MARRIED on the side will hardly scratch the beast. (Written, p. 79)

Le narrateur renouvelle la métaphore de la puissance du désir en l'appréhendant de façon littérale, en la « personnifiant », en la matérialisant. En outre, la bête représente l'état sauvage, primitif, dans lequel l'amour plonge le couple, et qui effraie tant le narrateur. Mais s'il s'identifie à King Kong, le narrateur se projette également dans la peau de sa captive, ainsi que le suggère l'expression ambivalente « [i]n the grip of desire », qui peut se référer aux deux personnages. Il est à la fois le gorille, hors de lui-même, mû par une force qui le dépasse, et la captive, vulnérable, apeurée face à cette force qui la transporte et l'emprisonne. Cette scène de film fixée dans le texte, cet arrêt sur image, exprime l'ambivalence du narrateur, simultanément sujet et objet d'un sentiment qu'il ne peut canaliser. En d'autres termes, elle esquisse l'hybridité de l'amant et du sentiment auquel il est en proie.

Recourant ensuite à la peinture, et plus spécifiquement aux tableaux de Piranèse, le narrateur renouvelle le poncif de l'absence de logique en amour. Le narrateur, qui affirme avoir l'impression d'évoluer dans un cauchemar piranésien alors que Louise est en train de décider de l'évolution de leur relation, spéculer sur les réactions possibles de la jeune femme. Il essaie de prendre en compte tous les paramètres de leur relation afin de déterminer quelle sera la décision de Louise. En d'autres termes, il retombe dans ses anciennes habitudes. Il tente de reprendre le contrôle de la relation alors même qu'elle lui échappe, en la mesurant, en l'évaluant, de façon rationnelle, logique, presque mathématique. Mais il sait qu'il ne peut être objectif, certaines données de l'équation lui étant inaccessibles : « I can't be relied upon to describe Elgin properly. More importantly I'd never met the other Elgin, the one she'd married. » (*Written*, p. 92) Les raisonnements logiques ne mènent à aucune conclusion satisfaisante : « I spent the three days trying again to rationalise us. [...] Reason. I was caught in a Piranesi nightmare. The logical paths the proper steps led nowhere. My mind took me up tortuous staircases that opened into doors that opened into nothing. » (*Written*, p. 91-2) La confusion intellectuelle et émotionnelle du narrateur trouve une représentation dans les architectures infernales de Piranèse, qui guident le regard du spectateur pour mieux le perdre le long de voies tortueuses et sans but. En retour, le modèle piranésien alimente le contenu et la structure du texte, qui se répètent pour ne mener à rien – au mot lui-même, qui met à l'arrêt le raisonnement tant par sa signification que par sa position finale (« that opened into doors that opened into *nothing* » [nous soulignons]). La forme et le fond se reflètent au travers de la description picturale, qui crée une représentation graphique et expressive de l'expérience du narrateur, perdu dans les affres de l'amour et du discours amoureux. En d'autres termes, en s'inspirant des tableaux de Piranèse, le narrateur réussit à faire correspondre le fond et la forme de son texte, ce qu'il ressent et ce qu'il dit. C'est paradoxalement l'invocation d'un autre médium artistique qui lui permet d'exprimer ses sentiments avec précision.

Bien qu'il n'hésite pas à emprunter aux autres formes artistiques, c'est dans la sphère littéraire que le narrateur puise le plus souvent. Les références et métaphores littéraires abondent dans le texte, le narrateur adaptant son héritage artistique à sa situation personnelle. Il s'inspire ainsi du sonnet 116 de Shakespeare (Shakespeare, 1609, 2006, p. 84), qui traite de la constance du sentiment amoureux, pour, étonnamment, décrire la manière dont il a trahi Louise :

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments; love is not love

Which alters when it alteration finds
Or bends with the remover to remove.
Oh no it is an ever fixed mark
That looks on tempests and is never shaken
It is the star to every wandering bark
Whose worth's unknown altho' his highth be taken.

When I was young I loved this sonnet. I thought a wandering bark was a young dog, rather as in Dylan Thomas's *Portrait of the Artist as a Young Dog*. (*Written*, p. 162)¹

Le malentendu portant sur « wandering bark », la double lecture auquel ce passage a donné lieu, permet au narrateur d'endosser deux identités/deux images et, par conséquent, de décrire la personne qu'il était avant de rencontrer Louise. Le narrateur dépeint cet être passé comme un jeune chien fou ou errant/une barque égarée, en d'autres termes, comme une personne perdue, instable, ne sachant ce qu'elle désire et où elle veut aller. Puis il dissocie les deux lectures. Il fait disparaître l'image du chien errant, telle qu'elle était interprétée par l'enfant ignorant qu'il était avant de rencontrer Louise, et l'image du jeune chien fou qu'il était avant de tomber amoureux, pour ne garder que celle du texte original. Mais ce retour au texte n'est pas définitif, puisqu'il s'en départit de nouveau pour décrire ses illusions et désillusions. Le narrateur file la métaphore maritime inspirée du texte de Shakespeare pour exprimer le fait qu'il n'était finalement pas la personne digne de confiance, le point de repère stable, qu'il pensait être devenu pour Louise : « I have been a wandering bark of unknown worth but I thought I was a safe ship for Louise. Then I threw her overboard. » (*Written*, p. 162) La métaphore maritime donne une représentation graphique de leur relation, dont l'évolution s'apparente au mouvement des vagues et au ressac. Les variations lexicales du vocabulaire maritime qui ponctuent ce passage retranscrivent l'alternance des périodes de calme et de tempête/de crise pendant leur relation (« wandering bark », « safe ship », « overboard »). Le balancement confortable de la barque égarée se stabilise avant de tomber en proie à des turbulences – intérieures – qui ont pour effet de rejeter violemment l'élément étranger qui était à son bord (« threw »). Encore une fois, le narrateur reprend le contrôle du cours de sa vie amoureuse après s'être abandonné à/dans l'autre. L'image de la noyade intérieure, la peur de se laisser submerger par l'autre, de se noyer dans l'autre, est un motif récurrent dans le texte : « She flooded me and she has not drained away. » (*Written*, p. 163) Reproduisant le mouvement de la vague,

¹ Thomas, 1940, 2001.

la dualité de cet extrait, le passage constant de la négation à l'affirmation (« don't be afraid. I am afraid »), du passé au présent, du général au particulier (« Skin is waterproof but my skin was not waterproof »), de l'intérieur à l'extérieur, du moi à l'autre (« She flooded me and she has not drained away. I am still wading through her, she beats upon my doors »), et inversement, traduit l'instabilité du narrateur, le balancement irrégulier de la barque/de son être. Le balancement n'est plus confortable mais irrégulier car il résulte de l'influence de la jeune femme sur le narrateur. Malgré ses efforts pour reprendre le contrôle, il tangué, son amour pour Louise lui ayant fait perdre tous ses repères et menaçant l'unité de son être. Son héritage littéraire lui offre une image qu'il peut développer, une métaphore qu'il peut filer, pour exprimer les fluctuations de son être. L'interprétation erronée du poème de Shakespeare mène à une déviation du texte original, ce qu'Harold Bloom appelle le *clinamen*, traduisant l'aspiration à l'élaboration d'une histoire d'amour originale ainsi que l'anxiété qui l'accompagne. Assimilant la prise de conscience de son amour pour la jeune femme à la révélation de son statut de poète par le modèle poétique, le narrateur découvre ses désirs (amoureux et poétique) au travers de l'autre, qui lui est simultanément intérieur et extérieur, présent en lui et en dehors de lui. Cette expérience remet en cause son autonomie, en lui faisant découvrir la dualité et l'altérité qui menacent de l'engouffrer, mais par lesquels il doit passer pour aboutir à l'écriture de son histoire d'amour originale. (Bloom 1998, p. 26)

Dans cette optique, le narrateur reprend la métaphore traditionnelle du corps de l'amante comme élément naturel et la file à l'extrême, pour représenter la complexité du tempérament de son amante et les enjeux de la relation amoureuse, tout en alimentant l'image du balancement de la barque. Il compare ainsi la jeune femme à toutes les composantes du monde naturel :

If I were painting Louise I'd paint her as a swarm of butterflies. A million Red Admirals in a halo of movement and light. There are plenty of legends about women turning into trees but are there any about trees turning into women? Is it odd to say that your lover reminds you of a tree? Well she does, it's the way her hair fills with wind and sweeps out around her head. Very often I expect her to rustle. She doesn't rustle but her flesh has the moonlit shade of a silver birch. (*Written*, p. 28-9)¹

¹ Le narrateur compare une autre femme, que l'on devine être Bethsabée, à un chat qui s'étire, une pouliche et, enfin, une anémone de mer qui s'ouvre et se ferme au gré de ses désirs. (*Written*, p. 73)

Alternativement animal, végétal et minéral, le corps de Louise se transforme en microcosme du monde. La jeune femme devient littéralement le centre du monde, l'univers dans lequel évolue le narrateur :

In the heat of her hands I thought, This is the campfire that
mocks the sun. This place will warm me, feed me and care for me.
I will hold on to this pulse against other rhythms. The world will
come and go in the tide of a day but here is her hand with my future
in its palm. (*Written*, p. 51)

L'eau et le feu se concentrent en Louise, faisant d'elle un personnage complexe, paradoxal, à la fois rassurant, maternel, et dangereux. La jeune femme symbolise les sentiments de sécurité et de danger, le mouvement de balancier, les fluctuations, qui ponctuent l'histoire d'amour du narrateur. Elle est assimilée à un volcan au repos qui, néanmoins, menacerait à tout instant de se réveiller et d'ensevelir le narrateur, transformé en Pompéi. (*Written*, p. 49) Mue en un élément naturel, son tempérament de feu appréhendé au sens le plus littéral du terme, elle devient l'incarnation de la force, de l'intensité, du sentiment amoureux qui menace l'unité et l'intégrité du narrateur. La métaphore du balancement (ir)régulier de la barque resurgit lorsque le narrateur décrit Louise au moyen d'une série d'images ambivalentes ayant trait à la mer, à la féminité et à la maternité :

Louise took my face between her hands [...] I put my arms
around her, not sure whether I was a lover or a child. I wanted her
to hide me beneath her skirts against all menace. Sharp points of
desire were still there but there was too a sleepy safe rest like being
in a boat I had as a child. She rocked me against her, sea-calm, sea
under a clear sky, a glass-bottomed boat and nothing to fear.
(*Written*, p. 80)

Point d'ancrage provisoire du narrateur, auquel il confère un mouvement de balancier régulier, le corps de Louise devient celui de la mer/mère, satisfaisant le désir de « maternité » et de « génitalité » de son amant, pour reprendre les termes de Roland Barthes (« I put my arms around her, not sure whether I was a lover or a child. ») Barthes décrit très bien les sensations contradictoires suscitées par l'étreinte amoureuse :

1. Hors l'accouplement [...], il y a cette autre étreinte, qui est un enlacement immobile : nous sommes enchantés, ensorcelés : nous sommes dans le sommeil, sans dormir ; nous sommes dans la volupté enfantine de l'endormissement : [...] c'est le retour à la mère (« dans le calme aimant de tes bras », dit une poésie mise en musique par Duparc). Dans cet inceste reconduit, tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit : rien ne s'épuise, rien ne se veut : tous les désirs sont abolis parce qu'ils paraissent définitivement comblés.

2. Cependant, au milieu de cette étreinte enfantine, le génital vient inmanquablement à surgir, il coupe la sensualité diffuse de l'étreinte ; la logique du désir se met en marche, le vouloir-saisir revient, l'adulte se surimprime à l'enfant. Je suis alors deux sujets à la fois : je veux la maternité et la génitalité. [...]

3. Moment de l'affirmation ; pendant un certain temps, il est vrai, fini, dérangé, quelque chose a été réussi : j'ai été comblé (tous mes désirs abolis par la plénitude de la satisfaction) : le comblement existe, et je n'aurai de cesse de le faire revenir : à travers tous les méandres de l'histoire amoureuse, je m'entêterai à vouloir retrouver, renouveler, la contradiction – la contraction – des deux étreintes. (Barthes 1977, p. 121-2)

Cette description laisse entrevoir les sensations de perte et de manque qui ponctuent ce sentiment ambigu, et dont le narrateur fait d'ailleurs rapidement l'expérience. Le corps de Louise est certes un refuge, un endroit où le narrateur, à la fois amant et enfant, se sent en sécurité, où il peut s'abriter, se laisser aller et ressentir la « plénitude de la satisfaction ». Mais les sentiments de plénitude et de sécurité ne durent pas éternellement, ainsi que la jeune femme le lui fait comprendre : « 'The wind's getting up,' she said. » (*Written*, p. 80) Les risques, les enjeux et les sentiments contradictoires de la relation amoureuse transparaissent au travers de l'ambivalence de ces images ayant trait au champ lexical de la nature qui sont habituellement si familières. Le mouvement de balancier se fait plus irrégulier, menaçant de jeter le narrateur par-dessus bord. Ce dernier a d'ailleurs l'impression d'être pris dans une mer déchaînée (« raging sea »), alors qu'il attend fébrilement que Louise lui dise si elle décide de rester avec lui ou de le quitter. (*Written*, p. 91) La mer/mère n'a plus rien de familier ni de maternel. Elle se transforme en source d'angoisse et de douleur. Menacé d'être rejeté, le narrateur perd le contrôle et précipite le chavirement – de son histoire et de son être.¹

¹ La métaphore naturelle se défait néanmoins de son ambiguïté, et plus précisément de sa part d'ombre, de ses connotations négatives, dangereuses, au moment peut-être où le sujet pourrait le mieux s'y prêter, en l'occurrence, lorsque le narrateur évoque la manière dont le temps affecte la relation amoureuse et les corps des amants. D'un questionnement abstrait, portant sur la possibilité pour le narrateur de continuer à ressentir de l'intérêt pour le corps de Louise après que l'attrait de la nouveauté eut disparu, le texte passe à des considérations concrètes traitant de la façon dont le temps affecte les corps. L'effet du temps sur la relation amoureuse est appréhendé de façon littérale, au niveau charnel, ce qui permet au narrateur d'envisager le passage du temps comme un processus naturel qui ne menace en rien l'intensité du sentiment amoureux. Il peut alors considérer sereinement l'idée que le temps flétrira son corps et celui de son amante. Perçue comme un processus naturel, la décrépitude physique perd tout aspect sordide et conforte le narrateur dans l'idée que le temps altère les corps des amants sans toutefois affecter leurs sentiments : « as I traced her bones with my palm I wondered what time would do to skin that was so new to me. Could I ever feel any less for this body? Why does ardour pass? Time that withers you will wither me. We will fall like ripe fruit and roll down the grass together. Dear friend, let me lie beside you watching the clouds until the earth covers us and we are gone. » (*Written*, p. 89-90) En la transposant sur le plan physique, en d'autres termes, en la percevant sous un

En tant que microcosme du monde, le corps de Louise concentre tout ce que le narrateur connaît et dont il a besoin. Le territoire corporel de la jeune femme devient littéralement l'univers du narrateur, un espace qu'il entreprend d'explorer et de cartographier : « Eyes closed I began a voyage down her spine, the cobbled road of hers that brought me to a cleft and a damp valley then a deep pit to drown in. What other places are there in the world than those discovered on a lover's body? » (*Written*, p. 82) Le paysage terrestre se transforme en territoire maritime lorsque le narrateur implore Louise de le laisser naviguer en elle. Filant la métaphore maritime, le narrateur se compare à un pèlerin qui prendrait la mer dans le but d'accomplir la volonté divine. Divinisé, l'amour repousse toutes les limites, réduit à néant les dichotomies, dans un passage qui, en un mouvement spiralé, annonce l'imagerie du sonnet 116 de Shakespeare tout en étant probablement inspiré par celle-ci :

Louise let me sail in you over these spirited waves. I have the hope of a saint in a coracle. What made them set out in years before the year 1000 with nothing between themselves and the sea but pieces of leather and lath? [...]

Love it was that drove them forth. Love that brought them home again. Love hardened their hands against the oar and heated their sinews against the rain. The journeys they made were beyond common sense; who leaves the hearth for the open sea? especially without a compass, especially in winter, especially alone. What you risk reveals what you value. In the presence of love, hearth and quest become one. (*Written*, p. 80-1)¹

L'étoile du sonnet shakespearien reprend son véritable nom, « Love », tout en gardant son statut de point de repère : « it is an ever fixed mark/That looks on tempests and is never shaken/It is the star to every wandering bark ». Mais l'amour n'est plus un point de repère statique comme dans le sonnet shakespearien. Le narrateur lui donne le statut de force mouvante à double sens (qui re-pousse et ramène), ambivalente, en accord avec la symbolique qui imprègne son histoire d'amour : « Love it was that drove them forth. Love that brought them home again. » Pris dans la logique spiralée du texte, reflétée dans le contenu de cet extrait, le modèle shakespearien est alternativement antérieur et postérieur au passage qu'il a influencé. D'ascendant, il devient descendant, le passage ultérieur

angle différent, le narrateur renouvelle l'image de l'amour résistant au passage du temps. Car ainsi que le formule Jean-Michel Ganteau, « pour ne plus être familière, [...] la métaphore doit être vivifiée par révision du procédé tropologique. » (Ganteau 2001, p. 47)

¹ On retrouve ici un des leitmotifs de *Passion* : « what you risk reveals what you value » (*Passion*, p. 43, p. 91), qui réapparaît ultérieurement dans *Gut* (*Gut*, p. 103), Winterson établissant une continuité entre ses œuvres par le biais de formules et images récurrentes. Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre de la dernière partie.

résonnant à travers lui et créant l'impression paradoxale d'en être à l'origine. Au travers de ces extraits et par le biais du mouvement spiralé, le narrateur crée l'impression d'avoir surmonté l'oppression et l'angoisse opérées par les mots, formules, images et textes de ses précurseurs, ce que Bloom appellerait peut-être l'*apophrades*, la résolution de l'anxiété de l'influence. Marquant l'importance de cette étape, la métaphore maritime prend une dimension mystique qui sanctifie la relation amoureuse. Dans ce passage, qui préfigure la symbolique de la *romance* médiévale parcourant l'ensemble du récit, l'objet de l'amour est, par contamination, sacralisé, divinisé. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le narrateur compare son amante à une figure divine lui donnant ou redonnant la vie : « you are gazing at me the way God gazed at Adam ». (*Written*, p. 18)¹

Pour en revenir à la description du corps de Louise en tant que microcosme de l'univers, certains critiques, tels Joan Smith ou Valerie Miner, considèrent que le narrateur reproduit, moins qu'il ne renouvelle, les thèmes de l'exploration masculine du corps passif de la femme et de la conquête de l'autre, qui font partie des discours de l'hétérosexisme et du colonialisme.² A l'autre extrémité de l'éventail des interprétations suscitées par ce roman se situe l'analyse de Cath Stowers selon laquelle le narrateur de *Written* serait, en réalité, une lesbienne refusant l'image de la femme comme objet passif de l'exploration et

¹ Le narrateur recourt néanmoins à une image moins sacrée que transgressive lorsqu'il assimile Louise à un cardinal romain, chaste uniquement si l'on omet l'enfant de cœur, pour décrire l'impression de sexualité ascétique produite par la combinaison de son nez et de sa bouche : « The nose and the mouth working together produced an odd effect of ascetic sexuality. There was discernment as well as desire in the picture. She was a Roman cardinal, chaste, but for the perfect choirboy. » (*Written*, p. 67)

² Si des critiques ont pu conclure que le narrateur faisait violence au corps de Louise en cherchant à le contrôler, c'est peut-être parce que le texte est parsemé d'images très violentes. (Voir, par exemple : Harris 2000, p. 138-9.) L'amour révèle le narrateur, faisant affleurer à la surface des parties de lui-même dont il ne soupçonnait pas toujours l'existence. Si Louise fait ressortir les aspects positifs, lumineux, de sa personnalité, elle réveille également les pulsions obscures qu'il essayait de garder enfouies. (*Written*, p. 174) Le narrateur perd tout contrôle et sombre dans la violence dès que quelqu'un essaie de s'en prendre à Louise alors même qu'il est incapable de lui faire le moindre mal. Ainsi, il brutalise Jacqueline après que cette dernière eut tenté de blesser Louise, mais il est aussitôt pris de remords. Après avoir évoqué les souffrances physiques qu'il a infligées à son ex-petite amie, le narrateur se prend à évoquer les séquelles psychologiques que cette relation laissera à Jacqueline. (*Written*, p. 87) Il décrit alors le caractère potentiellement destructeur de la relation amoureuse en la comparant à une forme de lutte pratiquée en Italie aux XIV^e et XV^e siècles dans laquelle les combattants, attachés ensemble par une corde, se battaient jusqu'à ce que l'un d'eux trouve la mort. Après avoir expliqué les règles de ce sport et, en quelque sorte donné les clés nécessaires pour comprendre la métaphore qu'il va développer, le narrateur compare les amants à ces lutteurs, ce qui lui permet de décrire avec acuité les risques de ce lien particulier que constitue la relation amoureuse : « I don't want to be your sport nor you to be mine. I don't want to punch you for the pleasure of it, tangling the clear lines that bind us, forcing you to your knees, dragging you up again. The public face of a life in chaos. I want the hoop around our hearts to be a guide not a terror. I don't want to pull you tighter that you can't bear. I don't want the lines to slacken either, the thread paying out over the side, enough rope to hang ourselves. » (*Written*, p. 88) Le narrateur appréhende le lien qui le rattache à Louise de manière littérale pour mieux décrire les souffrances psychologiques qui peuvent ponctuer la relation amoureuse. L'échec de la relation amoureuse est synonyme de violence et de souffrance, ainsi que le démontre la rupture du narrateur et de Jacqueline. La métaphore du narrateur se fonde ainsi sur une appréhension littérale de la douleur pour dire, de façon imagée, les souffrances psychologiques et les turpitudes intérieures qui peuvent accompagner la relation amoureuse.

de la quête masculines. Selon Stowers, la narratrice rejeterait les modèles masculins de la conquête et de la possession au profit d'un désir réciproque. (Stowers 1995, p. 150) Sans toutefois vouloir attribuer à tout prix et de manière définitive un sexe au narrateur de *Written*, il nous semble effectivement que, sous l'influence de Louise, le narrateur finit par rejeter le schéma de l'invasion masculine du corps de la femme, et privilégie, à la place, le motif de la réciprocité du désir et de l'exploration. S'il décrit le corps de son amante en termes de paysage naturel à découvrir et à explorer, si, lors de leur première relation sexuelle, il s'identifie à Christophe Colomb découvrant les Amériques, il n'exprime, cependant, pas systématiquement le désir de posséder Louise, mais affirme également vouloir être possédé par elle : « Louise, your nakedness was too complete for me, who had not learned the extent of your fingers. How could I cover this land? Did Columbus feel like this on sighting the Americas? I had no dreams to possess you but I wanted you to possess me. » (*Written*, p. 52) Au moment même où il accepte de s'abandonner dans la relation amoureuse, de s'oublier littéralement dans l'autre, au moment où il prend le risque d'être envahi par son amante, le narrateur définit la relation amoureuse comme une expédition qui serait dirigée par Louise : « I still wanted her to be the leader of our expedition. » (*Written*, p. 91) Mais la jeune femme refuse d'exercer ce pouvoir absolu, qui n'impliquerait qu'un engagement partiel de son être et une prise de risque limitée. Elle refuse cette dynamique relationnelle inégale qui, en lui offrant la sécurité et le contrôle, la protégerait simultanément de la sensation de perte de soi en l'autre qu'implique la relation amoureuse. Entre les deux amants s'instaure alors une relation dans laquelle l'acte sexuel abolit les frontières entre les corps, et donne lieu à une exploration mutuelle et une redéfinition de la cartographie des territoires, l'étendue des doigts de Louise (« the extent of your fingers ») étant paradoxalement celle du corps sur lequel ils se posent : « Louise, in this single bed, between these garish sheets, I will find a map as likely as any treasure hunt. I will explore you and mine you and you will redraw me according to your will. We shall cross one another's boundaries and make ourselves one nation. » (*Written*, p. 20) Alternant les pronoms personnels sujets « I » et « you » et les pronoms personnels compléments « me » et « you » avant de les réunir en un « we » et un « ourselves » qui ne font plus qu'un (« one nation »), le narrateur altère la géopoétique des corps en célébrant la réciprocité du désir et de la découverte, et réécrit, ce faisant, la métaphore traditionnelle de l'exploration du corps de la femme, telle qu'elle apparaît notamment dans *Elegy 19 To his Mistress Going to Bed* (1654) de John Donne :

Licence *my* roving hands, and let them go

Before, behind, between, above, below.
O, *my* America, *my* Newfoundland,
My kingdom, safest when with one man mann'd,
My mine of precious stones, *my* empery;
How am *I* blest in thus discovering thee!
To enter in these bonds, is to be free;
Then where *my* hand is set, *my* seal shall be. [nous soulignons]
(Donne 1971, 1996, p. 125)

Au fur et à mesure de la description, le poète fait graduellement disparaître l'objet, passif, de son texte. La présence du « I/eye » s'étend au travers de l'accumulation des pronoms qui renvoient au sujet. Omnipotent, le sujet devient omniprésent alors même que la démultiplication des images utilisées pour décrire le corps de l'amante la fait, à chaque fois, disparaître un peu plus. Transcendant la dichotomie actif/passive, explorateur/explorée, possesseur/possédée, qui opère l'effacement de l'une et aboutit à l'omniprésence/omnipotence de l'autre, les amants de *Written* jouent, tour à tour, le rôle de l'explorateur et de l'exploré, de l'auteur et de son objet, désormais reconnu en tant que sujet à part entière, en tant que co-auteur. Chacun décrit/déchiffre le corps de l'autre et y inscrit les traces de son amour. Le langage de la prise de possession (« Then where my hand is set, my seal shall be ») cède la place à un langage inspiré du corps qui célèbre l'égalité des amants. Pour reprendre la terminologie cartographique de Daphne Kutzer :

Louise is also a map-maker. She is not an inarticulate other of whom the inscriber makes sense, mute territory to be mapped; she also inscribes. [...] The inscribed is also an inscriber; there is autonomy and equality between the two, no borders or boundaries between the named and the namer. The translator is translated.
(Kutzer 1994, p. 141-2)

Se défaisant de tout enjeu de pouvoir, la relation sexuelle se fait déchiffrement et inscription réciproques. L'amour transgresse littéralement toutes les limites, en redéfinissant la géographie des corps, qui deviennent perméables, pour permettre l'interaction avec, et l'inscription sur, le corps de l'autre. Le corps ainsi re-défini est un corps ouvert à l'autre (en soi), c'est-à-dire hybride.¹

¹ Le motif de la réciprocité de la conquête resurgit dans un passage de *Gut* qui, par ailleurs, file la métaphore de la gémellité des amantes et aborde le risque de la perte de soi en l'autre, autant de thèmes déjà explorés dans *Written*. (*Gut*, p. 119) Ce passage est narré par Alice lorsqu'elle évoque sa relation avec Stella. A l'inverse, elle décrit ses rapports avec Jove en termes d'invasion. Alice reprend l'image de l'invasion masculine, agressive bien que consentie, du corps féminin. (*Gut*, p. 105-6) Les liaisons amoureuses d'Alice dépeignent ainsi un schéma plus réducteur que celui qui se dessine dans *Written* et se rapproche, en ce sens, du modèle esquissé par Cath Stowers.

II-3-1-c. Renouveau du langage de l'amour par le biais de lexiques scientifiques

Aimant à opérer des combinaisons inhabituelles, le narrateur fait coexister les champs lexicaux de la nature et des sciences pour renouveler le discours amoureux. Bien qu'il critique, de façon virulente, l'intervention de la science dans le domaine de l'amour, il n'hésite cependant pas à exploiter les lexiques de la biochimie, de la chronobiologie, de la physique quantique et, surtout, de l'anatomie, pour retranscrire le sentiment amoureux de manière nouvelle et originale. Il faut dire que le narrateur ne recourt pas aux nouvelles technologies dans le but de rationaliser la relation amoureuse. Il ne cherche pas à soumettre l'amour à la logique scientifique, mais à exploiter les ressources linguistiques des sciences dans le but d'élaborer une histoire d'amour qui défie les clichés tout en retranscrivant les fluctuations de ses sentiments. En transposant le discours amoureux dans la sphère physique, en le réduisant à l'échelle de l'atome et de l'invisible pour mieux, paradoxalement, le rendre palpable et visible, le narrateur se rapproche de ce double objectif.

Ainsi, le narrateur recourt aux terminologies de la météorologie et de la chimie pour décrire l'intensité du caractère de Louise et la force du sentiment amoureux en des termes aussi surprenants que violents. De nombreuses métaphores déployant des lexiques apparemment dénués de violence associent le sentiment amoureux et/ou l'amante à des éléments potentiellement destructeurs. Par exemple, l'intensité du soleil se communique au corps de Louise en le pénétrant tel le disque d'une scie : « August. We were arguing. You want love to be like this every day don't you? 92 degrees even in the shade. This intensity, this heat, sun like a disc-saw through your body. Is it because you come from Australia? » (*Written*, p. 12) Plus loin, Louise, incarnant le rôle du sauveur, est comparée à de l'acide nitrique qui effacerait le passé amoureux du narrateur : « Under her fierce gaze my past is burned away. The beloved as nitric acid. Am I hoping for a saviour in Louise? An almighty scouring of deed and misdeed, leaving the slab clean and white. » (*Written*, p. 77) Dans ce contexte, la destruction prend une valeur positive puisqu'elle implique une reconstruction, une renaissance. Louise détruit tout ce que le narrateur croyait connaître de la relation amoureuse, tous les stéréotypes dont il était prisonnier. La violence de la métaphore traduit le bouleversement de sa perception de la relation amoureuse. L'image de l'acide nitrique est certes incongrue, mais elle représente à la fois la puissance du sentiment amoureux et l'intensité de ses effets sur les amants. L'incongruité de la métaphore s'efface alors devant son efficacité. Le narrateur n'hésite d'ailleurs pas à allier

le vocabulaire de la chimie au discours religieux pour dépeindre le rôle révélateur de l'amour. Sous l'effet de cet alliage improbable, la violence qui se dégage de l'image de l'acide nitrique se transforme en intensité mystique. Les deux lexiques s'amalgament, conférant à l'intensité paroxystique du sentiment amoureux une dimension proprement mystique.

Poursuivant ses expérimentations et jeux linguistiques, le narrateur use du langage scientifique de la biochimie pour décrire ce qui peut difficilement l'être, en l'occurrence, la « chimie » amoureuse. La métaphore des combinaisons moléculaires lui permet notamment d'exprimer ses craintes relatives au caractère aléatoire et imprévisible des relations amoureuses et aux risques qu'elles comportent. Le narrateur vient de rompre avec Jacqueline. Il sait qu'il veut être avec Louise mais il a peur de la manière dont leur histoire, qui n'en est encore qu'à ses débuts, évoluera. La métaphore des combinaisons moléculaires apparaît à un point crucial de la narration, dont elle développe les potentialités. Mais avant de filer la métaphore, le narrateur nous en donne les clés. De la leçon de biochimie émerge graduellement une métaphore de la relation amoureuse. (*Written*, p. 61-2) La chimie amoureuse est appréhendée au niveau physique le plus élémentaire, celui de l'atome et des molécules. Le rapprochement entre les combinaisons moléculaires et amoureuses est renforcé par la connotation sexuelle, physique, évoquant la complémentarité physique des amants, qui parcourt la métaphore. De l'échelle de l'atome, le narrateur passe ainsi à celles du corps et de l'humain (« We touch one another, bond and break, drift away on force-fields we don't understand. ») Mais cette métaphore a des résonances plus larges encore, puisqu'en évoquant la naissance d'une nouvelle histoire d'amour, elle touche également au domaine de la création littéraire. En effet, s'il existe bien des manières d'assembler les molécules, les êtres, mais aussi les éléments de l'histoire d'amour, il n'y a que très peu de juxtapositions qui les rapprochent suffisamment pour que puisse s'opérer l'alliage et qu'un nouveau corps chimique/un nouvel être/une nouvelle œuvre littéraire hybride voit le jour. Si cette métaphore contient en elle les potentialités de l'histoire d'amour, appréhendée aux niveaux moléculaire, charnel, humain, et littéraire, elle encode, par ailleurs, le développement du récit dans son sens le plus large, en évoquant la maladie de Louise. Préfigurant son apparition dans l'histoire et le rôle qu'il jouera dans la relation amoureuse qui unit le narrateur à la jeune femme, le spectre du cancer hante la métaphore des combinaisons moléculaires. Le cancer brisera l'alliage des deux êtres de manière indirecte,

puisque le narrateur choisira de laisser Louise aux soins de son mari, Elgin, oncologue de son état.¹

L'explosion de l'union des amants est amorcée et redoublée par la sensation d'atomisation que ressent le narrateur au moment où Elgin lui annonce que Louise est atteinte d'un cancer. Il recourt à une image qui transpose le choc psychologique qu'il vient de subir au niveau physique, corporel, mais en se plaçant dans la sphère cosmique :

Two hundred miles from the surface of the earth there is no gravity. The laws of motion are suspended. You could turn somersaults slowly slowly, weight into weightlessness, nowhere to fall. As you lay on your back paddling in space you might notice your feet had fled your head. You are stretching slowly slowly, getting longer, your joints are slipping away from their usual places. There is no connection between your shoulder and your arm. You will break up bone by bone, fractured from who you are, you are drifting away now, the centre cannot hold. (*Written*, p. 100-1)²

Si le passage de l'échelle microcosmique à l'échelle macrocosmique lui permet de tenir sa souffrance à distance – au moins dans un premier temps – et de lui donner une portée universelle, ainsi que le suggère l'utilisation du seul pronom personnel sujet « you », l'intensité générée par l'emploi du lexique de la physique a paradoxalement pour effet de réintégrer, dans la description, la subjectivité du narrateur. Sous l'effet de l'annonce d'Elgin, les parties constitutives de son être se détachent, l'atomisation de son enveloppe anticipant et représentant la séparation – littérale et métaphorique – des corps des amants, la destruction de l'alliage, par la maladie. Les individus constitutifs, premiers, de l'être hybride, un, engendré par la relation amoureuse, se séparent et reprennent leur autonomie. Rejetant l'autre hors de soi, le moi du narrateur se fragmente. La perte de l'autre est synonyme de perte de soi, l'emploi de « you », qui garde paradoxalement la trace de l'hybridité, renvoyant à la fois au « je », au narrateur, et au « tu », à l'autre, à son amante. (« fractured from who *you* are, *you* are drifting away now, the centre cannot hold. » [nous soulignons]) L'explosion de l'être hybride formé par les amants provoque l'implosion de

¹ En évoquant le cancer dans une métaphore visant à décrire la relation amoureuse, le narrateur établit implicitement un lien entre le mode de fonctionnement du cancer et celui de la relation amoureuse. L'analogie entre l'amour et le cancer a été décrite en détail par Marianne Børch : « The analogue love-as-cancer sprouts multiple comparisons. [...] [N]o one knows why love or cancer strikes or how to cure it (pp.67/96); neither can be controlled, but only known from its effects (pp.53/105); normal rules of existence are suspended (pp.115, 10); the sick body hurts easily, even as intense love-making leaves the heedlessly passionate lover bruised (pp.39/124); even as the sick body enters a recession of deceptive health (p.175), so seemingly healthy love may mark a withdrawal into narcissism; cancer invades the body, an intrusion similar to the lover's exploration (pp. 115/123); the cancerous body dances with itself, self intimate with self in the way of dancing lovers (pp.175/73). » (Børch 1999, p. 47)

² Dans *Sexing*, dériver dans l'espace est, au contraire, synonyme de liberté. (*Sexing*, p. 120)

ses parties constitutives, leur fragmentation. Privé de sa moitié et de son double, le narrateur perd les repères qui lui conféraient sa stabilité. Il ne sait plus qui il est, ni ce qu'il doit faire, ses errements intérieurs étant redoublés et reflétés par ses déplacements physiques incessants.

Alors que les terminologies scientifiques lui permettent, entre autres, d'exprimer la douleur de la perte dans la première partie du récit, dans la deuxième partie du roman, elles servent de base à la recreation poétique de l'amante perdue, l'évocation de sa présence passant par la reconstruction métaphorique de son enveloppe charnelle, de son aspect physique. Du physique, du charnel, du concret, le narrateur passe à l'abstrait pour mieux, paradoxalement, revenir à la matérialité du corps.

II-3-1-d. Transformation du lexique anatomique en poème d'amour et création d'une nouvelle poétique du corps

Dans la deuxième partie du roman, le narrateur transforme des descriptions anatomiques, extraites d'un dictionnaire médical, en poèmes en prose, sortes de blasons élégiaques inspirés par le corps absent de Louise. (*Written*, p. 113-39) Pour reprendre ses propres termes, « [w]ithin the clinical language, through the dispassionate view of the sucking, sweating, greedy, defecating self, I found a love-poem to Louise. » (*Written*, p. 111) Sa démarche est donc inverse à celle de la première partie du texte, bien qu'elle se devine déjà dans la transformation du lexique de la biochimie en langage poétique. Dans la première partie du récit, le discours de la relation amoureuse constitue la matière première du texte. Le narrateur le travaille et le renouvelle en le combinant à un large éventail de lexiques, notamment scientifiques. Dans la deuxième partie du récit, il essaie d'atteindre le même but en prenant pour point de départ le lexique scientifique et en le transformant. Dans la première partie, il réinvente les métaphores du discours amoureux en les transposant dans la sphère physique, que ce soit à l'échelle de l'atome ou de la chair humaine, de l'invisible ou du palpable. Dans la deuxième, il poétise le discours anatomique en le déviant du concret et en le faisant tendre vers l'abstrait et la vision artistique pour mieux, finalement, revenir au corps.

Cette section du texte diffère donc des deux parties qui l'encadrent, ainsi que le suggèrent également son emplacement, sa structure et son style particuliers. Située au coeur de la narration, elle est séparée du reste du roman par des pages blanches, une avant,

une après. Descriptive, elle suspend le cours de la narration. Dans cette section, qui s'apparente à un ensemble de cellules cancéreuses proliférant dans le corps du roman, l'organisme malade de Louise nous est présenté de manière fragmentée. La structure et le sujet du roman se reflètent l'un l'autre. Le corps et le roman sont segmentés en plusieurs parties distinctes qui, cependant, forment un ensemble cohérent. Dans la partie centrale, qui trouble la structure homogène du texte, le corps est divisé en plusieurs catégories, correspondant à ses différentes parties et aux cinq sens : « THE CELLS, TISSUES, SYSTEMS AND CAVITIES OF THE BODY » (*Written*, p. 113-20) ; « THE SKIN » (*Written*, p. 121-5) ; « THE SKELETON » (*Written*, p. 128-32) ; « THE SPECIAL SENSES » (*Written*, p. 133-9). Divisée en chapitres comprenant eux-mêmes plusieurs sous-parties, cette section est organisée comme un ouvrage médical. Les titres des chapitres apparaissent, en lettres capitales et en gras, sur une page à part. Chaque sous-partie est marquée par le passage à la page suivante, et est introduite par une définition extraite d'un dictionnaire d'anatomie rédigée en lettres capitales.¹ Cette structure centripète donne l'impression de plonger dans les profondeurs du corps de Louise. Les définitions médicales déclenchent les voyages imaginaires du narrateur, qui ne se contente donc pas d'explorer l'enveloppe charnelle de Louise, mais pénètre à l'intérieur du corps de son amante pour pouvoir suivre l'évolution de son cancer. Les descriptions de ses explorations imaginaires prennent la forme de poèmes d'amour adressés à une Louise qui est absente, peut-être morte. Le narrateur

¹ Le motif de l'atomisation du corps de l'amante dans la partie centrale de *Written* a encouragé certains critiques à y voir un hommage au *Corps lesbien* de Monique Wittig. Le roman de Wittig est un texte éclaté, atomisé, composé de fragments narratifs, dont on peut néanmoins reconstituer un semblant d'histoire. *Le corps lesbien* se présente comme une réécriture de l'*Odyssée* d'Homère sur le mode féminin. Le texte évoque un monde peuplé uniquement de personnages féminins dont les noms sont dérivés des héros grecs : Ulyssea, Achillea, Christa, Zeyna, Archimedeia. Pour être plus précis, la narratrice et son amante vivent sur une île habitée par des femmes qui vénèrent la déesse Sappho. Les femmes arrivent sur l'île à l'issue d'un long voyage. (Wittig 1973, p.153-4) La narratrice, qui est fascinée par l'anatomie extérieure et intérieure de son amante, se livre à une exploration détaillée et érotisée de son corps. Dans *Le corps lesbien* comme dans *Written*, l'amour est vécu par le corps, dans chacune de ses parcelles, de ses manifestations (biologiques) et de ses excréments. Dans *Le corps lesbien*, l'amour du corps féminin est appréhendé de façon littérale, d'où la prolifération/accumulation des descriptions anatomiques. L'amour se manifeste au travers du corps, il affecte chacune de ses parties. C'est la vie du corps entier, dans toutes ses composantes, qui est engagée et racontée dans cette histoire d'amour. Les sentiments en affectent toutes les parties, intérieures et extérieures. Les descriptions du *Corps lesbien* sont imprégnées de violence, et font une place importante aux détails peu séduisants, alors que la narratrice et son amante se pénètrent et prennent possession l'une de l'autre, s'absorbent mutuellement et se déchiquettent. Si les textes de Winterson et de Wittig partagent certaines thématiques et trahissent la même volonté de défamiliariser et de renouveler l'appréhension de la relation amoureuse, ils déploient néanmoins des stratégies différentes qui servent des buts qui sont loin d'être similaires. Ainsi, dans *Le corps lesbien*, l'image du corps féminin est déconstruite, libérée de ses connotations diverses. Le corps est démétaphorisé, libéré de toutes les idées (hétérosexuelles) qui lui sont associées. Le texte, qui célèbre le retour à l'aspect matériel, concret, du corps, sert un but ouvertement et principalement féministe, politique. C'est un mouvement inverse qui opère dans *Written*, où les descriptions anatomiques génèrent des représentations poétiques du sentiment amoureux qui servent un but spécifiquement littéraire, en l'occurrence le renouvellement du langage amoureux.

s'inspire ainsi du lexique médical pour créer des poèmes à tonalité élégiaque invoquant et recréant la présence de son amante.¹

On pourrait penser que le narrateur recourt au discours médical pour pénétrer le corps malade de Louise, et en prendre possession.² Or, il remet en cause le découpage, la classification et les descriptions scientifiques de l'anatomie humaine, supposés garantir la maîtrise de leur objet d'étude :

I can't enter you in clothes that won't show the stains, my hands full of tools to record and analyze. If I come to you with a torch and a notebook, a medical diagram and a cloth to mop up the mess, I'll have you bagged neat and tidy. I'll store you in plastic like chicken livers. Womb, gut, brain, neatly labelled and returned. Is that how to know another human being? (*Written*, p. 120)

L'objectivité de la classification anatomique est synonyme de distance, de stérilité et de froideur, ainsi que le suggère la liste des os du visage : « Frontal bone, palatine bones, nasal bones, lacrimal bones, cheek bones, maxilla, vomer, inferior conchae, mandible. Those are my shields, those are my blankets, those words don't remind me of your face. » (*Written*, p. 132) Les définitions médicales ne donnent pas accès à la réalité et à la spécificité de l'être humain. Le narrateur invoque la seule terminologie anatomique dans les rares moments où il essaie d'oublier le corps de Louise, de le tenir à distance, pour apaiser sa souffrance : « Those are my shields, those are my blankets, those words don't remind me of your face. » Ses efforts sont, cependant, inutiles. Le langage médical ne peut l'aider à chasser Louise de ses pensées, pas plus qu'il ne lui permet d'exprimer les émotions que la jeune femme suscite en lui.

Le narrateur va alors transformer le lexique anatomique en poème d'amour pour Louise en jouant sur les mots, en démultipliant les relations signifiants/signifiés. Il altère l'objectivité et la stérilité des mots appartenant au langage médical, en les détournant de leur sens scientifique et en leur conférant une signification plus sensuelle. Par exemple, le narrateur ne peut se satisfaire de la description scientifique, sèche, stérile, de la clavicule car elle élude l'aspect artistique de « cette double courbe animée de mouvements si souples ».³ La vision scientifique du corps, qui se veut purement référentielle, tend vers

¹ Pour un aperçu des analyses insistant sur le caractère mortifère de la re-présentation/re-création de Louise par le biais du lexique anatomique, voir : Harris 2000, p. 138-41. Rubinson 2001, p. 218-32.

² Voir sur ce point : Harris 2000, p. 141.

³ Winterson Jeanette, 1993. *Écrit sur le corps* (traduction de Suzanne Mayoux), Plon, Paris, p. 161.

l'exclusion des connotations qui lui sont associées. Au contraire, le narrateur ressent le besoin de combiner le lexique médical à une description plus poétique pour créer une image mentale vivante du corps de Louise. En entremêlant le langage médical et la terminologie artistique, il engendre une nouvelle poétique du corps, dans laquelle le corps, échappant à toute définition fixe et stable, se révèle dans toute sa fluidité et sa multiplicité, dans toute son hybridité :

THE CLAVICLE OR COLLAR BONE: THE CLAVICLE IS A LONG BONE WHICH HAS A DOUBLE CURVE. THE SHAFT OF THE BONE IS ROUGHENED FOR THE ATTACHMENT OF THE MUSCLES. THE CLAVICLE PROVIDES THE ONLY BONY LINK BETWEEN THE UPPER EXTREMITY AND THE AXIAL SKELETON.

I cannot think of the double curve lithe and flowing with movement as a bony ridge, I think of it as the musical instrument that bears the same root. Clavis. Key. Clavichord. The first stringed instrument with a keyboard. Your clavicle is both keyboard and key. (*Written*, p. 129)

La dualité de la clavicule se réalise au travers de la démultiplication de ses représentations. Le narrateur remonte à la racine du mot « clavicule », et s'inspire de ses différentes significations, pour élaborer une image qui puisse exprimer ce que la clavicule de Louise lui évoque. La dérivation musicale, artistique, de « clavis » lui permet de décrire la fluidité des mouvements de la clavicule de son amante, tandis qu'elle lui ouvre de nouveaux espaces métaphoriques. Les images s'engendrent les unes les autres, le médium artistique servant à chaque fois de transition et de catalyseur :

If I push my fingers into the recesses behind the bone I find you like a soft shell crab. I find the openings between the springs of muscle where I can press myself into the *chords* of your neck. The bone runs in perfect *scale* from sternum to scapula. It feels *lathe-turned*. Why should a bone be *balletic*? [nous soulignons] (*Written*, p. 129)

La musique cède la place à la danse, la transition lexicale, visuelle et imaginaire s'articulant autour de l'adjectif composé « lathe-turned ». En filant la métaphore musicale, le narrateur réussit à décrire la nature « dansante », fluide et multiple,¹ de la clavicule, et à exprimer son désir de s'accorder à Louise en tous points. (*Written*, p. 129) Paradoxalement, l'évocation de la complémentarité des amants cède la place à une méditation portant sur leurs similitudes, l'identité ouvrant la voie à une forme de réciprocité dans laquelle le souvenir du corps de Louise influe sur le corps du narrateur et

¹ On se souviendra des connotations attachées au personnage de Fortunata dans *Sexing*.

se joue de lui : « The physical memory blunders through the doors the mind has tried to seal. A skeleton key to Bluebeard's chamber. The bloody key that unlocks pain. Wisdom says forget, the body howls. The bolts of your collar bone undo me. » (*Written*, p. 130) Après s'être éloigné du corps, au travers des transformations métaphoriques de la clavicule, mue en un instrument de musique, en un élément dansant, et une clé, le narrateur y revient graduellement et le recrée, d'abord le squelette (« a skeleton key »), puis le sang (« [t]he bloody key »), et enfin le corps lui-même. Parti du corps, le texte revient au corps, par le biais de ses connotations (la clé), mais à un corps transformé, vivant et expressif (« the body howls »), hybride, un corps qui n'est ni tout à fait celui de Louise, ni tout à fait celui du narrateur. Ce corps est d'autant plus hybride qu'il renvoie à celui, protéiforme, du narrateur et garde, en ce sens, une part d'indétermination, d'ouverture à l'autre. En effet, l'hybridation des lexiques scientifique et artistique permet au narrateur de recréer la présence du corps (perdu) de son amante à partir des traces de l'autre en soi, par le biais des sensations qui persistent sur son corps et des émotions qu'il suscite encore en lui. Ce faisant, le narrateur replace le corps au centre de sa définition médicale, alors même qu'elle tendait à effacer l'objet de son étude en le décrivant. Ce mouvement traverse l'ensemble des redéfinitions du corps.

Dans la partie consacrée à l'œil, le narrateur semble tout d'abord moins s'intéresser à l'organe lui-même qu'à ce qu'il lui permet de percevoir et aux émotions que la vision peut déclencher. Il glisse vers une évocation poétique de la lumière et des couleurs, en utilisant paradoxalement la science physique comme mode de transition :

THE EYE: THE EYE IS SITUATED IN THE ORBITAL CAVITY. IT IS ALMOST SPHERICAL IN SHAPE AND ABOUT ONE INCH IN DIAMETER.

Light travels at 186,000 miles per second. Light is reflected into the eyes by whatever comes within the field of vision. I see colour when a wavelength of light is reflected by an object and all other wavelengths are absorbed. Every colour has a different wavelength; red light has the longest.

Is that why I seem to see it everywhere? I am living in a red bubble made up of Louise's hair. It's the sunset time of year but it's not the dropping disc of light that holds me in the shadows of the yard. It's the colour I crave, floodings of you running down the edges of the sky on to the brown earth on to the grey stone. On to me. (*Written*, p. 138)

Le vocabulaire de la physique lui permet de renouveler les clichés poétiques que ne manquerait pas d'introduire l'évocation de la beauté d'un coucher de soleil ou celle de

l'omniprésence de l'être aimé – dont on peut lire un exemple dans le scénario stéréotypé de la relation adultère (*Written*, p. 15) –, en poussant la métaphore à son paroxysme.¹ Les cheveux de Louise ne sont pas semblables à la couleur sanguine d'un coucher de soleil. Ils sont la couleur du soleil couchant, la couleur du sang. Littéralement létal, leur flamboiement menace de brûler le narrateur ou, plus précisément, de le noyer, en un paradoxe qui ressasse, en la réécrivant, la symbolique de la perte de soi en l'autre (« floodings of you running down the edges of the sky on to the brown earth on to the grey stone. On to me. ») Le passage par la science physique permet au narrateur d'extérioriser, de donner corps et vie à la métaphore littéraire, qui passe de la sphère abstraite, éthérée, intouchable, à celle, concrète, matérielle, palpable, qui se révèle finalement être celle de son propre corps – au travers de la répétition/variation « on to » et de l'absence quasi totale de ponctuation (« running down the edges of the sky on to the brown earth on to the grey stone. On to me. ») Redoublant ce mouvement, la métaphore, qui, par définition, tend à s'éloigner de son objet, y revient paradoxalement, non sans l'avoir transformé au préalable. En effet, le texte se termine sur la description des yeux de Louise et la supplication du narrateur, qui lui demande de lui rendre la vue. La boucle est ainsi bouclée, le sous-chapitre se terminant par une représentation anatomique de l'œil et de la vue. Néanmoins, cette description est loin d'être aussi stérile que celle qui introduit cette section, puisqu'elle garde les traces des envolées lyriques du narrateur. Il ne s'agit plus d'un regard neutre posé sur un œil anonyme, mais du regard amoureux du narrateur sur les yeux de Louise, désormais empreints d'une forte charge métaphorique qui ressasse le thème de l'ambivalence de l'amante, figure à la fois destructrice et salvatrice : « Green-eyed girl, eyes wide apart like almonds, come in tongues of flame and restore my sight. » (*Written*, p. 139) La présence de l'amante, de l'autre, se fait véritablement sentir dans cette re-définition, régie par le principe de la réciprocité. Encore une fois, le corps – au travers du motif de l'œil – est double. Renvoyant à celui du narrateur en même temps qu'à celui de Louise, il est à la fois sujet et objet. Le regard porté (sur le corps de l'amante) est alors celui permis, généré, par (le corps de) Louise : « Green-eyed girl, [...] restore my sight. »

Marquées par l'absence de Louise, les envolées poétiques du narrateur tendent constamment vers une élégie ambivalente. Elle prend un tour littéralement morbide lorsque le narrateur détaille la décomposition cadavérique : « Death that slowly pulls down the skin's heavy curtain to expose the bony cage behind. The skin loosens, yellow like

¹ Dans *Gut*, Alice recourt également au lexique de la physique pour décrire la relation amoureuse. (*Gut*, p. 100-3)

limestone, like limestone worn by time, shows up the marbling of veins. The pale translucency hardens and grows cold. The bones themselves yellow into tusks. » (*Written*, p. 132) La cartographie du corps de Louise se transforme en exploration de son cadavre. (*Written*, p. 119) Le désir sexuel se fait pulsion nécrophile :

Odd to think that the piece of you I know best is already dead. The cells on the surface of your skin are thin and flat without blood vessels or nerve endings. Dead cells [...]. Your sepulchral body, offered to me in the past tense, protects your soft centre from the intrusions of the outside world. I am one such intrusion, stroking you with necrophiliac obsession, loving the shell laid out before me. (*Written*, p. 123)

Le narrateur décrit le devenir des cellules mortes avec une profusion de détails peu engageants dont il réussit néanmoins à faire jaillir des images qui font renaître Louise dans toute sa splendeur, sous les traits ambivalents d'un chevalier en armure éclatante : « All your sensation comes from deeper down, the live places where the dermis is renewing itself, making another armadillo layer. You are a knight in shining armour. » (*Written*, p. 123) Par un glissement métaphorique et une transformation très visuelle, marquée dans le texte (« renewing itself »), le narrateur change la carapace de tatou en une armure de chevalier étincelante. Le point qui sépare les deux phrases marque un nouveau départ, faisant basculer le système de valeurs et les repères préétablis – textuellement et culturellement – pour modifier le regard porté sur le corps malade de Louise. Prenant la place du narrateur et brouillant encore un peu plus nos repères, c'est désormais Louise qui, bien qu'affaiblie, incarne le noble chevalier, la figure du protecteur. Le rôle salvateur que le narrateur lui attribue depuis le début du récit se fond dans celui du preux chevalier. Mais l'évocation de cette figure pourtant très masculine engendre paradoxalement des images tantôt maternelles, tantôt sensuelles, accentuant et redoublant sa nature ambivalente :

Rescue me. Swing me up beside you, let me hold on to you, arms around your waist, head nodding against your back. Your smell soothes me to sleep. I can bury myself in the goosedown of your body. Your skin tastes salty and slightly citrus. When I run my tongue in a long wet line across your breast I can feel the tiny hairs, the puckering of the aureole, the cone of your nipple. Your breasts are beehives pouring honey. (*Written*, p. 123)

Louise incarne simultanément les rôles d'amante, de chevalier et de mère nourricière, dans un passage qui néanmoins garde les traces du danger (« beehives ») et de la mort (« bury »). En faisant jaillir la vision romantique de la description des aspects les moins

attractifs du corps humain, le narrateur exemplifie, dans la structure même de son texte, l'idée rebattue que l'amour transcende la maladie et, ce faisant, renouvelle ce poncif.

Favorisant l'interaction d'éléments antithétiques, le narrateur va jusqu'à hybrider la description anatomique, séculière, et la terminologie chrétienne, pour exprimer encore et toujours l'ambivalence de Louise, angélique/démoniaque. Les souvenirs olfactifs du narrateur lui évoquent de multiples images. Ils engendrent métaphore sur métaphore, le narrateur les faisant défiler l'une après l'autre. L'évocation de l'odeur de levure de son sexe transforme Louise en une cuisine d'où s'exhalent les effluves de la fermentation du pain, mêlant à l'image de la mère nourricière celle de l'eucharistie. L'odeur de perdrix faisandée vient alors s'ajouter à celle de la cuisine, faisant planer le spectre de la mort et de la décomposition cadavérique : « The smells of my lover's body are still strong in my nostrils. The yeast smell of her sex. The rich fermenting undertow of rising bread. My lover is a kitchen cooking partridge. I shall visit her gamey low-roofed den and feed from her. » (*Written*, p. 136) Définissant, en même temps qu'ils illustrent, les procédés du narrateur, les jeux langagiers (« game ») auxquels il recourt pour se réapproprier le langage amoureux, les multiples sens du mot « gamey » relie la sexualité (lorsqu'il renvoie au désir sexuel) et la mort (lorsqu'il définit un élément faisandé ou, selon une acception différente, dangereux), Eros et Thanatos. Accentuant l'ambivalence du portrait de Louise, le narrateur la décrit comme un être simultanément terrestre et éthéré, frôlant le divin mais aussi le démoniaque. Après avoir fait allusion à l'eucharistie, il recourt à l'imagerie de la naissance du Christ pour décrire le sexe de Louise comme un objet d'adoration ambivalent : « She is [...] a dark compound of sweet cattle straw and Madonna of the Incense. She is frankincense and myrrh, bitter cousin smells of death and faith. » (*Written*, p. 136) Poursuivant la définition du sexe de Louise comme objet sacré inspirant la crainte, le narrateur reprend l'idée rebattue que les manifestations purement féminines et sexuelles du corps de l'amante représentent autant de sources de danger, mais en la revalorisant positivement par le biais de la sanctification précédemment amorcée : « When she bleeds the smells I know change colour. There is iron in her soul on those days. She smells like a gun. My lover is cocked and ready to fire. [...] She consumes me when she comes in thin white smoke smelling of saltpetre. » (*Written*, p. 136) Ce passage nous offre une nouvelle variation du thème récurrent de la perte de soi en l'autre, en remplaçant les éléments aquatique et solaire par celui du feu, ou plutôt du pilier de fumée. Tout au long de cette description, le narrateur s'inspire du chant de Salomon pour exprimer l'inexprimable, et le sanctifier, suivant des modalités sans cesse renouvelées : « Who is this that cometh out of

the wilderness like pillars of smoke, perfumed with myrrh and frankincense, with all powders of the merchant. » (*Song of Solomon*, 3, 6) A première vue, la réécriture du chant de Salomon, au même titre que les symboles religieux précédents, frôle le blasphème en mettant le divin au service du sensuel. Cependant, il ne semble pas que le narrateur soit motivé par le désir de transgresser la symbolique chrétienne. Pour reprendre les termes de Jean-Michel Ganteau, « la symbolique chrétienne est utilisée dans ces circonstances moins pour subvertir le message originel que pour se l'approprier afin de compléter l'expression des louanges à la fois élégiaques et jouissives de la passion. » (Ganteau 2001, p. 46) L'entrelacs du divin et du sensuel trouve d'ailleurs sa source dans le texte biblique lui-même. Le chant de Salomon occupe une place tout à fait particulière dans la Bible, puisqu'il s'agit d'un texte poétique à forte charge érotique, qui se décompose en plusieurs poèmes, dans lesquels les amants se déclarent mutuellement leur amour.¹ L'un après l'autre, ils décrivent le corps de leur amant(e), en le comparant à des éléments naturels, des plantes, des fruits ou des animaux, une pratique qui a également pu inspirer le narrateur.² L'interpénétration de ces déclarations d'amour, dans lesquels abondent les détails sensuels, laisse à penser que le texte aurait été écrit par plusieurs personnes, hommes et femmes, une impression que pourrait également susciter la narration de *Written*. Le narrateur passe ainsi la vision scientifique du corps – comme élément fermé et homogène – par le filtre poétique du texte biblique, pour le faire resurgir sous sa véritable forme – hybride. Il s'inspire de la symbolique du chant de Salomon pour pallier la stérilité du discours médical et, au travers de leur alliance incongrue, élaborer une histoire d'amour originale qui combine les dimensions charnelle, sensuelle, poétique et mystique, pour mieux retranscrire les multiples facettes du sentiment qu'il ressent. Mais pour que le renouvellement du discours amoureux puisse être mené à bien, il doit forcément s'accompagner de la réécriture des scripts stéréotypés de la relation amoureuse.

¹ Ainsi que le souligne Stephen Prickett dans la partie « Notes to the Old Testament », Salomon était connu pour ses talents de compositeur et d'amant : « The book takes its name from the opening phrase, 'The song of songs, which is Solomon's' (I : I), meaning 'the best song of Solomon', and reflects Solomon's fame as a song writer (I Kgs. 4: 32) as well as a lover (I Kgs. II : 3). » (*The Bible* 1998, p. 358)

² Dans la sous-partie consacrée au goût, le narrateur file une métaphore qui évoque également le chant de Salomon. La liste des saveurs distinguées par les papilles gustatives l'amène à évoquer le goût du corps de Louise. Ainsi, il compare Louise à un olivier dont les racines plongent dans le rivage de la mer, puis à une olive. La dégustation de l'olive lui évoque l'exploration du sexe de son amante : « My lover is an olive tree whose roots grow by the sea. Her fruit is pungent and green. It is my joy to get at the stone of her. The little stone of her hard by the tongue. Her thick-fleshed salt-veined swaddle stone. » (*Written*, p. 137) La syntaxe et l'imagerie de ces phrases évoquent celles du chant de Salomon : « My beloved is unto me as a cluster of camphire in the vineyards of Engedi. » (*Song of Solomon*, 1, 14) « As the apple tree among the trees of the wood, so is my beloved among the sons. I sat down under his shadow with great delight, and his fruit was sweet to my taste. » (*Song of Solomon*, 2, 3)

II-3-2. REECRITURE DES SCRIPTS DE LA RELATION AMOUREUSE ET CREATION D'UNE HISTOIRE D'AMOUR HYBRIDE PAR L'ALLIANCE DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU

II-3-2-a. L'exemple de Louise

Les comportements et scénarios stéréotypés de la relation amoureuse vont naturellement de pair avec les clichés verbaux. Sous l'influence de Louise, le narrateur se rend compte qu'en voulant échapper au cliché du mariage, il s'est retrouvé prisonnier d'un autre poncif, celui du donjuanisme, dont la redondance se manifeste jusque dans la syntaxe par le biais des répétitions et des listes :

I had done to death the candles and champagne, the roses, the dawn breakfasts, the transatlantic telephone calls and the impulsive plane rides. I had done all of that to escape the cocoa and hot water bottles. And I had done all of that because I thought the fiery furnace must be better than central heating. I suppose I couldn't admit that I was trapped in a cliché every bit as redundant as my parents' roses round the door. I was looking for the perfect coupling; the never-sleep non-stop mighty orgasm. Ecstasy without end. I was deep in the slop-bucket of romance. [nous soulignons] (Written, p. 21)

La mort de tout sentiment authentique est d'ailleurs programmée et explicitement encodée dans le texte (« to death »). Comble de l'ironie, pour fuir les souffrances causées par cette vision de l'amour, le narrateur s'est rabattu sur le cliché qu'il voulait fuir à l'origine : « That home girl gonna get you in the end. » (Written, p. 21) Une fois installé avec Jacqueline, il s'est retrouvé avec une véritable collection de « trophées de chasse », accompagnée d'une série d'anecdotes se rapportant à chacune de ses conquêtes. (Written, p. 77) Or, Louise ne veut pas faire partie de la collection de conquêtes du narrateur, elle refuse de n'être qu'une anecdote parmi d'autres, un simple prénom dans une liste : « I don't want to be another scalp on your pole. » (Written, p. 53) En exprimant ses craintes, elle force le narrateur à admettre la superficialité de ses histoires précédentes et à remettre en cause sa conception de la relation amoureuse. Si, dans un premier temps, le narrateur refuse d'entendre les craintes de Louise, il finit néanmoins par en percevoir la justesse et le bien-fondé. La jeune femme va alors lui apprendre à sortir du schéma amoureux stéréotypé qui a influencé l'évolution de ses histoires d'amour antérieures.

Dans *Written*, ces comportements stéréotypés sont souvent mis en exemple dans des saynètes – traitant des expériences amoureuses antérieures du narrateur tout en les réduisant au modèle généralisant auxquelles elles obéissent – qui constituent l’arrière-plan de son histoire avec Louise. De ce fond, se détache la relation amoureuse du couple dans toute sa spécificité. Le séjour à Oxford, qui contient plusieurs vignettes de ce genre, est emblématique de cette dynamique puisque les différentes descriptions qui en sont données tout au long du récit retracent la progression, parsemée de régressions, du narrateur, du cliché vers l’originalité. Dans la première version de cet épisode, le narrateur retranscrit la manière dont la conception de la relation amoureuse que Louise essaie de lui faire partager s’oppose au comportement stéréotypé des couples qui les entourent. Incarnant le cliché du mariage, ces couples semblent dépourvus d’âme et de substance. Chacun s’adonne aux activités auxquelles on s’attend à ce qu’il se livre lorsqu’il est en vacances : « They were grouped the way families like to group; dad with the paper propped on his overhang, mum sagging over the thermos. Kids thin as seaside rock sticks and seaside rock pink. » (*Written*, p. 11) Migrant jusque dans la syntaxe, les comportements sexuels stéréotypés se lisent dans la description même des enfants, encouragés à perpétuer les clichés transmis par leurs parents. La transparence du symbolisme sexuel utilisé pour les décrire (« thin as seaside rock *sticks* and seaside rock *pink* » [nous soulignons]) inscrit automatiquement le genre – un genre réduit à son image la plus figée – dans la présentation des enfants et crée une continuité artificielle entre leur apparence, leur identité et leur sexe. Dans cet univers homogène, où rien ne permet de distinguer une famille d’une autre, où la communication est réduite au minimum, Louise apparaît comme une figure transgressive :

Mum saw you go in and heaved herself off the stripey fold-out camping stool. ‘You should be ashamed of yourself. There’s families out there.’ [...]

‘I’ll get my husband to see to you. George come here. George come here.’

‘Can’t you see I’m watching television?’, said George without turning round. (*Written*, p. 11)

En se baignant dénudée, Louise enfreint le code de bonne conduite implicitement édicté par les mères de familles respectables, certaines de leur légitimité puisqu’elles défendent le bien-être de leur progéniture. Louise refuse l’habillage culturel et social dont elles se parent. Sa nudité symbolise son désir de se défaire de leurs conventions sexuelles étriquées. Si le corps de la jeune femme transgresse les règles que partagent ces mères de familles, il se fond, cependant, parfaitement dans le milieu liquide dans lequel il évolue :

« your body bright beneath the clear green water, its shape fitting your shape, holding you, faithful to you. » (*Written*, p. 11) L'authenticité du comportement de Louise se traduit par le fait qu'elle évolue harmonieusement dans le milieu naturel, dont la fluidité vient s'opposer à la rigidité des normes sociales. En regardant le monde à travers les yeux de son amante, en adoptant sa perspective, le narrateur voit ses points de repère, ses unités de mesure, se transformer. Les mots de la jeune femme ont le pouvoir de modifier la réalité du narrateur : « You said, 'There's nobody here but us.' I looked up and the banks were empty. » (*Written*, p. 11) Louise incite le narrateur à faire abstraction des clichés de la relation amoureuse, personnifiés dans cette scène par les familles qui les entourent. La société et la culture disparaissent, seuls subsistent les amants et le milieu naturel dans lequel ils se fondent. La fluidité du milieu naturel apparaît comme le mode d'expression symbolique d'une relation amoureuse dénuée de clichés. Détrônant la société et la culture, la nature devient la norme, le point de repère à l'aune duquel doivent être jugés les comportements humains. La nature devient le garant et le symbole d'une certaine respectabilité amoureuse que viendrait entacher l'indécence des normes culturelles et sociales prônées par les familles qui entourent les amants, ainsi que le suggère cette métaphore vestimentaire très picturale : « On either side of the river the *proper* green of the grass had given way to a psychedelic splash-painting of virulent Lycra cycling shorts and Hawaiian shirts made in Taiwan. » [nous soulignons] (*Written*, p. 10-1)

II-3-2-b. Déviation du scénario stéréotypé de la relation adultère

Alors que le narrateur est sur le point d'assimiler son aventure avec Louise à des histoires qu'il a vécues précédemment, la jeune femme dévie le cours du récit. En effet, le narrateur s'attend à ce que Louise se comporte comme toutes les autres femmes mariées qu'il a connues. Il pense que leur séjour à Oxford est un interlude avant la rupture. En conséquence, la scène qui se déroule dans le studio que les amants ont loué prend subitement un tour stéréotypé. Aux clichés du mariage que le narrateur ne cesse de ressasser, se superposent ceux de la relation adultère. La description de la scène qui se déroule à l'hôtel se transforme rapidement en parodie de *soap opera*, un genre qui, précisément, met en scène les scripts stéréotypés de la relation amoureuse. Le scénario classique et cliché de la relation adultère nous est ainsi présenté sous la forme d'un script de feuilleton télévision. Une femme d'un certain âge explique à son amant(e) qu'elle ne

peut pas quitter son mari car elle est toujours amoureuse de lui et ne souhaite pas le faire souffrir. Son monologue, qui égrène un à un les clichés, éloignant les sentiments un peu plus à chaque fois tout en la protégeant de la souffrance qu'ils pourraient lui infliger, est interrompu par des didascalies rédigées en italiques, qui situent l'action, et décrivent les réactions des personnages, plus particulièrement ceux du/de la partenaire, victime directe de ces poncifs :

NAKED WOMAN Don't be long darling. (*She pauses.*) I've tried to get you out of my head but I can't seem to get you out of my flesh. I think about your body day and night. When I try to read it's you I'm reading. When I sit down to eat it's you I'm eating. When he touches me I think about you. I'm a middle-aged happily married woman and all I can see is your face. What have you done to me?

Cut to en suite bathroom. The lover is crying. End scene. (Written, p. 15)

Bien que présente dans le texte, l'image de la perte de soi en l'autre ne réussit pas à dépasser le cliché : « I've tried to get you out of my head but I can't seem to get you out of my flesh. » Encore une fois, la redondance des poncifs migre jusque dans le corps du texte pour se transformer en répétitions : « When I try to read it's you I'm reading. When I sit down to eat it's you I'm eating. When he touches me I think about you. » Ce scénario stéréotypé de la relation adultère renvoie moins à la relation du narrateur avec Louise qu'à son aventure avec Bethsabée, qui constitue l'« intertexte amoureux » le plus important du récit.¹ Sa relation avec Bethsabée, figure biblique de la femme infidèle², hante sa nouvelle histoire d'amour à un point tel qu'il est persuadé qu'elle se terminera de la même manière. L'extrait aux consonances allégoriques qui suit la saynète ne décrit d'ailleurs pas sa relation avec Louise :

It was not I who did those things; cut the knot, jemmied the lock, made off with goods not mine to take. The door was open. True, she didn't exactly open it herself. Her butler opened it for her. His name was Boredom. She said, 'Boredom, fetch me a plaything.' He said, 'Very good ma'am,' and putting on white gloves so that the fingertips would not show he tapped at my heart and I thought he said his name was Love. (*Written, p. 15-6*)

¹ Le narrateur mentionne sa relation avec Bethsabée de façon récurrente dans la première moitié du roman. Il la décrit aux pages 15-7, 25, 44-8, 72-4, 76, 79, 83, 92.

² Par amour pour Bethsabée, le roi David prit des dispositions pour que son mari, Urie, meure au combat. (2 Samuel, 11)

Ce n'est pas Louise mais Bethsabée que le narrateur accuse d'hypocrisie, ainsi que le prouve la déclaration ironique qui suit ces accusations et renvoie au monologue du *soap opera* : « I had a lover once, her name was Bathsheba. *She was a happily married woman.* [nous soulignons] » (*Written*, p. 16) En outre, le monologue de la femme mariée, dans la parodie du *soap opera*, préfigure le système de valeurs et l'utilisation très personnelle du langage de Bethsabée. La femme mariée redéfinit les notions d'« amour », d'« égoïsme » et de « cruauté » par rapport à ses propres intérêts et illusions, provoquant, de fait, les souffrances qu'elle affirme vouloir éviter, et faisant de son amant(e) la victime sacrificielle de son discours et de son mariage : « I love my husband you know. [...] I never wanted to give him a moment's worry. That's why I can't tell him. Why we must be careful. I don't want to be cruel and selfish. You do see that don't you? [...] I'm a middle-aged happily married woman ». (*Written*, p. 14-5) De la même manière, Bethsabée distord les relations signifiants/signifiés habituelles, lorsqu'elle affirme que révéler la vérité à son mari serait « monstrueux » : « Telling the truth was hurtful and so lying became a good deed. One day I said, 'I'm going to tell him myself.' This was after two years, two years where I thought that she must leave eventually eventually, eventually. The word she used was 'monstrous'. Monstrous to tell him. Monstrous. » (*Written*, p. 16) A l'instar de Caliban, le narrateur se sent prisonnier d'un langage qu'on lui a appris, qui n'est pas le sien : « I thought of Caliban chained to his pitted rock. 'The red plague rid you for learning me your language.' » (*Written*, p. 16) Il est plus précisément la victime d'un langage particulier, privé, qui annihile son existence et ses sentiments, ainsi que le suggère l'omniprésence du pronom personnel sujet « I » et la quasi-absence concomitante du « you » dans les deux premières parties du monologue de la femme mariée. (*Written*, p. 14) Régie par les manipulations langagières, sa relation avec Bethsabée a marqué le narrateur au point qu'il ne peut s'en dépêtrer. Persuadé que l'histoire ne peut que se répéter, il est constamment tenté de suivre un scénario stéréotypé qui le fait souffrir, mais dont la familiarité lui procure simultanément une certaine maîtrise de la situation et lui permet de gérer ses émotions : « I've been through a lot of marriages. Not down the aisle but always up the stairs. I began to realise I was hearing the same story every time. » (*Written*, p. 13) Le narrateur, qui essaie d'imposer ce scénario à sa relation avec Louise, utilise les clichés du *soap opera* pour décrire son histoire avec elle, s'appêtant à la faire évoluer sur le modèle de ses aventures précédentes. Ainsi, lorsque, dans un passage ultérieur, il revient sur le séjour à Oxford, il affirme qu'il ne doutait pas un seul instant que Louise retournerait avec Elgin : « I didn't trust her. I believed she was about to break it off with me, that she had

made it up with Elgin and begged this Roman holiday as a way out with a frisson of regret. » (*Written*, p. 98)

Le narrateur reprend le récit de sa liaison avec Louise depuis le début, et est donc amené à raconter cet événement une deuxième fois. Il l'évoquera même une troisième et une quatrième fois. Ces répétitions sont d'autant plus significatives et logiques que le séjour à Oxford constitue un tournant dans sa relation avec Louise. Il représente le moment où l'histoire d'amour sort de l'ornière du cliché pour tendre vers l'originalité et l'authenticité. En effet, l'attitude de Louise rompt avec le schéma classique des relations adultères, tel qu'il est défini par le narrateur. La jeune femme réécrit le scénario, le faisant évoluer vers un récit plus fidèle à ce qu'ils vivent tout en rétablissant un lien plus transparent entre les signifiants et les signifiés :

You said, 'I'm going to leave.'

I thought, Yes, of course you are, you're going back to the shell. I'm an idiot. I've done it again and I said I'd never do it again.

You said, 'I told him before we came away. I've told him I won't change my mind even if you change yours.'

[...]

You said, 'I love you and my love for you makes any other life a lie.' (*Written*, p. 18-9)

En déviant du scénario stéréotypé, Louise rend simultanément aux mots « vérité », « mensonge » et « amour » leur sens premier. Elle utilise le système linguistique d'une manière qu'elle souhaite être directe et transparente, pour qu'il corresponde au mieux à ce qu'elle ressent, ce qui peut expliquer pourquoi le narrateur, accoutumé au langage de Bethsabée, ne comprend pas tout de suite le message de son amante. En effet, dans ce passage, le narrateur, pétrifié de surprise par ce qui lui arrive, affirme paradoxalement qu'il y a une erreur dans le scénario :

This is the wrong script. This is the moment where I'm supposed to be self-righteous and angry. This is the moment where you're supposed to flood with tears and tell how hard it is to say these things and what can you do and what can you do and will I hate you and yes you know I'll hate you and there are no question marks in this speech because it's a fait accompli. (*Written*, p. 18)

Le narrateur est tellement embourbé dans le script de la relation adultère, dont le manque de ponctuation, de signes, de marques d'expression, reflète la platitude et l'homogénéité du modèle, qu'il ne peut croire que les choses puissent évoluer autrement. La dimension métanarrative explicite, assumée, de cet extrait suggère à quel point il a encore besoin de

contrôler leur histoire pour pouvoir s'y retrouver. Il panique, face la réaction de Louise, qui l'oblige à jouer un rôle différent de celui de l'amant ou du martyr. Louise le force à sortir des schémas qui lui sont familiers, dans lesquels il se sent à l'aise, et lui montre comment « conquérir l'originalité de la relation », pour reprendre une formule de Barthes :

C'est l'originalité de la relation qu'il faut conquérir. La plupart des blessures me viennent du stéréotype : je suis contraint de me faire amoureux, comme tout le monde : d'être jaloux, délaissé, frustré, comme tout le monde. Mais lorsque la relation est originale, le stéréotype est ébranlé, dépassé, évacué [...]. (Barthes 1977, p. 44-5)

La réaction « originale » de Louise prend le narrateur au dépourvu : « It's a sin this not being ready, this not being up to it. You said, 'I love you and my love for you makes any other life a lie.' Can this be true, this simple obvious message [...]? » (*Written*, p. 19) Il est à la fois surpris et effrayé par le caractère entier et intransigeant de son amante, qui se traduit par des déclarations directes et transparentes ne recelant aucun sens caché, aucun piège. Lui qui a tant souffert du refus de Bethsabée de quitter son mari redoute paradoxalement l'engagement de Louise et le poids des mots qu'elle vient de lui asséner : « Louise's face, Louise's words, 'I will never let you go.' This is what I have been afraid of, what I've avoided through so many shaky liaisons. » (*Written*, p. 76) Cependant, le fait que la narrateur décrive le moment-clé de sa relation avec Louise de manière plus simple, concise et directe, dans la troisième description du séjour à Oxford, le fait qu'il se défasse des fioritures du passage précédent, suggère qu'il apprend progressivement à maîtriser le langage de son amante et à lui faire confiance :

You said, 'I'm going to leave.'
I thought, Yes, of course you are, you're going back to the shell.
You said, 'I'm going to leave him because my love for you makes any other life a lie.' (*Written*, p. 98)

Louise démontre ainsi au narrateur qu'une histoire originale peut naître de scénarios préexistants. Elle lui explique comment combiner des histoires antérieures à des éléments plus personnels, pour réinventer la relation amoureuse et le langage de l'amour. Par exemple, elle lui apprend qu'elle s'est inspirée de la technique de Lady Hamilton pour attirer son attention et provoquer leur rencontre. Suivant l'exemple d'Emma Hamilton, qui, lui dit-elle, mouillait sa robe avant de sortir dans l'espoir de séduire Nelson, Louise se poste devant la maison du narrateur, sous une pluie battante, sa robe trempée lui collant au corps et la rendant irrésistible :

I dwelt on that day when I had found Louise in the rain. She looked like Puck sprung from the mist. Her hair was shining with bright drops of rain, the rain ran down her breasts, their outline clear through her wet muslin dress.

‘It was Emma, Lady Hamilton, who gave me the idea,’ said Louise, stealing my thoughts. ‘She used to wet her dress before she went out. It was very provocative but it worked on Nelson.’
(*Written*, p. 85)

Entre attirance et apitoiement, le narrateur tombe sous le charme de cette jeune femme en détresse, simultanément victime et maîtresse de la situation, et se précipite pour la secourir, endossant pour la première fois le rôle de chevalier servant dont il ne cessera de se réclamer tout au long de leur histoire : « Yes, that day. I saw her from my bedroom window and rushed out. It was an act of kindness on my part but a very delightful one. » (*Written*, p. 85) En réalité, Louise personnalise l’histoire d’Emma Hamilton et de Lord Nelson bien plus qu’elle ne l’avoue ou ne s’en rend compte. En effet, bien que Lady Hamilton ait popularisé le style vestimentaire néoclassique, qui se composait notamment d’une robe à taille haute en mousseline – une étoffe légère et transparente – (« muslin dress »), libérant les mouvements de la femme tout en révélant les contours de sa silhouette, rien ne nous permet de penser qu’elle imitait la pratique des parisiennes les plus audacieuses, et notamment de Joséphine de Beauharnais, en mouillant le tissu pour le rendre plus moulant. (Williams 2007, p. 97) Mais en citant Lady Hamilton, plutôt que Joséphine de Beauharnais par exemple, Louise inscrit l’histoire à venir dans la lignée de la relation unique et passionnelle d’Emma et de Lord Nelson. En d’autres termes, en révélant sa stratégie de séduction, Louise dévoile ses sentiments au narrateur par un biais détourné. La jeune femme semble vouer une admiration particulière à Emma Hamilton, ainsi qu’en témoigne l’utilisation première du prénom de celle qui lui donna certainement l’idée de s’inspirer de l’art pour élaborer une histoire (d’amour) originale. Alternativement muse et artiste, objet et sujet de l’œuvre, Lady Hamilton posa pour un nombre considérable de peintres et, si elle savait chanter et danser, devint plus particulièrement célèbre en interprétant ses *Attitudes*, des spectacles au cours desquels, vêtue de la tenue précédemment décrite et de châles, elle jouait plusieurs scènes historiques, mythiques ou romanesques, passant de la comédie à la tragédie et vice-versa. Ne se cantonnant pas à ces manifestations artistiques, son goût pour la mise en scène et les manifestations exagérées d’émotions transparaissaient dans sa vie quotidienne, ainsi que le prouve la manière dont elle séduisit Nelson. Ayant décidé qu’elle seule était digne d’être la maîtresse du héros, elle se jeta littéralement dans ses bras, prétendant s’évanouir, exprimant sa joie et pleurant à la

vue de ses blessures. (Williams 2007, p. 207) Ainsi, bien que Louise ne reprenne pas, au détail près, le scénario de séduction de Lady Hamilton, elle s'inspire néanmoins de l'histoire d'Emma et de la manière dont, prenant son destin en mains, elle mit l'art au service de sa vie et, par ce biais, donna naissance à une relation passionnelle dont la célébrité perdura par-delà les siècles. En adaptant l'histoire de Lady Hamilton et de Lord Nelson à sa situation personnelle, Louise pose les premiers jalons d'une relation amoureuse caractérisée par l'ambivalence de ses personnages. A l'instar d'Emma, elle est simultanément auteur et actrice, sujet actif et objet passif, de la première scène de son histoire d'amour. Brouillant encore une fois les frontières, le personnage principal du récit du narrateur sort de son cadre pour se présenter en tant que co-auteur de l'histoire. En donnant à leur histoire la forme d'un jeu de rôles que les amants n'auront de cesse de perpétuer, Louise se transforme en personnage métafictionnel conscient de la dimension théâtrale de la relation amoureuse et prêt à l'exploiter à ses fins.¹

Ce faisant, Louise inscrit sa différence par rapport aux aventures antérieures du narrateur. Passant du rôle d'objet ou de sujet à celui de co-auteur de l'histoire, la jeune femme altère les traces invisibles que les histoires d'amour du narrateur ont imprimées dans sa chair. De même que tout texte fait référence à d'autres textes, que tout texte est palimpseste, le corps du narrateur porte les traces de ses anciennes relations.² L'histoire d'amour s'écrit dans les corps des personnages, marqués par des histoires antérieures dont ils essaient de se détacher.³ Le corps du narrateur est ainsi défini comme un palimpseste que Louise déchiffre et modifie. En véritable incarnation de l'esthétique du texte, la jeune femme renouvelle l'histoire d'amour vécue et l'histoire d'amour inscrite sur le corps du narrateur et dans le corps du roman, en la combinant à une vision plus personnelle :

Articulacy of fingers, the language of the deaf and dumb,
signing on the body body longing. Who taught you to write in
blood on my back? Who taught you to use your hands as branding
irons? You have scored your name into my shoulders, referenced
me with your mark. The pads of your fingers have become printing

¹ Ainsi que le suggère le narrateur, Louise n'est pas sans évoquer le personnage de Puck (également appelé Robin Goodfellow) dans *A Midsummer Night's Dream*. En effet, Puck est un esprit facétieux, dont les farces et maladresses déclenchent les péripéties qui nous sont contées dans la pièce de Shakespeare. C'est également le personnage qui conclut la pièce en demandant aux spectateurs de faire preuve d'indulgence envers le spectacle qui leur a été présenté puisqu'il ne s'agit, en fin de compte, que d'une fiction, comparable à un rêve. (Shakespeare 1600, 1998, p. 255-6)

² Le mot « corpus », qui fait référence à la fois au corps et à un ensemble de textes, signale la relation intime qui existe entre le langage et le corps.

³ Dans *Written*, le corps possède sa propre forme de langage, son propre mode de communication. Développant la métaphore du langage corporel, le narrateur fait de la relation sexuelle un mode de communication direct. Le message se transmet directement d'un corps à l'autre, sans intermédiaire.

blocks, you tap a message on to my skin, tap meaning into my body. Your morse code interferes with my heart beat. I had a steady heart before I met you, I relied upon it, it had seen active service and grown strong. Now you alter its pace with your own rhythm, you play upon me, drumming me taut.

Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like braille. I like to keep my body rolled up away from prying eyes. Never unfold too much, tell the whole story. I didn't know that Louise would have reading hands. She has translated me into her own book. (*Written*, p. 89)

Qu'elles soient encodées dans le corps du texte ou inscrites sur le corps du narrateur, ses histoires d'amour passées constituent un arrière-plan ineffaçable sur lequel se détache l'histoire d'amour qu'il vit avec Louise. La jeune femme ajoute ses marques, ses traces, sur le corps/texte du narrateur par le biais de son propre corps/texte. Elle en altère le rythme régulier, les refrains, ainsi que le suggère le système de répétitions/variations qui marquent le corps du texte : « signing on the body body longing. Who taught you to write in blood on my back? Who taught you to use your hands as branding irons? » En déchiffrant à sa manière le corps/texte du narrateur, Louise le fait (partiellement) sien.¹ Le corps/texte s'ouvre à l'autre, devient double, hybride : « She has translated me into her own book. » (*Written*, p. 89) Cette phrase, qui ponctue le développement de la métaphore du corps/palimpseste, peut être perçue comme cristallisant le sujet de *Written*. En effet, le corps/texte qui nous est donné à lire est et n'est pas celui de Louise. Il est plus précisément autant celui du narrateur que celui de l'amante. Du corps duel jaillit l'écriture du corps et de la relation amoureuse et sexuelle, non pas une *écriture féminine* qui essaierait d'échapper à la sphère d'un langage entièrement patriarcal, mais une écriture hybride qui recourt à un large éventail de lexiques et combine les histoires passées à une vision nouvelle pour exprimer ce qui ne peut que difficilement l'être.

II-3-2-c. Vers une réécriture de l'histoire d'amour sur le mode de la *romance*

Le narrateur considère Louise comme un personnage de roman, ce dont on ne saurait véritablement s'étonner puisqu'il gagne sa vie en traduisant des romans russes et

¹ L'image du corps/palimpseste transformé par l'amante en même temps qu'il la transforme est reprise par Sappho dans *A&L* : « Read me. Read me now. Words in your mouth that will modify your gut. Words that will become you. Recite me until you know me off by heart. » (*A&L*, p. 144)

que son amante est, en outre, le sujet/l'objet de son histoire d'amour. En revanche, il est plus surprenant de constater que Louise se perçoit également comme tel. Par instants, les amants se comportent comme les protagonistes d'une *romance*, dans ses différentes déclinaisons, gothique, médiévale et contemporaine. Les amants instillent dans leur histoire des éléments de la *romance* pour en refléter et en décupler l'intensité. En d'autres termes, ils exploitent les caractéristiques de ce genre pour nourrir leur histoire d'amour. Bien que la *romance* ait évolué au cours des siècles, il est néanmoins possible de définir certains thèmes récurrents communs à toutes ses déclinaisons, allant des premières œuvres médiévales à la littérature sentimentale contemporaine en passant par le roman gothique.¹ La *romance* a une prédilection pour la quête – qui renvoie souvent à la recherche identitaire, l'exploration qui nous est présentée étant celle du monde intérieur de l'individu – l'amour, le mystère, le passé.² D'un point de vue formel, la *romance* se caractérise par une succession d'intrigues reliées entre elles de façon assez lâche, une clôture emphatique, une caractérisation superficielle privilégiant la simplification et la polarité (le recours à l'archétype et à l'allégorie) et contribuant à l'identification du lecteur aux personnages, un goût pour la conformité et le sensationnel. (Ganteau 2003, p. 226) Ce sont quelques-unes de ces caractéristiques de la *romance* que les amants de *Written* mettent au service de l'écriture de leur histoire. La *romance* archétypale devient ainsi l'intertexte de leur histoire d'amour. Mais si cette pratique peut être source de renouvellement, elle les expose également au danger de plaquer des comportements inadaptés à leur histoire. Le narrateur va glisser vers ce genre d'excès, avant de prendre conscience de ses erreurs, et d'apprendre à mettre son héritage littéraire au service de son expérience personnelle.

Ancrant l'ambivalence de Louise dans la tradition romantique, le narrateur identifie son amante à la chevelure flamboyante, vivant dans une grande maison austère, à une héroïne de conte gothique, une femme fatale mystérieuse et dangereuse : « She was [...] [a] heroine from a Gothic novel, mistress of her house, yet capable of setting fire to it and fleeing in the night with one bag. » (*Written*, p. 49) Plus avant dans le récit, le narrateur remonte aux sources de la *romance*. Selon Jean-Michel Ganteau, *Written* réunit les *topoi* les plus usités de la *romance* médiévale :

[le] narrateur-sujet anonyme jusque dans son identité sexuelle [est]
à la recherche de l'objet de son désir (Louise), mais [est] entravé

¹ Pour une description détaillée de l'évolution de la *romance*, voir : Beer 1970.

² Voir, sur ce point :

Frye 1982, p. 57-8.

Ganteau 2003, p. 226

dans cette quête par l'époux de cette dernière, bien qu'il soit aidé dans la recherche de la vérité et d'une forme d'acceptation de la perte par un adjuvant mi-bonne fée sur le retour, mi-prostituée, Gail, la gérante du pub dans lequel travaille ce narrateur devenu à certains égards pure allégorie de l'amour et du désir. (Ganteau 2001, p. 39)

Louise se transforme effectivement en héroïne de *romance* médiévale, invoquant implicitement le code de l'amour courtois, pour tester l'amour de son amant/chevalier.¹ La jeune femme demande ainsi au narrateur, agenouillé devant elle, de lui prouver la sincérité de son amour de la manière qu'il jugera la mieux adaptée : « I knelt on the floor and clasped her legs against my chest. 'Tell me what you want and I'll do it.' [...] '[...] Never say you love me until that day when you have proved it.' 'How shall I prove it?' 'I can't tell you what to do.' » (*Written*, p. 54) La requête solennelle de Louise prend l'aspect d'un véritable défi que le narrateur doit relever s'il veut prouver à la jeune femme qu'il est digne de confiance. Recourant à une image inspirée de la *romance* médiévale pour exprimer l'incommensurabilité de l'épreuve qui l'attend, le narrateur a l'impression d'être perdu dans un labyrinthe, dont il ne pourra sortir qu'en trouvant le moyen de surmonter les séquelles de son passé amoureux.² En effet, Louise souhaite que le narrateur oublie les scénarios clichés qui lui sont familiers car ils menacent de détruire leur relation : « I want you to come to me without a past. Those lines you've learned, forget them. Forget that you've been here before in other bedrooms in other places. Come to me new. » (*Written*, p. 54) Le narrateur ne pourra prouver l'authenticité de son amour qu'après avoir réussi à se défaire de sa vision stéréotypée de la relation amoureuse, après avoir retrouvé une forme de virginité, de pureté amoureuse. S'il échoue à cette épreuve, qui s'apparente à une quête du Graal amoureux, il perdra à jamais l'objet de ses désirs : « The maze. Find your own way through and you shall win your heart's desire. Fail and you will wander for ever in these unforgiving walls. Is that the test? » (*Written*, p. 54) Or, le narrateur, croyant poursuivre dans la voie esquissée par Louise, entreprend de plaquer le schéma narratif de

¹ Le code de l'amour courtois établit la relation entre l'homme et la femme (mariée) comme étant prédominante : « The courtly love code adopted the terms of law and religion, their quibbles and ecstasies, but shifted the poles of their significance. The vital relationship is not now between man and society, man and God, but between two lovers: the lady and her 'man'. » Le code d'amour courtois fut, en quelque sorte, révolutionnaire : il subvertissait les valeurs de la société féodale en mettant en avant une vision de l'amour qui bannissait toute notion de transaction, en promulguant la domination de la femme et l'individualisme, et en se positionnant comme une règle qui, en réalité, déstabilisait les présupposés autoritaires : « The courtly code was in its way revolutionary. It subverted the values of feudal society by its emphasis on love without bargains, its fantasy of female dominance, its individualism and its paradoxical legalism which piquantly appropriated the language of authority while undermining authoritarian assumptions. » (Beer 1970, p. 22-3)

² Pour une analyse du mythe du héros romantique délivrant les prisonniers d'un monde obscur et labyrinthique, voir : Frye 1969, p. 190.

la *romance* pour relater cette quête – à la fois identitaire, amoureuse et littéraire – sans se rendre compte que cette pratique va à l’encontre de ce qu’il doit accomplir et ne peut qu’en entraver le cours. Ainsi que le démontre l’*ekphrasis* qui suit ce passage, le narrateur, empêtré dans ses doutes (représentés par le buisson d’épines), recourt encore et toujours à l’imagerie de la *romance*, sans pour autant réussir à la mettre au service de l’écriture d’une histoire d’amour originale, et ce, bien qu’il semble y apporter des éléments personnels :

She seemed determined that I should win her from the tangle of my own past. In her attic room was a print of the Burne-Jones picture titled *Love and the Pilgrim*. An angel in clean garments leads by the hand a traveller footsore and weary. The traveller is in black and her cloak is still caught by the dense thicket of thorns from which they have both emerged. Would Louise lead me so? Did I want to be led? (*Written*, p. 54)

Le mot « tangle » semble appeler la description de la gravure reproduisant le tableau *Love and the Pilgrim* (1897) du peintre anglais préraphaélite, Sir Edward Burne-Jones (1833-1898).¹ Le narrateur crée un lien entre son texte et le tableau par le biais des termes « tangle » et « thicket of thorns ». Le sujet de la peinture semble alors se superposer et influencer sur l’épisode relaté par le narrateur, l’incitant à s’identifier à un chevalier servant sa dame et à donner aux événements l’aspect d’une *romance* médiévale. En réalité, il serait plus juste de dire que le narrateur est influencé par son interprétation personnelle du tableau. Il projette sa situation dans l’œuvre de Burne-Jones, avant de la réintégrer dans son texte au travers de l’*ekphrasis*. Le narrateur réécrit ainsi l’un de ses thèmes de prédilection, l’association de l’amante à une figure salvatrice, en la plaçant dans le cadre de la *romance*. Ce rapprochement alimente la dimension mystique et sacrée de la relation amoureuse, la figure romantique du sauveur qui délivre les prisonniers d’un monde labyrinthique s’apparentant à la figure biblique du Messie.² L’insertion de l’*ekphrasis* suggère également que la figure du chevalier de la *romance* médiévale est étroitement liée à celle du pèlerin, dont la piété est comparée à la loyauté de l’amant dans le roman. (*Written*, p. 80-1) De manière plus significative, on notera que le narrateur définit le pèlerin comme étant une femme alors que l’interprétation commune veut qu’il s’agisse d’un homme. Il est néanmoins vrai que le pèlerin arbore des traits et des vêtements pouvant suggérer qu’il s’agit d’une femme. Par convention et par habitude, le spectateur considère

¹ *Love and the Pilgrim* fait partie d’un triptyque dont *The Pilgrim at the Gate of Idleness* (1884) constitue le premier volet et *Heart of the Rose* (1889) le troisième volet. Le sujet du triptyque prend sa source dans un poème de Chaucer, *Romaunt of the Rose*, qui lui-même s’inspire du *Roman de la rose*. (Waters 1993)

² Voir à ce sujet : Frye 1969, p. 192.

que le personnage qui recherche la Rose ne peut être qu'un homme. Une interprétation conventionnelle similaire incite le lecteur à croire, au début du roman, que le personnage qui se lamente sur la perte de Louise doit forcément être un homme. Dans les deux cas, le narrateur renverse les attentes du spectateur/lecteur en brouillant les catégories qui régissent la relation amoureuse et les conventions de la *romance*. Si le fait qu'il s'identifie à un pèlerin devenu femme alimente l'hypothèse selon laquelle le narrateur serait de sexe féminin, il n'y a, en réalité, aucun moyen de déterminer le genre du narrateur avec certitude. « [L]a déterritorialisation permanente » entretient l'incertitude « quant à l'une des distinctions les plus élémentairement acquises et les plus nécessaires au fonctionnement de la *romance* (l'opposition masculin/féminin). » (Ganteau 2001, p. 45) D'un autre point de vue, en déstabilisant les catégories et les définitions sexuelles conventionnelles de la *romance*, ce narrateur bisexuel au sexe indéterminé ou changeant universalise son histoire d'amour et, ce faisant, confirme et renouvelle une des caractéristiques de ce genre, qui ne définit pas seulement un idéal d'amour (hétéro-)sexuel, mais nous offre une version idéalisée de toutes les formes d'amour possibles. (Tuve 1966, p. 375) Dans tous les cas, même si le narrateur réussit à étendre la sphère de représentation de la *romance*, il ne réussit cependant pas à la mettre au service de l'élaboration d'une histoire d'amour originale. En effet, en suggérant qu'il pourrait laisser Louise le guider tel l'Amour dans la peinture de Burne-Jones, c'est-à-dire décider de son sort, le narrateur rejette implicitement l'engagement qui lui est demandé par son amante. Il élude toute forme de participation active à la création de leur histoire d'amour personnelle. Cette impression est redoublée par le fait que Louise n'est même pas présente en tant qu'amante dans l'histoire que se raconte le narrateur à partir du tableau. Elle ne représente pas la figure de l'amante, mais se désincarne pour devenir le symbole d'une notion abstraite, de l'Amour. L'interprétation de la peinture par le narrateur ne lui permet donc pas de s'ouvrir à Louise, puisqu'elle est absente de la représentation, et d'établir l'interaction que demande (l'élaboration de) son histoire d'amour.

Ainsi, alors que son sexe et sa sexualité réécrivent la description conventionnelle de la relation hétérosexuelle romantique, le narrateur revient néanmoins constamment aux clichés les plus éculés de la *romance*, plus particulièrement médiévale. Il perçoit notamment sa décision de laisser Elgin s'occuper de Louise comme un sacrifice, une action chevaleresque : « I'm going away tonight, I don't know where, all I know is I won't come back. [...] Our love was not meant to cost you your life. [...] Please go with Elgin. » (*Written*, p. 105-6) Persuadé de se comporter en chevalier servant, ne sachant pas se

défaire de cette *persona*, le narrateur/pèlerin se perd dans son labyrinthe. (*Written*, p. 187)
Reprenant la symbolique de la *romance* médiévale, le « L » majuscule qui débute le manuscrit enluminé qu'il examine alors qu'il est en train d'écrire une lettre à Louise, encode sa situation :

I was sitting in the library writing this to Louise, looking at a facsimile of an illuminated manuscript, the first letter a huge L. The L woven into shapes of birds and angels that slid between the pen lines. The letter was a maze. On the outside, at the top of the L, stood a pilgrim in hat and habit. At the heart of the letter, which had been formed to make a rectangle out of the double of itself, was the Lamb of God. How would the pilgrim try through the maze, the maze so simple to angels and birds? (*Written*, p. 88)

« L » est l'initiale du premier mot du manuscrit, « Love », qui renvoie au thème de *Written* et fait de ce document une représentation figurée du roman. « L » est également l'initiale du prénom de l'amante du narrateur. S'apparentant à une synecdoque, l'espace matériel de la lettre encode le texte lui-même, le roman, l'histoire du narrateur, en « signifiant » ses éléments principaux, c'est-à-dire son thème central, l'amour, et l'objet de cet amour, la destinataire du récit, Louise. Cette lettre enluminée, qui met en jeu la symbolique de la *romance* médiévale précédemment développée, résume l'histoire d'amour qui nous est contée de manière inhabituelle, matérielle et figurative, tout en suggérant paradoxalement le fait que le narrateur n'ait pas réussi à l'écrire. La forme crée un décalage avec le contenu, l'originalité de l'histoire d'amour se conquérant également par le récit de ses échecs, selon une logique analogue à celle qui permet au narrateur de renouveler le langage amoureux en exprimant la difficulté de se défaire des clichés et en les embrassant dans son récit. Ce décalage s'explique néanmoins par la dualité du narrateur, celui qui relate l'histoire n'étant plus exactement celui qui y prend part. Le « L » encode simultanément le temps de la narration et celui de l'histoire, et notamment cette longue phase où le narrateur/pèlerin peine à trouver le chemin menant au centre du labyrinthe, symbole de sa propre identité, de l'objet de ses désirs et de l'originalité littéraire : « I tried to fathom the path for a long time but I was caught at dead ends by beaming serpents. I gave up and shut the book, forgetting that the first word had been Love. » (*Written*, p. 88) Il semblerait que le narrateur/pèlerin ait oublié de suivre les conseils que lui avait donnés son amante aux allures angéliques pour s'élever au-dessus des poncifs qui mettent à l'arrêt son histoire d'amour, ainsi que le suggère la symbolique du labyrinthe, ce labyrinthe qui ne pose pourtant aucune difficulté à Louise : « How would the pilgrim try through the maze, the maze so simple to angels and birds? » Le narrateur a échoué dans l'épreuve que sa dame

lui avait assignée et a succombé à la tentation des clichés (« beaming serpents »). Il s'est retrouvé prisonnier de son personnage de chevalier servant/du labyrinthe, ainsi que le lui fait très justement remarquer Gail Right, confirmant, en ce sens, la pertinence de son nom de famille :

'I got something to tell you kiddo,' she said [...]. [...]

'You made a mistake.'

In cartoon land this is where a saw comes up through the floor and teeth a neat hole round Bugs Bunny's chair. What does she mean 'I made a mistake'?

'If you mean about us Gail, I couldn't...'

She interrupted me. 'I mean about you and Louise.' [...]

'You shouldn't have run out on her.' [...]

'You didn't give her a chance to say what she wanted. You left.' (*Written*, p. 158-9)

La transparence de son nom de famille agit comme une confirmation de son rôle de guide sémantique pointant vers une utilisation moins confuse, plus précise, du langage amoureux. Ainsi que le souligne Gail Right, le narrateur s'est enfermé dans sa vision romantique et romanesque de l'amour : « 'The trouble with you,' she said wiping herself, 'is that you want to live in a novel.' 'Rubbish. I never read novels. Except Russian ones.' 'They're the worst. This isn't War and Peace, honey, it's Yorkshire.' » (*Written*, p. 160) Gail reproche au narrateur son penchant pour le romanesque, déclaration métafictionnelle pour le moins surprenante et ironique puisqu'elle sort de la bouche d'un personnage de roman. Cette femme cinquantenaire, obèse et dotée d'un appétit sexuel très aiguisé, comprend d'ailleurs très bien qu'elle ne peut jouer aucun rôle dans les histoires que se raconte le narrateur. Cependant, elle considère que le fait de ne pas ressembler au personnage traditionnel de l'ange gardien ou de la bonne fée ne l'empêche en rien de remplir une fonction similaire. Dans la lignée des jeux de mots qui parcourent et contribuent à faire évoluer l'histoire, Gail exploite l'une des significations de son nom de famille pour défendre sa légitimité à endosser le rôle du guide ou de la bonne fée et à remettre en cause l'environnement sémantique dans lequel le narrateur évolue :

'[...] I'm fifty-three and I'm as wild as a Welshman with a leek up his arse. Fifty-three. Old slag *Gail*. What *right* has she to poke her nose into your shining armour? That's what you're thinking isn't it honey? I may not look much like a messenger from the gods but your girl isn't the only one who's got wings. I've got a pair of my own under here.' (She patted her armpits.) 'I've flown a bit and picked up a few things and I'll give one of them to you for nothing. You don't run out on the woman you love. Especially you don't when you think it's for her own good.' She hiccupped violently and

covered her skirt with half-digested clams. [nous soulignons]
(*Written*, p. 160)

Dans un premier temps, le narrateur rejette fermement l'analyse de Gail. Il persiste à se percevoir comme un héros, un chevalier, qui se serait sacrifié pour sauver la vie de sa dame : « Run out on her? That doesn't sound like the heroics I had in mind. Hadn't I sacrificed myself for her? Offered my life for her life? » (*Written*, p. 159) Mais, malgré ses dénégations virulentes, il commence à percevoir la justesse des propos de Gail : « Who do I think I am? Sir Launcelot? » (*Written*, p. 159) Le narrateur a, une fois de plus, plaqué un scénario figé sur son histoire d'amour avec Louise. En jouant son rôle de chevalier servant à la lettre, il a paradoxalement abandonné son amante et mis fin à leur histoire d'amour. Même après avoir pris conscience de son erreur, le narrateur ne peut s'empêcher de se raccrocher au code de l'honneur chevaleresque. Il affirme ainsi qu'il ne peut essayer de retrouver Louise car il a promis à Elgin qu'il ne le ferait pas. (*Written*, p. 160) Encore une fois, Gail lui fait comprendre qu'il crée lui-même les obstacles auxquels il est confronté : « 'Honey, if there's one thing I can't stand it's a hero without a cause. People like that just make trouble so that they can solve it.' » (*Written*, p. 159)

Malgré cette révélation, le narrateur continue à lutter avec les scénarios stéréotypés, alors qu'il somnole dans le train qui le ramène à Londres et repense à son séjour à Oxford avec Louise. La description de ces journées de vacances romantiques se transforme rapidement en anecdote du type « c'était le bon temps ». Le narrateur idéalise le passé, versant dans le cliché d'une époque heureuse et simple mais définitivement révolue. Cette évocation nostalgique accumule les poncifs et lieux communs, culminant dans une description stéréotypée des rôles sexuels qui rappelle celle de la première occurrence de cette anecdote :

We were in Oxford and she was swimming in the river, green on the sheen of her, pearl sheen of her body. We had lain down on the grass sun-scorched, grass turning hay, grass brittle on the baked clay, spear grass marking us in red weals. The sky was blue as in blue-eyed boy, not a wink of cloud, steady gaze, what a smile. A pre-war sky. Before the first world war there were days and days like this; long English meadows, insect hum, innocence and blue sky. Farm workers pitching the hay, women in waist aprons carrying pitchers of lemonade. Summers were hot, winters were snowy. It's a pretty story. (*Written*, p. 161)

L'excès de clichés finit néanmoins par lui faire prendre conscience du caractère fictionnel de ses souvenirs : « It's a pretty story. » Le narrateur prend de la distance par rapport à ce

qu'il est en train de faire et se moque de lui-même, dans un passage au sein duquel transparait l'influence de Gail, au travers de son nom : « Now here am I making up my own memories of good times. When we were together the weather was better, the days were longer. Even the rain was warm. *That's right*, isn't it? Do you remember when... » [nous soulignons] (*Written*, p. 161) Il reprend alors la description du séjour à Oxford. Si cette nouvelle tentative montre encore les traces des *topoi* de la *romance*, le narrateur ne se laisse cependant plus étouffer par les stéréotypes romantiques mais les exploite librement pour écrire sa propre histoire d'amour. Comme dans la première version de cet épisode, Louise semble se fondre dans la nature. Mais, dans cette nouvelle variante, Louise, devenue la Dame au vert-de-gris, évoque la jeune femme qui incarne la Rose dans *Heart of the Rose*, le tableau qui clôt le triptyque de Burne-Jones. Elle n'est plus simplement l'incarnation de l'amour, mais est présente sous les traits de l'amante. Louise, dont les cheveux s'enroulent autour des branches du prunier sous lequel elle est assise, et dont le corps ruisselle encore de l'eau verte de la rivière dans laquelle elle vient de se baigner, ressemble à la jeune femme rousse en robe verte, assise dans le buisson de roses, qui apparaît dans le tableau de Burne-Jones : « I can see Louise sitting cross-legged under the plum tree in the Oxford garden. The plums have the look of asps' heads in her hair. Her hair is still drying from the river, curling up round the plums. Against her copper hair the green leaves look like tarnish. My Lady of the Verdigris. » (*Written*, p. 161) L'Amour ramène encore et toujours le narrateur/pèlerin à cette vision, qui pourtant ne passe pas sous silence la férocité, l'intensité et l'ambivalence de Louise. En effet, les prunes, qui s'apparentent à des têtes d'aspics dans ses cheveux, confère à sa chevelure un aspect serpentin la faisant ressembler à la Méduse, une image qui n'est pas sans rappeler la représentation ambiguë de la beauté féminine dans l'art préraphaélite : « Late-Victorian imagery and language returns almost obsessively time and again to the portrayal of woman as devouring, serpentine, and all-powerful, often using the motif of ambiguously embracing yet ensnaring hair to reveal masculine neurosis. » (Edwards 2004) Cette fois-ci, c'est un adjuvant bien particulier qui pousse le narrateur à retrouver la jeune femme, puisqu'il retourne à Londres sur les conseils de Gail Right, ange de l'amour autoproclamé déviant de la définition traditionnelle de cette figure autant que puisse se faire. S'apparentant à la Rose, Louise est à la fois présente et inaccessible. Meredith Ringel décrit, avec pertinence, l'ambivalence de la Rose :

The viewer can see this aspect of unattainability in the posture of the Pilgrim, who stands hunched over and exhausted in front of his

desired object, still leaning heavily on Love's hand. The Rose herself gazes at him sympathetically, almost pityingly, but continues to recline on her throne of flowering bushes, and one of Love's black wings obscures a small portion of her head. Triumph intertwines with hopelessness. (Ringel 2004)

Le rêve éveillé du narrateur préfigure la fin du roman, qui décrit une Louise présente/absente. Le dénouement de l'histoire revient au lecteur, qui doit décider si le narrateur est victime d'une hallucination ou si Louise est effectivement présente. Comme dans le tableau de Burne-Jones, l'ambivalence et l'incertitude persistent jusqu'au bout. L'ouverture de la peinture influe sur la fin du texte, suggérant au narrateur la manière dont il peut achever sa *romance* tout en retranscrivant son expérience particulière.

Alors qu'il approche du dénouement, le narrateur ressasse les doutes qui le tourmentent, et continue à remettre en cause la noblesse et la justesse de son action :

Why didn't I hear you when you told me you wouldn't go back to Elgin? Why didn't I see your serious face? I did think I was doing the *right* thing and I thought it was for the *right* reasons. Time has exposed to me a certain stickiness at the centre. What were my heroics and sacrifices really about? Your pig-headedness or my own? [nous soulignons] (*Written*, p. 187)

La répétition du mot « right » traduit l'influence grandissante de Gail sur le narrateur. S'est-il véritablement montré héroïque en quittant Louise ? S'est-il sacrifié pour la sauver ou bien s'est-il tout simplement conformé à une vision romantique, idéalisée, et en même temps, stéréotypée, de l'amour ? La remarque de l'ami du narrateur semble confirmer cette dernière hypothèse : « A friend of mine said before I left London, 'At least your relationship with Louise didn't fail. It was the perfect romance.' » (*Written*, p. 187) L'issue tragique de l'histoire d'amour en fait un exemple parfait de *romance*. En effet, le narrateur considère qu'une *romance* ne peut se terminer de façon heureuse, car cela représenterait un compromis. Par conséquent, son histoire avec Louise *doit* s'achever de façon tragique. Cédant encore une fois à l'attraction du scénario stéréotypé qu'il s'est fabriqué, le narrateur semble, dans un premier temps, condamner sa relation avec Louise à se terminer de manière tragique : « Was it [the perfect romance]? Is that what perfection costs? Operatic heroics and a tragic end? What about a wasteful end? Most opera ends wastefully. The happy endings are compromises. Is that the choice? » (*Written*, p. 187) Les réflexions du narrateur prennent un tour de plus en plus métafictionnel à quelques pages de la fin de l'histoire. Les questions qu'il se pose sur l'issue de son histoire d'amour avec Louise renvoient simultanément à la conclusion du récit de cette histoire d'amour. Histoire

d'amour réelle et histoire d'amour vécue se rejoignent au travers de ces interrogations. Leurs conclusions seront forcément identiques. Ebranlant ses convictions, la prise de conscience de son erreur remet en question sa vision de l'histoire d'amour idéale : « Is this the proper ending? If not the proper then the inevitable? » (*Written*, p. 188) Une *romance* peut-elle garder toute sa force et son intensité en se terminant sur une note positive ou doit-elle forcément aboutir à une issue tragique ? Ces tergiversations titillent le lecteur, qui est parfaitement conscient du fait que l'histoire arrive à son dénouement, d'autant que le narrateur érige en convention une fin tragique qui ne correspond pas à la définition canonique de la *romance* tout en menaçant de réduire son expérience personnelle à un stéréotype généralisant. Contrairement à ce que suggère le narrateur, la *romance* présente généralement une fin heureuse. (Beer 1970, p. 29) L'incertitude du narrateur contamine graduellement le texte et le lecteur. Alors que le narrateur commence à douter de l'existence de Louise et à craindre pour sa santé mentale, le lecteur se demande s'il peut encore lui faire confiance : « It's as if Louise never existed, like a character in a book. Did I invent her? » (*Written*, p. 189) Le narrateur a-t-il jamais été digne de confiance ? A-t-il inventé Louise et toute son histoire ? La question est d'autant plus perverse que le lecteur sait que Louise est effectivement un personnage fictionnel évoluant dans une histoire inventée de toutes pièces. L'incertitude du narrateur contamine sa narration au point qu'il laisse au lecteur le soin de déterminer l'issue de l'histoire. Il nous dit ainsi qu'il voit Louise arriver de la cuisine, mais il ne sait pas si la jeune femme est bien là ou s'il est victime d'hallucinations :

From the kitchen door Louise's face. Paler, thinner, but her hair still mane-wide and the colour of blood. I put out my hand and felt her fingers, she took my fingers and put them to her mouth. The scar under the lip burned. Am I stark mad? She's warm. [...] I don't know if this is a happy ending but here we are let loose in open fields. (*Written*, p. 190)

Que le narrateur ait ou non retrouvé Louise, il montre, dans tous les cas, qu'il a finalement assimilé ses leçons sur l'histoire d'amour, en ouvrant son texte à l'autre : « I don't know if this is a happy ending but here we are *let loose in open fields*. » [nous soulignons] Egalement influencé par le tableau de Burne-Jones – qui incite le spectateur à en compléter la représentation par son interprétation personnelle –, le narrateur comprend qu'il ne peut écrire/vivre une histoire d'amour seul et, par conséquent, invite le lecteur à interagir avec lui pour compléter – sans peut-être pour autant terminer – le récit. En ce sens, le texte renverse une des caractéristiques principales de la *romance*, telle qu'elle est définie par

Gilliam Beer. Selon Beer, la *romance* provoque une dépendance exacerbée chez le lecteur – qui rappelle celle du narrateur envers son schéma romantique de prédilection. Dans la *romance*, le lecteur dépend entièrement du narrateur, qui définit ce qui est possible et ce qui ne l'est pas. (Beer 1970, p. 8) En effet, le lecteur ne peut être absorbé par/dans la *romance* que s'il se soumet entièrement au narrateur. (Beer 1970, p. 8) Par conséquent, le narrateur de *Written* se soustrait au pouvoir de la *romance* en libérant le lecteur de l'emprise qu'il a sur lui, c'est-à-dire en l'incitant à participer plus activement à l'élaboration de l'histoire d'amour – qui est aussi celle qu'il vit avec le texte. En effet, Winterson assimile l'interaction qui s'établit entre le lecteur/spectateur et l'œuvre d'art à une histoire d'amour, ces deux formes de « relation » exigeant un acte de foi, impliquant de croire que l'autre (l'amant, l'objet d'art) vaut la peine que l'on se plonge dans son monde, qu'on lui accorde du temps, de l'intérêt et de l'énergie. (*Art Objects*, p. 96) D'un engagement passif, le lecteur évolue donc vers une participation active, certes différente, mais bien plus intense, qui le déstabilise et l'encourage à réviser sa perception de l'histoire, le narrateur allant jusqu'à suggérer que, tel(le) l'amant(e) avec lequel/laquelle on entame une relation, il n'est pas forcément digne de confiance. Le lecteur est ainsi invité à ajouter sa propre vision à l'histoire, pour que l'œuvre puisse devenir la retranscription de la relation particulière qu'entretiennent le narrateur et son destinataire. En effet, Louise étant absente, le lecteur devient le seul destinataire possible du récit, le seul « you » à disposition. En invitant le lecteur à collaborer à son histoire d'amour (avec l'œuvre), et en suggérant que, sans lui, elle ne peut continuer à exister, le narrateur démontre qu'il a assimilé les leçons de Louise. L'histoire d'amour peut alors être interprétée comme la retranscription à deux voix de la relation unique de deux personnes ouvertes l'une à l'autre. L'histoire et ses auteurs se semblent pouvoir se définir qu'au travers de l'hybridité – ainsi que le suggérait déjà la représentation de l'amour et des amants sous la forme d'un hybride métaphorique, élaboré par le narrateur pour redéfinir encore et toujours son amour pour Louise.

Enfin, en ouvrant le texte au lecteur, en lui conférant une part d'indétermination, d'incomplétude, la fin ambiguë de *Written* élude le problème de la conclusion idéale de la *romance*, tout du moins en apparence. En réalité, la fin du roman résout le problème de la conclusion de la *romance*, en suggérant qu'il n'y a pas de fin idéale puisqu'elle dépend de la relation unique qu'elle retranscrit et que le fait même d'établir des règles aussi rigides ne peut que stériliser la créativité : « the effort of the artist is towards how far these rules can be stretched, altered, re-interpreted, even changed. » (*Art Objects*, p. 171) Le récit du

narrateur a démontré quelles pouvaient être les répercussions d'une vision trop figée de la *romance*. Chaque fois qu'il a été tenté de reproduire à l'identique le schéma de la *romance*, il est tombé dans le cliché. Mais en s'éloignant de la *romance*, le narrateur y revient paradoxalement, notamment au travers de la structure spiralée de son texte. En effet, la fin, qui annonce le désir du narrateur de raconter son histoire d'amour avec Louise, renvoie au début, suggérant que l'histoire d'amour, vécue et racontée des millions de fois, est un éternel recommencement : « This is where the story starts ». (*Written*, p. 190) La fin renvoie au début, en une métaphore de la répétition créative, de la recréation, certes caractéristique de la *romance*, mais d'une *romance* redéfinie à chaque occurrence par les amants – au sens large, incluant la relation narrateur/lecteur – qui en sont à l'origine, ainsi que par sa propre définition : « More frequently, the quest romance takes on a spiral form, a circle where the end is the beginning transformed and renewed by the heroic quest. [...] The past is not returned to; it is recreated, [...] the return to the beginning is a metaphor for creative repetition. » (Frye 1982, p. 175)

CONCLUSION

Tout au long du texte, le narrateur renouvelle le discours amoureux en le combinant à des lexiques variés et incongrus. Il explore la polysémie et la polyphonie des mots ainsi que les images appartenant à ces registres pour élaborer un hybride métaphorique dont le développement semble ne jamais devoir arriver à son terme et dont les multiples facettes redéfinissent sans cesse le sentiment amoureux et les amants de façon aussi inattendue qu'originale. A une échelle plus large, le narrateur dévie le cours du script sclérosé de ses relations amoureuse précédentes, en apprenant à l'adapter à sa situation personnelle. Ce faisant, il est amené à réviser et, par ce biais, à renouveler, le modèle romantique qu'il a plaqué sur son histoire d'amour avec Louise et qui lui a valu de la perdre. Pour reprendre les termes de Marianne Børch, « *Written* [...] charts the process by which tradition helps bridge the chasm between cliché and precision, and is even renewed in the act [...] [;] new poetry sprouts in tradition's old fields. » (Børch 1999, p. 54) En apprenant à s'inspirer plus librement de son héritage romantique, le narrateur réussit à s'ouvrir à l'autre, c'est-à-dire à (r)établir une relation avec le/la destinataire de son récit sans la participation duquel/de laquelle il ne peut évidemment re-transcrire leur histoire d'amour particulière. Le texte du narrateur se transforme ainsi en une parfaite illustration de la conception wintersonienne de l'œuvre d'art, tout en reconnaissant l'hybridité inhérente de l'histoire d'amour et des amants.

TROISIEME PARTIE :
L'INTERTEXTUALITE,
VARIANTE DE
L'HYBRIDATION

CHAPITRE III-1 : CONSTRUCTION D'UNE
IDENTITE/NARRATION HYBRIDE PAR LE BIAIS DE
L'INTERTEXTUALITE DANS *ORANGES ARE NOT THE ONLY*
FRUIT

INTRODUCTION

Oranges est sous-tendu par un véritable réseau intertextuel dont aucune occurrence n'est anodine, qu'elle se manifeste sous la forme de quelques mots paraissant choisis et intercalés dans la narration principale de manière aléatoire, ou qu'elle s'étende sur plusieurs pages en se mêlant à la trame du texte « autobiographique ». Toutes les œuvres citées participent à la construction de l'identité de la narratrice et à celle de son récit, ces deux processus ne pouvant être démêlés l'un de l'autre. En effet, Jeanette, le personnage, interprète ses expériences en leur donnant la forme d'une histoire s'inspirant de récits antérieurs, un procédé que Jeanette, la narratrice – et derrière ce masque, Winterson – retranscrit dans la narration en citant des textes ayant influé sur son identité et sa vie. Par conséquent, la narratrice ne choisit pas ses intertextes au hasard, mais sélectionne des histoires ayant joué un rôle crucial dans son évolution identitaire, partiellement structurée par l'interprétation du monde que sa mère a essayé de lui transmettre. Chacune de ces occurrences intertextuelles ouvre sur un univers fictionnel à part entière, qui met en abyme, commente, complète, la narration « principale », en préfigure l'évolution ou en développe les potentialités. Jeanette se projette dans ces textes, qui lui présentent des modèles de comportement, ainsi que des modes de représentation et d'interprétation de ses expériences. Les variations créées par la présence des références intertextuelles contribuent à façonner une image multiple et fluctuante de l'identité de Jeanette, un portrait hybride qui retrace conjointement l'évolution de sa perception d'elle-même et de l'image que sa mère se faisait d'elle. En ce sens, les intertextes encodent les moments cruciaux, les noyaux des conflits, les lieux de tension, de la relation mère-fille. Ce processus est accentué par le fait que Jeanette altère également les œuvres littéraires qui ont structuré la narration de sa mère, ou plutôt les lectures – parfois très déviantes – que sa mère lui proposait de ses textes, pour les adapter à ses expériences. Les intertextes représentent

ainsi un lieu de confrontation, d'interaction, mais aussi de dialogue, entre la narration de la mère et celle de la fille, à partir duquel émerge la voix originale de la narratrice.

III-1-1. DES MODELES DE COMPORTEMENTS

III-1-1-a. Deux épigraphes programmatiques

‘When thick rinds are used the top must be thoroughly skimmed, or
a scum will form marring the final appearance.’

From *The Making of Marmalade* by Mrs Beeton

‘Oranges are not the Only Fruit’

Nell Gwynn

L'épigraphe, qui « est généralement constituée d'une citation suivie de la référence à son auteur et/ou au texte dont elle est issue », occupe une place paradoxale dans l'œuvre littéraire. Elle est coupée du texte qu'elle introduit, et y est, en même temps, liée. (Samoyault 2001, p. 46) Accentuant l'ambiguïté, *Oranges* ne s'ouvre pas sur une, mais deux, épigraphes, disposées symétriquement sur deux pages se faisant face, avant la table des matières et l'introduction du roman. Ces épigraphes sont donc coupées du texte qu'elles annoncent par des éléments qui ne font pas partie de l'histoire. Cette séparation entrave la possibilité d'établir instantanément un lien direct et logique entre les épigraphes et le contenu du texte, d'autant que le choix de ces citations est tout à fait surprenant. Leur contenu ne nous permet absolument pas de deviner la nature du récit qui va suivre. En effet, à aucun moment ces épigraphes ne nous laissent entrevoir le fait que la narration qui va nous être proposée est partiellement autobiographique. Ces deux citations paraissent donc dénuées de signification pertinente, d'autant plus qu'elles ne semblent partager aucun point commun, si ce n'est leur référence aux oranges. A première vue insignifiantes, ces épigraphes signifient, en réalité, à plusieurs niveaux et de différentes manières.

Prises telles qu'elles nous sont présentées, les épigraphes signifient déjà en-dehors de tout contexte. Leur positionnement – sur deux pages se faisant face – suggère le statut ambivalent de leur relation. Il crée simultanément une séparation et un lien, instituant un double mouvement d'opposition et d'interaction, de conflit et de dialogue. Le choix de leurs auteurs est également porteur de sens. Les épigraphes ont pour auteurs présumées deux figures de la culture populaire anglaise, deux femmes certes, mais très différentes, différenciées notamment par leur statut matrimonial – le titre Mrs s'opposant à la familiarité du diminutif « Nell » – qui établit une polarité et une asymétrie entre la femme

mariée et la jeune fille. Ajoutant à cela, l'origine des citations diffère, l'autorité de l'ouvrage de Mrs Beeton, de l'écrit dûment cité entre guillemets et référencé, s'opposant à l'oralité et la familiarité évidentes de la déclaration de Nell Gwynn. Sans référence, l'authenticité de la citation de Nell Gwynn ne peut être vérifiée aisément. Winterson aurait donc pu la forger dans l'optique de servir ses propres desseins, ce qui suggérerait, en outre, que rien n'est laissé au hasard dans le roman, que chaque élément est minutieusement choisi et/ou élaboré afin de servir une fonction particulière et être porteur de sens. Dans tous les cas, le formalisme et la stabilité auctoriale de la première citation s'imposent face à la familiarité et au flottement de la seconde. Placée en seconde position bien que sur le même plan (sur des lignes se faisant face), la seconde déclaration vient commenter la première, dont les connotations esquissent une image traditionnelle de la femme, celle de la femme mariée, de l'ange de la maison, préoccupé(e) par le bien-être de sa famille, ayant le souci de la perfection, des apparences, que rien ne doit entacher (« or a scum will form marring the final appearance »), des limites, qui ne doivent pas être dépassées, des erreurs, qui doivent être effacées (« the top must be thoroughly skimmed. ») Comparée à cette richesse de sens, la seconde épigraphe, plus courte, est énigmatique. La familiarité, le flottement auctorial de la citation de Nell Gwynn apparaît comme une incarnation du « scum » – appréhendé sous ses différents sens – venant saboter la clôture, déstabiliser le formalisme et l'autorité de la première citation. L'alternative inscrite dans la seconde épigraphe se déploie à plusieurs niveaux, du plus littéral, celui de la recette de la marmelade, dont elle étend le spectre des ingrédients (« Oranges are not the Only Fruit »), au plus figuré, en représentant le concept de l'altérité. La citation supposée de Nell Gwynn est l'envers de celle de Mrs Beeton, ainsi que le suggère la mise en page.

Les connotations encodées dans ces deux épigraphes s'opposent mais coexistent, introduisant le texte que nous sommes sur le point de lire sous l'angle de la multiplicité et de l'ambivalence. Ensemble, elles introduisent un espace paradoxal, hybride, composé du texte et du paratexte, du texte que précède le hors-texte, en l'occurrence, la table des matières et la note de l'auteur. Espaces métatextuel et textuel s'entrecroisent avant même que ne débute la lecture de cette œuvre qui entremêle passages narratifs factuels et fictionnels. L'authenticité de la citation de Mrs Beeton et le caractère potentiellement fictif de celle de Nell Gwynn annoncent ainsi un des thèmes principaux d'*Oranges*, en suggérant la manière dont Jeanette (Winterson) appréhende la dichotomie supposée exister entre l'Histoire (en tant que discours historique) et l'histoire ou les histoires (en tant que textes de fiction). En d'autres termes, la coexistence de ces deux épigraphes préfigure

l'enchevêtrement du récit référentiel et de la fiction, qui tend notamment à déstabiliser l'autorité et les prétentions du texte référentiel. Si la seconde épigraphe, qui a probablement été inventée par Winterson, annonce le statut autofictionnel du texte, il en va de même, en réalité, pour la citation de Mrs Beeton qui, après vérification, se révèle être tout aussi fictive. En établissant des repères pour mieux les déstabiliser par la suite, l'épigraphe hybride formée par les citations de Mrs Beeton et de Nell Gwynn représente une voie d'entrée idéale dans le texte, puisqu'elle annonce et symbolise son statut fluctuant. En ce sens, les épigraphes d'*Oranges* fonctionnent comme de véritables « indice[s] possible[s] du sens ». (Eigeldinger 1987, p. 13) D'ailleurs, nous ne pouvons manquer de remarquer que la citation de Nell Gwynn renvoie au titre du texte, et que le nom de son auteur présumé, Gwynn, évoque le début de celui de l'auteur, Winterson. Plus avant dans le texte, nous découvrons qu'il rappelle également le nom de Winnet, l'un des doubles de la narratrice, et que le motif de l'orange est loin d'être anodin dans le roman. L'orange constitue la métaphore centrale du texte, tout en symbolisant la relation conflictuelle de Jeanette et de sa mère au travers des interprétations contradictoires qu'elle suscite. Or, la tension existant entre les deux épigraphes – et leurs auteurs – préfigure précisément la nature des rapports que Jeanette entretient avec sa mère et avec l'histoire qu'elle veut lui imposer. Mrs Beeton et Nell Gwynn incarnent les doubles des personnages principaux du roman, avant même que les originaux n'apparaissent. La figure du « scum » que Nell Gwynn pourrait représenter aux yeux d'une Mrs Beeton laisse deviner le regard que la mère de Jeanette finira par porter sur sa fille homosexuelle, qui déborde du cadre et dévie de la vie de missionnaire qu'elle lui avait imaginée.

Sortir du texte pour s'intéresser aux auteurs des épigraphes nous permet d'y revenir, par un mouvement qui en enrichit le sens, tout en faisant apparaître la manière dont les différences entre Mrs Beeton et Nell Gwynn préfigurent l'évolution de la relation entre Jeanette et sa mère. Ainsi que nous l'avons suggéré, il est difficile d'imaginer deux figures de la femme plus différentes que celles représentées par Mrs Beeton et Nell Gwynn. Isabella Beeton (1837-1865) vécut pendant le règne de la reine Victoria. A cette époque, hommes et femmes évoluaient dans des sphères distinctes, l'homme appartenant à la sphère publique, au monde des affaires et de la politique, la femme étant associée à la sphère domestique. Une femme respectable et vertueuse se devait d'être une épouse, une mère et une maîtresse de maison irréprochables. Tous ses efforts devaient tendre vers la création d'un foyer accueillant pour son mari et ses enfants. (Abrams 2001 (a)) Mrs Beeton incarnait – et incarne toujours – l'image de la parfaite maîtresse de maison victorienne.

Dans ses articles, parus dans *The Englishwoman's Domestic Magazine*, et son célèbre ouvrage, *The Book of Household Management*, elle incitait les femmes à se conformer à cet idéal :

Of all those acquirements, which more particularly belong to the feminine character, there are none which take a higher rank, in our estimation, than such as enter into a knowledge of household duties; for on these are perpetually dependent the happiness, comfort, and well-being of a family. In this opinion we are borne out by the author of "The Vicar of Wakefield" who says: "The modest virgin, the prudent wife, and the careful matron, are much more serviceable in life than petticoated philosophers, blustering heroines, or virago queens. She who makes her husband and her children happy, who reclaims the one from vice and trains up the other to virtue, is a much greater character than ladies described in romances, whose whole occupation is to murder mankind with shafts from their quiver, or their eyes." (Beeton 1859-61, 2000, p. 1)

The Book of Household Management se proposait d'aider les femmes à remplir au mieux les fonctions qui leur étaient dévolues, en leur prodiguant des conseils ayant trait à des sujets tels que la tenue de la maison, la gestion des domestiques, la religion, et en leur proposant un nombre conséquent de recettes de cuisine. *The Book of Household Management* était surtout destiné aux maîtresses de maison bourgeoises, qui constituaient le véritable lectorat de Mrs Beeton. L'auteur encourageait néanmoins ses lectrices à accomplir des actions charitables en se rendant dans des foyers défavorisés pour transmettre leur savoir à des femmes moins fortunées qu'elles. (Abrams 2001 (b)) Mais les conseils de Mrs Beeton étaient inadaptés aux conditions de vie des familles les plus pauvres. *The Book of Household Management* trahit clairement sa méconnaissance de la véritable situation des pauvres, ainsi que le souligne Lynn Abrams :

She regarded the poor as ignorant in household matters, people who could only benefit from the advice given by their social betters. This betrays a misunderstanding of the conditions in which many working-class women lived, and which were hardly likely to be improved by advice from middle-class ladies. (Abrams 2001 (b))

Au-delà de leurs conditions sociales différentes, la mère de Jeanette n'est pas sans évoquer Mrs Beeton, et vice-versa. En effet, la mère de Jeanette n'hésite pas à colporter les clichés portant sur les limites du sexe faible et la place réservée aux femmes, dès que les dirigeants de la communauté pentecôtiste lui en font la demande : « My mother stood up and said [...] that women had specific circumstances for their ministry, that the Sunday School was

one of them, the Sisterhood another, but the message belonged to the men. [...] This was no spontaneous speech. She and the pastor had talked about it already. » (*Oranges*, p. 131) De manière générale, la mère de Jeanette pense faire preuve d'une grande rigueur morale, et accorde une importance considérable à la respectabilité. (*Oranges*, p. 5-6) Mais ces nobles sentiments l'amènent souvent à mépriser les personnes plus défavorisées qu'elle :

Maxi Ball owned a warehouse, his clothes were cheap but they didn't last, and they smelt of industrial glue. The desperate, the careless, the poorest, vied with one another on a Saturday morning to pick up what they could, and haggle over the price. My mother would rather not eat than be seen at Maxi Ball's. She had filled me with a horror of the place. Since so many people we knew went there, it was hardly fair of her but she never was particularly fair [...]. (*Oranges*, p. 6)

Si son engagement au sein de l'Eglise pentecôtiste l'amène à effectuer des actions charitables, elle ne se soucie cependant pas vraiment des véritables besoins des personnes qu'elle prétend aider, et considère les critiques qui lui sont faites comme des affronts personnels :

The Harvest Festival came and went, my mother having achieved a record number of tins for the War Cupboard, with plenty left over to distribute to the poor. Not everyone was satisfied.

'What do I want with four tins of black cherries and them water chestnuts in brine?' blind Nellie grumbled when my father took her carrier bag. 'In the old days, we got bread and fruit and a few nice bits of veg. It's new-fangledness, that's what it is.'

When my mother heard this, she was furious, and crossed Nellie off her prayer list. (*Oranges*, p. 115-6)

En outre, la mère de Jeanette fait preuve d'une attitude très prude envers la sexualité – sous toutes ses formes : « Enemies were: [...] Sex (in its many forms) ». (*Oranges*, p. 3) Elle fait tout ce qui est en son pouvoir pour dissuader sa fille d'avoir des relations amoureuses et sexuelles : « 'Don't let anyone touch you Down There,' and she pointed to somewhere at the level of her apron pocket. 'No Mother,' I said meekly, and fled. » (*Oranges*, p. 86) Enfin, la mère de Jeanette est très fière de ses talents culinaires, et ne laisse ni son mari, ni sa fille s'approcher de la cuisine, qui paraît être son domaine réservé. (*Oranges*, p. 5) Elle est, du reste, souvent complimentée pour ses plats, hors-d'œuvres et pâtisseries :

After the service we were having a banquet; my mother had made twenty trifles and her usual mound of cheese and onion sandwiches.

'You can always tell a good woman by her sandwiches,' declared Pastor Finch.

My mother blushed. (*Oranges*, p. 11)

La mère de Jeanette accepte bien volontiers le compliment du pasteur Finch, qui définit le talent culinaire comme une marque de vertu féminine. Il serait cependant faux de dire que la mère de Jeanette correspond en tous points à l'idéal féminin décrit par Mrs Beeton. Malgré son discours misogyne, la mère de Jeanette est dotée d'une forte personnalité et d'une volonté d'acier. En outre, elle est l'un des membres les plus actifs de la communauté pentecôtiste. Mais il n'en est pas moins évident qu'elle souhaite présenter une image d'elle qui se rapproche du modèle de la femme décrit et incarné par Mrs Beeton. Pour être plus précis, Mrs Beeton pourrait être le modèle vers lequel elle tend. Mais ce parallèle entre Mrs Beeton et la mère de Jeanette attire également notre attention sur les limites (notamment l'incapacité à comprendre les autres) et l'envers de l'image traditionnelle de la femme qu'incarne Mrs Beeton. En effet, la comparaison fonctionne dans les deux sens, le portrait duel de la mère de Jeanette, profondément marqué par l'hypocrisie et la discontinuité entre l'être et le paraître, éclairant de manière nouvelle celui de Mrs Beeton. L'épigraphe de Mrs Beeton, qui brouille les repères du lecteur, en créant un décalage entre l'apparence de l'autorité et la réalité, semble nous encourager à nous engager dans cette voie. Ainsi, si nous creusons dans la biographie d'Isabella Beeton, nous découvrons que cet archétype de la matrone bourgeoise était, en réalité, âgé d'une vingtaine d'années, vivait dans une maison simple et n'avait à ses ordres que deux domestiques, lorsqu'elle rédigeait ses textes destinés aux maîtresses de maison bourgeoises. (Hughes 2005, p. 197, p. 215) Mrs Beeton ne disposait pas de l'expérience sur laquelle se fondait son autorité. Loin de correspondre à l'image de la femme qu'elle décrivait et en est venue à représenter, elle exerçait, en réalité, les fonctions d'éditrice et de journaliste aux côtés de son mari, Samuel Beeton :

Often referred to as 'the first domestic Goddess she is frequently drafted in to represent the golden age of housekeeping – knowledgeable, nurturing [...]. The confusions at the heart of this thesis are telling. The first, of course, is that Isabella Beeton was never an instinctual or experienced housekeeper-cook [...], she was a journalist alighted on domestic science as a good subject ripe for repackaging. (Hughes 2005, p. 426-7)

Son autorité, déjà entachée d'un voile d'hypocrisie, est doublement remise en cause par le fait que la majeure partie de son œuvre est issue de plagiat :

The case for the prosecution, one that has been gathering force over the last forty years, is that Mrs Beeton was a plagiarist who copied down other people's recipes and passed them off as her own [...] [;] it is true to say that there is no sentence in *The Book of Household Management* that isn't a tweak or copy of someone else's work. (Hughes 2005, p. 197-8)

La duplicité de Mrs Beeton ne peut manquer de contaminer le modèle de la femme qu'elle représente, en suggérant qu'il dissimule un décalage entre l'être et le paraître. Cette ambivalence transparaît sous la plume même de Mrs Beeton, lorsqu'elle compare la maîtresse de maison à un commandant en chef, avant de modérer l'audace de cette image en la conciliant avec celle de l'ange de la maison dont la description, citée précédemment, suit immédiatement : « As with the commander of an army, or the leader of any enterprise, so it is with the mistress of the house. » (Beeton 1859-61, 2000, p. 1) Dès les premières pages de son ouvrage, Mrs Beeton esquisse un portrait ambivalent de la femme, à la fois révolutionnaire et traditionnel, un portrait auquel elle est elle-même associée. Perçue sous ce nouvel angle, Mrs Beeton devient la représentation parfaite de la duplicité de la mère de Jeanette, contredisant par ses actes, plus directifs qu'angéliques, l'image qu'elle donne de sa personne.

Eleanor, ou Ellen, « Nell », Gwyn(n) (1650-1687) se présente comme l'antithèse de l'image de la femme véhiculée par Mrs Beeton. S'il est difficile de reconstruire avec précision la biographie de Nell Gwynn – dont le flou est symbolisé par les multiples déclinaisons de son nom – et de vérifier l'authenticité des citations qui lui sont attribuées, il est néanmoins possible de retracer les grands événements ayant marqué sa vie. Nell Gwynn vécut principalement sous le règne de Charles II, c'est-à-dire pendant la Restauration, dont elle incarna certainement l'esprit. Dès le rétablissement de la monarchie en 1660, une vive réaction aux mœurs et morale puritaines se fit jour, d'autant plus que la nature sensuelle du roi créait un climat vivant et hédoniste à la cour. (HRH Princess Michael of Kent 2005, p. 3-4)¹ Les théâtres, qui avaient été fermés par les puritains, furent rouverts, et devinrent des lieux mondains où les nobles se rendaient autant pour se montrer et séduire que pour assister à la représentation. (HRH Princess Michael of Kent 2005, p. 5) Nell Gwynn, fille d'une gérante de maison close alcoolique, s'éleva de l'environnement désœuvré dont elle était issue pour évoluer dans le milieu coloré, vivant et libertin du théâtre, avant de devenir la maîtresse de Charles II. Dans un premier temps vendeuse d'oranges au Théâtre Royal de Drury Lane, elle fut associée à ce fruit toute sa vie et le resta après sa mort. Pour reprendre les termes de Charles Beauclerk, « the orange has come to be associated [...] strongly with Nell Gwynn, in particular her vivacity and generosity. » (Beauclerk 2005, p. 57)² Peut-être est-ce l'élément qui guida le choix de Winterson dans l'attribution de la seconde

¹ Voir également : Beauclerk 2005, p. 32.

² En 2005, la société Kinghorn a déposé la marque Nell Gwynn et commercialisé la marmelade « Nell Gwynn », exploitant le nom et l'image de l'actrice, ainsi que les connotations qui y sont liées.

épigraphe ? L'audience masculine fut rapidement séduite par la vivacité d'esprit de Nell Gwynn. Peu de temps après être devenue la maîtresse de l'acteur Charles Hart, elle obtint un rôle au théâtre. Belle, mais aussi énergique, franche et joyeuse, faisant preuve d'intelligence et d'humour, Nell Gwynn fut rapidement très appréciée du public, notamment pour ses rôles comiques. (Beauclerk 2005, p. 9-10) En 1667, elle devint la maîtresse du comte de Dorset, et quelques années plus tard, la favorite de Charles II, à qui elle donna deux fils. Sa liaison avec le roi mit graduellement fin à ses performances théâtrales. Malgré sa courte carrière, le public la regretta énormément. (Beauclerk 2005, p. 16) Elle fut d'autant plus appréciée qu'elle n'oublia jamais d'où elle venait et qui elle était.¹ Nell Gwynn incarne ainsi une image de la femme nettement moins traditionnelle que celle qui est associée à Mrs Beeton ou, selon les termes de Beauclerk, « Nell Gwyn came to embody a new breed of woman: witty, independent, unafraid to express her desires, determined to be herself. » (Beauclerk 2005, p. 96) Cette actrice/courtisane, qui vécut dans l'atmosphère badine du théâtre et de la cour et se rendit célèbre par sa simplicité, sa franchise, son indépendance, ses traits d'esprit et son humour, est aux antipodes de la maîtresse de maison respectable de l'ère victorienne, mais n'en partage pas moins les idéaux charitables², brouillant ainsi les limites entre les figures de la femme que Mrs Beeton et elle représentent. En outre, le portrait de la femme modèle auquel est associée Mrs Beeton ne correspondant aucunement à la réalité, les limites entre ces deux images de la femme s'estompent encore un peu plus. Néanmoins, ce processus ne mène pas à une indifférenciation des personnages et des systèmes de valeurs auxquels ils renvoient. En effet, la franchise de Nell Gwynn, qui s'oppose à la duplicité de Mrs Beeton, présente l'image de la femme qui lui est associée sous un jour plus positif. Remplaçant la vertu, l'accord entre l'apparence et la réalité devient l'unité de mesure de la respectabilité et de l'idéal féminin.

Mrs Beeton et Nell Gwynn symbolisent indéniablement les valeurs sur lesquelles Jeanette et sa mère divergent. Ces deux représentations complexes de la femme encodent plus précisément le regard que Jeanette et sa mère portent sur elles-mêmes et sur l'autre. Ainsi, Mrs Beeton représente la rigueur morale et incarne l'image traditionnelle de la femme comme maîtresse de maison, épouse et mère de famille, dont la mère de Jeanette se prévaut, mais que la jeune fille sait être une illusion. Aux yeux de la mère de Jeanette, Nell Gwynn représente le vice et l'impiété, c'est-à-dire tout ce qu'elle rejette et combat. Aussi

¹ Beauclerk 2005, p. 12, p. 208, p. 318, p. 327, p. 343, p. 360.

² HRH Princess Michael of Kent 2005, p. 43.

n'est-il pas étonnant que Jeanette, en proie à des sentiments de révolte contre la vision du monde de sa mère, s'identifie à ce personnage, au-delà de l'abîme biographique qui les sépare. Pour Jeanette, Nell Gwynn est moins un modèle à suivre et auquel s'identifier qu'un symbole générique de l'altérité et de l'indépendance, qui semble avoir été sélectionné pour offrir un contraste immédiat, saisissant et extrême avec la figure de Mrs Beeton. En ce sens, Nell Gwynn personnifie le désir de Jeanette de vivre librement sa vie amoureuse et sexuelle. Elle représente la différence à laquelle aspire la jeune fille. Nell Gwynn incarne parfaitement sa citation, « Oranges are not the Only Fruit », une phrase qui semble avoir été inventée pour exprimer l'état d'esprit de Jeanette, et qui, ce faisant, traduit la volonté évidente de créer un lien entre l'auteur présumé de l'épigraphe et l'héroïne. Il est également possible que Jeanette ait choisi Nell Gwynn, une figure féminine connue pour sa vivacité d'esprit et son humour, ou « wit » en anglais, pour annoncer la tonalité de l'histoire à venir. Dans tous les cas, la coexistence de Nell Gwynn et de Mrs Beeton, deux femmes que la société anglaise identifie immédiatement, crée instantanément une polarité, engendre une tension qui donne le ton, encode le nœud de l'intrigue, et préfigure l'hybridité – notamment mise en œuvre par les références intertextuelles – qui empreint le texte de Jeanette. En effet, les épigraphes de Mrs Beeton et de Nell Gwynn annoncent l'existence du réseau intertextuel qui parcourt le texte tout en suggérant la manière dont chaque référence participe à la construction de l'identité de Jeanette et de sa narration, qui inclut à la fois sa vision du monde et celle, maternelle, dont elle diverge.

III-1-1-b. *Goblin Market* ou la référence comme ébauche d'une pluralité de modèles de représentation et d'interprétation alternatifs

Goblin Market (1859)¹ fait partie de ces références qui, à première vue, dénuées de sens, constituent, en réalité, des voies d'accès insoupçonnées à des représentations et interprétations alternatives de l'histoire de Jeanette, à laquelle elles sont intimement liées. *Goblin Market* est le poème que lit Elsie à la jeune Jeanette alors que cette dernière est à l'hôpital pour une opération chirurgicale des oreilles. La surdité de l'enfant ayant d'abord été interprétée comme un signe de sainteté par la congrégation pentecôtiste, cet événement

¹ Rossetti 1904, 1970, p. 1-8.

fut le premier signe qui suggéra à Jeanette que la vision du monde des membres de la communauté, et notamment celle de sa mère, n'était pas forcément la bonne :

'This child's not full of the Spirit,' she [Miss Jewsbury] screamed, 'she's deaf.' [...]

Since I was born I had assumed that the world ran on very simple lines, like a larger version of our church. Now I was finding that even the church was sometimes confused. This was a problem. But not one I chose to deal with for many years more. [...] Elsie came every day, and told me jokes to make me smile and stories to make me feel better. She said stories helped you to understand the world. [...] When I was sad she read me *Goblin Market* by a woman called Christina Rossetti [...]. (*Oranges*, p. 26-9)

Elsie lit ce poème à Jeanette lorsque la petite fille, délaissée par sa mère, qui remplace sa présence par des montagnes d'oranges, se sent triste. Ce sentiment pourrait être lié à la complication soudaine de son appréhension du monde autant qu'à l'absence de sa mère. Mais, dans ce passage, la narratrice attribue aux sentiments de l'enfant une intensité qui ne devrait apparaître que plus tard dans l'histoire. En réalité, la tristesse de la petite fille signale, en l'anticipant, la détresse de l'adolescente, rejetée par sa congrégation pour avoir dévié de leurs normes. Suivant la logique spiralée précédemment décrite, l'atmosphère de l'épisode ultérieur imprègne la scène de l'hôpital qui l'annonce, le rejet de son homosexualité par la communauté ayant incité Jeanette à réinterpréter l'ensemble de son histoire. Dans ce contexte, la pertinence de la référence à *Goblin Market* n'est pas immédiatement évidente. Or, la mention du poème – dont la lecture est supposée aider l'enfant à comprendre le monde – dans la narration rétrospective de l'adulte renvoie à des éléments latents dans ce passage, préfigure des événements à venir, et en offre des modes d'appréhension et de représentation alternatifs. Mais les liens qui se tissent entre les deux textes influent également sur l'interprétation de *Goblin Market*, conditionnant une lecture particulière du poème de Rossetti qui, en retour, met en lumière un nouvel angle de perception de l'histoire de Jeanette.

Au premier abord, *Goblin Market* se présente sous la forme d'un conte de fées moral narrant les aventures de deux jeunes sœurs orphelines, Laura et Lizzie. Laura succombe à une tentation qui aurait pu lui être fatale. Elle ne peut s'empêcher de goûter aux fruits des « hommes-gobelins » – créatures de sexe masculin présentant des caractéristiques animales – et dépérit de ne pouvoir assouvir à nouveau son désir. Lizzie décide alors de se sacrifier pour sauver sa sœur. Elle affronte les « hommes-gobelins », subit leurs assauts, et retourne chez elle, couverte des jus de leurs fruits, pour les offrir à sa

sœur, sans y avoir elle-même goûté. Laura guérit et, quelques années plus tard, raconte cette histoire à ses enfants et à ceux de Lizzie, la concluant par une morale louant l'amitié entre sœurs. Le conte de Rossetti reprend indéniablement la symbolique chrétienne de la chute et de la rédemption.¹ En effet, Laura goûte aux fruits défendus, ainsi qu'elle les nomme elle-même : « 'Lizzie, Lizzie, have you tasted/For my sake the fruit forbidden? » (Rossetti 1904, 1970, p. 7) Ces fruits particuliers – que l'on ne trouve pas en ville – se révèlent très dangereux pour les jeunes filles qui, si elles en mangent, dépérissent et meurent. C'est ce qui arrive à Jeanie, une amie de Laura et Lizzie : « She thought of Jeanie in her grave,/Who should have been a bride;/But who for joys brides hope to have/Fell sick and died ». (Rossetti 1904, 1970, p. 7) Jeanie est morte d'avoir voulu accéder – trop tôt semble-t-il – aux joies du mariage. Cette explication dote les fruits des « hommes-gobelins », qui ne peuvent être consommés qu'à la tombée de la nuit, d'une signification sexuelle qui n'est pas sans rappeler celle du fruit défendu du jardin d'Eden. Pour avoir bravé l'interdiction divine en goûtant au fruit de l'arbre de la connaissance, Adam et Eve furent expulsés du Jardin d'Eden et condamnés à devenir mortels. Ils furent condamnés au labeur et à la souffrance. L'histoire de Laura évoque celle d'Adam et Eve, au sens où le fait de céder à la tentation du fruit défendu lui vaut le mépris des « hommes-gobelins » – dont les invitations et les caractéristiques animales rappellent la figure du serpent tentateur (« Come buy our orchard fruits,/Come buy, come buy:/Apples and quinces,/Lemons and oranges [...] One crawled like a snail ») – et l'affecte physiquement, au point qu'elle se retrouve rapidement en danger de mort : « Laura, dwindling,/Seemed knocking at Death's door ». (Rossetti 1904, 1970, p. 1-2, p. 5) Laura a conscience du danger dont sont empreintes les transactions avec les « hommes-gobelins », d'autant plus que Lizzie attire son attention sur le caractère diabolique de leurs fruits : « These evil gifts would harm us ». (Rossetti 1904, 1970, p. 2) Néanmoins, Laura s'attarde auprès des « hommes-gobelins », poussée par la curiosité, par le désir de connaître les sensations que procurent leurs marchandises. A l'instar d'Adam et Eve, elle perd son innocence et ressent le désir en mangeant les fruits de ces créatures : « I ate and ate my fill,/Yet my mouth waters still ». (Rossetti 1904, 1970, p. 3) Souffrant de voir sa sœur dépérir, Lizzie décide de la sauver, ce qu'elle ne peut faire sans affronter les « hommes-gobelins ». Telle une figure christique, Lizzie résiste aux tentations de ces créatures – qui lui proposent en tout premier lieu des

¹ Le thème du poème pourrait être lié à l'engagement de Christina Rossetti dans *The House of Charity*, une fondation caritative située à Highgate ayant pour objectif la réhabilitation sociale de prostituées et mères célibataires, en d'autres termes, de femmes déchues. (Isaacs 1992)

pommes, essayant de faire d'elle une nouvelle Eve, de provoquer sa chute comme ils ont provoqué celle de Laura : « Stretched up their dishes, Panniers and plates:/Look at our apples [...] » (Rossetti 1904, 1970, p. 6) Lizzie subit leur colère et les sévices qu'ils lui infligent sans se plaindre, pensant uniquement au salut de sa sœur. Ses souffrances font écho à celles du Christ, envoyé par Dieu sur terre pour racheter la faute originelle et sauver l'humanité déchue. En d'autres termes, le calvaire de Lizzie évoque la crucifixion du Christ : « They trod and hustled her,/Elbowed and jostled her/Clawed with their nails,/Barking, mewling, hissing, mocking,/Tore her gown and soiled her stocking [...] Held her hands and squeezed their fruits/Against her mouth to make her eat. » (Rossetti 1904, 1970, p. 7) Lorsque Lizzie rentre chez elle, elle propose à Laura de lécher les jus dont elle est recouverte, dans un passage ambivalent qui rappelle l'eucharistie mais est également teinté de connotations érotiques : « Come and kiss me./Never mind my bruises/Hug me, kiss me, suck my juices/Squeezed from goblin fruits for you,/Goblin pulp and goblin dew./Eat me, drink me, love me » (Rossetti 1904, 1970, p. 7) Après avoir absorbé les jus des fruits, Laura retrouve sa beauté et sa vitalité. Sa rédemption renvoie à la promesse que Dieu pardonnera aux élus le péché originel. Des années plus tard, Laura raconte cette histoire à ses enfants et à ceux de sa sœur pour qu'ils en tirent des leçons sur l'amour sororal, de la même manière que les disciples de Jésus relatent son histoire pour que les hommes s'inspirent de ce modèle et s'aident les uns les autres. Le poème reproduit ainsi les enseignements de la religion chrétienne. Mais il le fait en recentrant l'histoire biblique de la chute et de la rédemption sur un personnage féminin très fort, et en lui conférant une forte charge érotique. Le poème est à la fois traditionnel et déviant, une ambivalence qui a pu attirer la narratrice d'*Oranges* et qui met en abyme la nature profondément hybride de son texte.¹

La présence de *Goblin Market* dans *Oranges* contribue à la construction de l'identité et de l'histoire de Jeanette, tout en réfléchissant et en enrichissant la dimension biblique que la narratrice confère à son récit. Dans *Oranges*, l'intertexte biblique se manifeste notamment dans le conte du « jardin renfermant un oranger », dont les fruits insufflent de nouvelles envies aux personnes qui y goûtent et les incitent à partir vers de nouveaux horizons. (*Oranges*, p. 120)² Ce conte évoque la découverte de l'homosexualité de Jeanette, qui marque la fin de l'harmonie familiale, sociale et religieuse dans laquelle

¹ Winterson témoigne d'ailleurs de son goût pour la poésie de Christina Rossetti sur son site officiel : Winterson 2008. "Christina Rossetti" ; jeanettewinterson.com, <<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=442>>, (page consultée le 29 août 2009).

² On se reportera à l'analyse du conte du « jardin renfermant un oranger », dans le sous-chapitre II-1-1-b.

elle évoluait. Ayant goûté au fruit défendu de l'amour lesbien, la jeune fille est rejetée par sa communauté, qui finit par lui demander de partir. Le motif du fruit défendu, ainsi que la dynamique de la chute et de la rédemption à laquelle il est associé, créent des points de contact entre *Oranges* et *Goblin Market* par l'intermédiaire de l'intertexte biblique. Ce lien est amorcé par les associations d'idées que la déclaration de la mère de Jeanette, selon laquelle « les oranges sont les seuls fruits », inspire à Jeanette : « 'The only fruit,' she always said./Fruit salad, fruit pie, fruit for fools, fruited punch. Demon fruit, passion fruit, rotten fruit, fruit on Sunday. Oranges are the only fruit.» (*Oranges*, p. 29) Si la première partie de la liste renvoie, littéralement, aux diverses manières d'accommoder le fruit, selon ce que pourrait recommander Mrs Beeton, la seconde, en revanche, associe le mot « fruit » à des notions plus abstraites, des sentiments, des croyances et des systèmes de valeurs, à la passion et au démon, une transition annoncée par l'expression « fruit for fools » – qui est un jeu de mots sur *fruit fool*, un dessert anglais à base de purée de fruits et de crème. Au travers des mentions du « fruit de la passion » et du « fruit du démon », cette liste fait coexister les interprétations de l'homosexualité de Jeanette, d'une part, de sa mère et de la congrégation, d'autre part. Si ces deux expressions préfigurent l'intérêt de Jeanette pour le fruit défendu, et renvoient à deux perceptions contradictoires de son homosexualité, ils font également référence à l'imagerie de *Goblin Market*. En effet, Jeanette cite le poème quelques lignes seulement après avoir égrené ces associations d'idées autour du « fruit », du végétal et du terme. Le conte de Rossetti semble avoir été appelé par les réflexions de la narratrice, développées telle une réponse à la déclaration de sa mère. La présence de *Goblin Market* dans *Oranges*, qui, au premier abord, paraît être l'aboutissement d'une simple association d'idées autour du « fruit » est, en réalité, motivée par les points communs existant entre le poème et l'histoire de Jeanette, ainsi que par les différentes manières dont il peut en éclairer la représentation et les modèles de comportement qu'il peut offrir au personnage principal. Telles les variations linguistiques autour du mot « fruit », *Goblin Market* décline différentes interprétations de l'histoire de Jeanette, certaines étant paradoxalement influencées par le récit même de la narratrice et, plus précisément, par la transformation que subit le poème sous l'effet de l'hybridation. En effet, chaque texte active, par sa présence, certaines lectures présentes en latence dans l'autre récit, qui viendront ensuite le redéfinir suivant un mouvement spiralé.

En contrepois des rapprochements pouvant être effectués entre *Oranges*, l'histoire biblique et le poème de Rossetti, la chute de Jeanette se révèle être positive pour la jeune fille car elle lui permet de prendre conscience des limites de la vision du monde de la

communauté et de s'en départir. Jeanette n'est d'ailleurs déchue et réhabilitée – du moins dans un premier temps – qu'au regard de sa mère et de la congrégation. Elle-même considère qu'elle n'a commis aucun péché. (*Oranges*, p. 102) Jeanette ne se repent jamais vraiment, pas plus d'ailleurs que ne semble le faire Laura, mais remet en cause la perception du monde de sa mère et de la communauté. (*Oranges*, p. 110) La différence entre Laura et Jeanette réside plus précisément dans le fait que l'héroïne d'*Oranges* rejette les connotations négatives du fruit défendu, celles qui l'associent au fruit du démon, et les remplace par l'image positive du fruit de la passion. Dans ce contexte, le motif de la chute représente moins le moment où l'héroïne s'abandonne à ses envies que celui où elle cède aux pressions de la congrégation, tandis que la rédemption symbolise l'acceptation de son homosexualité. En réinterprétant les connotations du fruit défendu, Jeanette réécrit, en se l'appropriant, la signification de la chute et de la rédemption. Par extension, si le poème de Rossetti influe sur la construction et l'interprétation de l'histoire de Jeanette, le récit de la narratrice modèle, en retour, la lecture du conte. La référence à *Goblin Market*, et les liens que cette relation de coprésence et de transformation établit entre les deux textes, altère notre vision du conte de Rossetti en nous incitant à percevoir Laura non pas comme une pécheresse mais une victime des « hommes-gobelins », emblèmes de l'ordre patriarcal dans le poème. Si Laura souffre de ne pouvoir assouvir à nouveau ses pulsions sexuelles, c'est précisément parce que les « hommes-gobelins » ont cessé de lui porter de l'intérêt, après qu'elle eut cédé à leurs avances : « Day after day, night after night,/Laura kept watch in vain,/In sullen silence of exceeding pain./She never caught again the goblin cry ». (Rossetti 1904, 1970, p. 4-5) La description des relations entre les « hommes-gobelins » et les deux sœurs ne laisse aucun doute quant à leur véritable nature : « [the goblin men] Hugged her and kissed her;/Squeezed and caressed her ». (Rossetti 1904, 1970, p. 6) Laura, et Jeanie avant elle, n'ont plus de valeur pour les « hommes-gobelins ». Elles sont mortes aux yeux de la société car elles ont perdu ce qui leur donnait de la valeur, en l'occurrence, leur virginité. Dans cette optique, les « hommes-gobelins » refusent l'argent que leur offre Lizzie, préférant probablement acquérir une partie de son corps en échange de leurs fruits, telle la mèche de cheveux que Laura leur cède pour pouvoir goûter à leurs produits : « 'Buy from us with a golden curl./She clipped a precious golden lock./She dropped a tear more rare than pearl./Then sucked their fruit globes fair or red ». (Rossetti 1904, 1970, p. 2) La violence symbolique, qui consiste à considérer les femmes comme des objets pouvant être monnayés, se transforme en violence physique, lorsque les « hommes-gobelins » comprennent que Lizzie ne veut pas faire de son corps une marchandise. Le refus de la

jeune fille fait resurgir la véritable nature des rapports entre les hommes et les femmes à l'époque victorienne,¹ Jerome Mc Gann voyant d'ailleurs dans le poème une critique du marché du mariage victorien (économiquement arrangé) et l'expression de la nécessité de mettre en place un ordre social alternatif. (Mc Gann 1980, p. 254) La description des « hommes-gobelins », seules créatures masculines dans le poème, préfigure la représentation de la nature animale de l'homme dans le chapitre « Numbers », traitant des aspects négatifs des relations amoureuses hétérosexuelles. (*Oranges*, p. 69-75) De manière significative, il n'y a aucune figure masculine positive dans le poème de Rossetti, aucun prince volant au secours de Laura – pas plus qu'il n'y en a dans les contes de Jeanette.² Seule Lizzie peut sauver sa sœur de cette mort sociale, et elle ne peut le faire qu'en affrontant les êtres qui sont à l'origine de cette situation. Lizzie doit faire face à la société des « hommes-gobelins », et réfuter leur système de valeurs, pour pouvoir réhabiliter sa sœur. Ainsi que pourrait le laisser entendre la morale du conte, l'amour entre Lizzie et Laura joue comme un antidote, une alternative à la relation homme/femme qui leur est proposée par la société patriarcale :

Laura would call the little ones
And tell them of her early prime, [...]]
Would talk about the haunted glen,
The wicked, quaint fruit-merchant men,
Their fruits like honey to the throat,
But poison in the blood;
(Men sell not such in any town;)
Would tell them how her sister stood
In deadly peril to do her good
And win the fiery antidote:
Then joining hands to little hands
Would bid them cling together,
'For there is no friend like a sister,
In calm or stormy weather,
To cheer one on the tedious way,
To fetch one if one goes astray,
To lift one if one totters down,
To strengthen whilst one stands.' (Rossetti 1904, 1970, p. 8)

Cette interprétation du poème préfigure et évoque, en même temps qu'elle est rétrospectivement conditionnée par, le contenu du chapitre « Numbers », qui présente l'amour entre femmes – et plus particulièrement l'amour lesbien – comme une

¹ Homans 1985, p. 569-93.

² La fin du poème, qui se déroule de nombreuses années plus tard, après que Laura et Lizzie furent devenues mères de familles, ne fait aucune allusion à leurs maris.

échappatoire aux aspects négatifs de la relation hétérosexuelle et du mariage. (*Oranges*, p. 75)

Les différentes interprétations de *Goblin Market* renvoient donc à des perceptions antithétiques, mais coexistantes, de l'histoire de Jeanette. Ainsi, la mère de la jeune fille estime qu'elle a commis un péché inexcusable en ayant des relations homosexuelles :

She didn't believe in Determinism and Neglect, she believed that you made people and yourself what you wanted. Anyone could be saved and anyone could fall to the Devil, it was their choice. While some of our church forgave me on the admittedly dubious grounds that I couldn't help it (they had read Havelock Ellis and knew about Inversion), my mother saw it as a wilful act on my part to sell my soul. (*Oranges*, p. 126)

A l'inverse, Jeanette se perçoit comme une victime des préjugés de la société dans laquelle elle évolue : « I had no intention of telling her or anyone else what happened between Katy and me. Not by nature discreet or guilty I had enough memory to know where that particular revelation would lead. » (*Oranges*, p. 121) Aux yeux de sa mère, Jeanette incarne (Laura) la pécheresse. A ses propres yeux, elle n'est que (Laura) la victime de la société. Cette dernière interprétation nous fait passer d'une perception extérieure à une appréhension intérieure, plus intime, du personnage. Nous laissons de côté la posture du juge pour adopter celle de la personne jugée. Le rapprochement des deux histoires nous permet simultanément d'appréhender l'histoire de Laura différemment, et de mieux ressentir la situation de Jeanette.

Bien que la situation de Jeanette encourage un rapprochement évident avec celle de Laura, il apparaît néanmoins que Lizzie pourrait représenter un modèle de comportement pour l'héroïne d'*Oranges*. Lorsqu'elle affronte les « hommes-gobelins », Lizzie est comparée à un oranger, ce qui préfigure, et évoque rétrospectivement, l'imagerie du « jardin renfermant un oranger » et, par extension, la nécessité pour Jeanette de se libérer de l'emprise de la congrégation pour pouvoir vivre en accord avec elle-même : « White and golden Lizzie stood,/[...] Like a fruit-crown'd orange-tree ». (Rossetti 1904, 1970, p. 6) La comparaison de Lizzie à un oranger influe sur l'interprétation du personnage de Jeanette, tout en étant réinterprétée et enrichie par la symbolique de l'orange et de l'oranger dans *Oranges*. Par son insertion dans le texte de Jeanette, la pureté de l'héroïne de *Goblin Market* est redéfinie comme une forme de courage et de résistance aux pressions sociales. De la même manière que Lizzie n'a d'autre choix que celui d'affronter les « hommes-gobelins » et de résister à leurs visions du monde pour sortir sa sœur de sa situation de mort

sociale, Jeanette comprend qu'elle doit faire face à la communauté pentecôtiste si elle veut éviter les conséquences néfastes qui résulteraient du déni de sa sexualité et, de manière plus générale, de la répression de son identité. A l'instar des « hommes-gobelins », qui malmènent Lizzie pour la punir de ne pas se conformer à leur système de valeurs, la congrégation fait subir un véritable exorcisme à Jeanette, la séquestre et l'affame, pour l'inciter à renoncer à son homosexualité. (*Oranges*, p. 105) Mais, en double de Lizzie, Jeanette finit par résister à sa mère et à la communauté religieuse : « I'm leaving the church, so you can forget the rest. [...] 'Will you repent?' 'No.' » (*Oranges*, p. 133) En choisissant d'insérer la référence à *Goblin Market* si tôt dans son récit, Jeanette la narratrice suggère que Jeanette, l'enfant, n'aura d'autre alternative que celle d'affronter son entourage.

Par sa présence dans *Oranges*, *Goblin Market* met en jeu différentes perceptions et interprétations de l'histoire et de l'identité de Jeanette, l'héroïne pouvant être parée, tour à tour et/ou simultanément, des masques de Laura et de Lizzie, de la pécheresse, de la victime, de la révoltée, selon un processus qui résulte de, et affecte conjointement, la lecture du poème de Rossetti. En permettant à Jeanette d'appréhender sa situation de la manière la plus complète qui soit, puisqu'elle inclut également des perspectives qui lui sont opposées, *Goblin Market* l'aide à déterminer la voie à suivre. Et c'est en ce sens que le poème de Rossetti, en tout cas tel que Jeanette l'interprète, participe à la construction de son identité et de son histoire. Pour être plus précis, Jeanette projette sa vision du monde dans le poème et, en l'adaptant à sa situation, le transforme pour qu'il puisse d'autant mieux mettre en abyme et contribuer à la construction de son identité et sa narration. De manière plus générale, Jeanette recherche sa propre voie/voix tant dans les textes qu'elle ne mentionne qu'une fois que dans les œuvres, telles celles de Lewis Carroll, qui resurgissent régulièrement dans sa narration.

III-1-1-c. Alice, entre réflexions et enseignements

A l'inverse de la mention unique de *Goblin Market*, les références à *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) et *Through the Looking-Glass* (1871) traversent l'ensemble du récit, leur récurrence semblant conférer un statut particulier aux textes de Lewis Carroll. Et, en effet, Jeanette (re)lit son histoire au travers de ces œuvres et ces

œuvres au travers de son histoire. Elle se projette dans ces textes antérieurs, s'inspire de leurs personnages et de leurs représentations, les altérant tout du long pour les adapter à sa situation personnelle. Les textes de Lewis Carroll, passés au filtre de ses expériences, l'aident à (se) représenter ses problèmes et les alternatives qui s'offrent à elle pour finalement lui suggérer la voie/voix à suivre. Il est néanmoins évident que c'est ce qu'elle projette dans ces histoires préexistantes, c'est-à-dire sa situation personnelle, qui lui permet de déterminer ce qu'elle doit faire. Bien qu'inspirée et catalysée par des œuvres antérieures, la résolution vient avant tout de Jeanette. Dans ce contexte, chaque citation ou allusion représente, tout en influant sur, l'évolution de la relation mère-fille.

Jeanette déclare ainsi que sa mère n'est plus sa « Reine Blanche » car elle l'a trahie, en la rejetant et en brûlant sa correspondance et ses écrits personnels à la suite de son exorcisme : « In her head she was still queen, but not my queen anymore, not the White Queen any more. » (*Oranges*, p. 110) Au-delà de la référence au personnage de Lewis Carroll, dont seul le nom semble significatif dans un premier temps, Jeanette exploite les connotations positives attachées à la couleur blanche, la pureté, la transparence et, par extension, la droiture, pour représenter l'image idéale et idéalisée que sa mère offrait d'elle-même et évoquer les valeurs auxquelles elle l'associait avant cet incident : « She [Jeanette's mother] was in the white corner and that was that. » (*Oranges*, p. 3) De la même manière, le personnage de la reine qui, dans le monde du rêve et dans celui du conte, renvoie à la figure maternelle,¹ traduit le pouvoir, l'influence, que la mère de Jeanette exerçait sur elle. La réaction de la mère de Jeanette envers l'homosexualité de sa fille est un événement central, pivot, de l'histoire, puisqu'il marque le moment où elle fait tomber le masque de la Reine Blanche pour laisser apparaître celui qu'il dissimulait depuis toujours, celui de la Reine de Cœur. Alors que Jeanette, l'héroïne, a éludé les signes qui suggéraient quelle était la véritable nature de sa mère, Jeanette, la narratrice, a démultiplié les détails et anecdotes qui trahissaient la duplicité du personnage, ne laissant aucun doute possible quant à la réaction qu'elle pourrait avoir lors de la découverte de l'homosexualité de sa fille. Le changement de perspective de l'héroïne est confirmé par l'épigraphe du chapitre suivant, « Judges », qui exprime l'impatience, l'intransigeance et la cruauté de la Reine de Cœur : « *'Now I give you fair warning' shouted the Queen, stamping on the ground as she spoke; 'Either you or your head must be off.'* » (*Oranges*, p. 125) En effet, la Reine de Cœur exige systématiquement la décapitation de toute personne s'opposant à elle ou ayant

¹ Freud 1961, p. 138.

une attitude qui lui déplait : « in a very short time the Queen was in a furious passion, and went stamping about, and shouting ‘Off with his head!’ or ‘Off with her head!’ about once in a minute. » (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 11) L’épigraphe préfigure le contenu du chapitre « Judges » en renvoyant au choix que la mère de Jeanette lui demande de faire. En effet, elle lui laisse la possibilité de renoncer à son homosexualité, c’est-à-dire de sacrifier une partie d’elle-même, et de continuer à vivre avec sa famille, ou de partir. En outre, l’épigraphe souligne les souffrances inhérentes à la première alternative. Si la référence intertextuelle à la Reine de Cœur pointe vers la suite du texte, elle fait également écho à un épisode précédent, et plus précisément au conte de « la femme sage et du prince en quête de perfection. » Suivant une logique spiralée paradoxale qui transforme le texte citant en texte cité et brouille l’origine de l’énonciation, l’épigraphe de « Judges » renvoie à l’ordre du prince de faire décapiter la femme qui remet en cause ses affirmations : « Off with her head. » (*Oranges*, p. 64) La condamnation du prince est réverbérée par celle de la Reine de Cœur, ces deux déclarations travaillant ensemble pour mettre en abyme, tout en l’annonçant, l’attitude des membres de la congrégation, et plus particulièrement celle de la mère de Jeanette, envers la jeune fille. L’association de ces deux passages suggère, en retour, une relecture du conte qui ferait du prince un des doubles de la mère de Jeanette. Dans cette optique, le fait que le prince soit mal à l’aise lorsque ses conseillers lui soutiennent qu’il doit condamner la femme qui le contredit, ainsi que l’épisode où l’un d’entre eux lui suggère ce qu’il doit dire (*Oranges*, p. 63), préfigureraient le discours au cours duquel la mère de Jeanette condamne le comportement de sa fille devant la congrégation. (*Oranges*, p. 131) La narratrice exploiterait alors les connotations négatives associées aux tempéraments capricieux, dictatoriaux et inconséquents, du prince et de la Reine de Cœur pour nous présenter un portrait kaléidoscopique de sa mère, qui resurgit dans les deux cas, sous les traits d’une figure royale, dont le pouvoir est légitimé par ses relations avec la divinité. En ce sens, les personnages royaux reflètent les illusions religieuses de la mère de Jeanette.

L’épigraphe de « Judges » attire également notre attention sur les similitudes existant entre les relations matrimoniales de la Reine de Cœur et celles de la mère de Jeanette. La Reine de Cœur est un personnage despotique, qui domine son mari, un être faible, docile et inexistant. Cependant, ce dernier s’oppose secrètement à sa femme en annulant ses ordres arbitraires. A l’instar de la Reine de Cœur, la mère de Jeanette est une femme dominatrice et intransigeante alors que son père ressemble à s’y méprendre au Roi de Cœur. Le passage dans lequel il décide de contrebalancer une décision de son épouse, en

rajoutant, à la liste des bénéficiaires de ses prières, une personne que sa femme avait rayée de la sienne parce que son attitude lui avait déplu (*Oranges*, p. 116), évoque les épisodes dans lesquels le Roi de Cœur s'évertue à défaire les ordres de la Reine :

All the time they were playing the Queen never left off quarrelling with the other players, and shouting 'Off with his head!' or 'Off with her head!' Those whom she sentenced were taken into custody by the soldiers [...].

As they walked off together, Alice heard the King say in a low voice, to the company generally, 'You are all pardoned'. (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 121-2)

L'association de la mère aux personnages de la Reine Blanche et de la Reine de Cœur suggère tout naturellement que Jeanette s'identifie à Alice. Mais les références aux contes de Lewis Carroll établissent des passerelles entre les aventures d'Alice et l'histoire de Jeanette dont les ramifications, souvent implicites et indirectes, sont plus étendues qu'il n'y paraît.

Ainsi, le « procès » de Jeanette, qui est jugée symboliquement par la congrégation pentecôtiste pour avoir outrepassé ses règles en ayant des relations homosexuelles, n'est pas sans évoquer celui du Valet de Cœur. En effet, le procès du Valet de Cœur, qui est accusé d'avoir volé des tartes, est fondé sur le principe de la culpabilité, la Reine de Cœur exigeant que la sentence soit prononcée avant le verdict : 'Sentence first – verdict afterwards.' » (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 157) L'attitude des juges du Valet de Cœur peut certainement être mise en parallèle avec celle des membres de la congrégation pentecôtiste, qui ne souhaitent pas entendre les explications de Jeanette. Les croyances inébranlables de la communauté ne laissent aucune place à une discussion raisonnable du comportement de la jeune fille. Sans même l'entendre, sans même envisager qu'elle ne soit coupable de rien, les membres de la congrégation la condamnent. (*Oranges*, p. 103) Plus avant dans le texte, Jeanette dénonce le comportement hypocrite de sa mère, qui se fait le porte-parole de la vision misogyne des instances dirigeantes de la communauté, en des termes qui évoquent l'épisode des aventures d'Alice dans lequel les Valets peignent des roses blanches en rouge pour qu'elles soient au goût de la Reine : « my mother had painted the white roses red and now she claimed they grew that way. » (*Oranges*, p. 133-4)¹ A l'image des Valets de Cœur, la mère de Jeanette « repeint » les événements pour qu'ils correspondent à sa conception fluctuante de la réalité et de la vérité. La narratrice d'*Oranges* dénonce le comportement versatile de sa mère, rappelant, en ce sens, l'attitude

¹ Voir : Carroll 1865, 1871, 1968, p. 104.

d’Alice, lorsqu’elle rejette les propos absurdes de la Reine de Cœur et la justice du pays des merveilles : « ‘Stuff and nonsense!’ said Alice loudly. ‘The idea of having the sentence first!’ » (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 157) Alice ne tient aucun compte de l’ordre de la Reine de Cœur de lui faire trancher la tête. Son attitude impressionne les soldats, qui n’osent se précipiter pour l’arrêter. Mais tous s’attaquent à la jeune fille lorsqu’elle leur crie qu’ils ne sont que des cartes à jouer : « ‘Who cares for you?’ said Alice. [...] ‘You’re nothing but a pack of cards!’ At this the whole pack rose up into the air and came flying down upon her ». (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 157) Les autres personnages s’en prennent à Alice dès l’instant où elle nie leur réalité, et leur rappelle ce qu’elles sont, c’est-à-dire un jeu de cartes inoffensives dont elle n’a pas à avoir peur. A l’image de la reine et des soldats, la congrégation pentecôtiste s’attaque à Jeanette lorsqu’elle remet en cause la légitimité de leur réalité et le pouvoir de leur vision du monde sur elle. Mais, de la même manière qu’Alice finit par rejoindre « les adultes qui voulaient l’opprimer, [en] affirmant d’un revers de main sa supériorité sur la Reine de Cœur dans le premier voyage, [et en] devenant l’égale des Reines Rouge et Blanche dans le second »¹, Jeanette évolue en opposant sa vision du monde à celle de la congrégation et en sauvegardant son intégrité identitaire.

Sortes de voyages initiatiques, les aventures d’Alice et de Jeanette leur permettent d’explorer leur identité et de découvrir le monde qui les entoure. Et c’est, à chaque fois, le fait de pénétrer dans un monde chargé en connotations symboliques, et plus précisément, dans un jardin, qui incite l’héroïne à se rebeller contre la figure maternelle. Alice est attirée par le côté secret et inaccessible du jardin paradisiaque qu’elle aperçoit dans le trou de la serrure de la petite porte située au fond du terrier : « [she] looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains ». (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 28) Le jardin du pays des merveilles rappelle – ou plutôt, anticipe – celui du conte du « jardin renfermant un oranger ». Le motif du « jardin » ou du « verger » est omniprésent dans *Oranges*, dont il imprègne le texte principal et les intertextes (la *Bible*, *Goblin Market*). Le jardin des *Aventures d’Alice aux pays des merveilles* et celui d’*Oranges* s’apparentent tous deux au jardin d’Eden. Pour Alice, pénétrer dans le jardin équivaut à entrer dans le monde des adultes. L’attitude autoritaire et péremptoire des adultes qu’elle y rencontre l’amène à prendre confiance en elle. Son parcours initiatique la

¹ Gattégno 1994, p. 29.

conduit à affronter, avec assurance, la Reine de Cœur, une figure maternelle dominatrice. Pour Jeanette, pénétrer dans le jardin de la connaissance – et de la sexualité – lui permet de percevoir le monde différemment, et l’amène, par conséquent, à se rebeller contre sa mère et à rejeter sa vision du monde intransigeante.

Alternant avec les références implicites, Jeanette opère un double mouvement intertextuel lorsque, dans le deuxième épisode allégorique d’*Oranges*, elle cite la comptine *Humpty Dumpty*, que Lewis Carroll avait déjà reprise dans *Through the Looking-Glass* :

‘Humpty Dumpty sat on a wall:
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king’s horses and all the king’s men
Couldn’t put Humpty Dumpty in his place again.’ (Carroll 1865,
1871, 1968, p. 268)

De manière significative, la reprise d’*Humpty Dumpty* dans *Oranges* s’accompagne de la substitution de l’article indéfini « a », qui détermine le mot « wall » dans la version originale de la comptine, par l’article défini « the ». L’article défini indique que l’existence de ce mur a déjà été posée, est connue du lecteur, et peut donc être reprise. Par cette substitution, la narratrice suggère qu’elle est consciente d’utiliser un texte qui est connu de tous, et dont la moindre modification sera immédiatement perçue et interprétée par le lecteur.¹ Mais si l’existence de ce mur a déjà été posée, c’est peut-être également parce que la comptine apparaît dans l’allégorie qui suit l’exorcisme de Jeanette et file la métaphore du mur comme symbole des conventions sociales menaçant l’intégrité identitaire de l’individu : « At one time or another there will be a choice: you or the wall. » (*Oranges*, p. 110) Formant une sorte de transition qui annonce d’ores et déjà la nécessité de s’opposer à la vision du monde de sa mère et la congrégation, les dernières lignes du paragraphe de la narration principale, qui mentionnent le personnage de la Reine Blanche, ouvrent la voie à l’allégorie et à la reprise de la comptine. (*Oranges*, p. 110) Transposé dans le passage allégorique, le mur sur lequel trône Humpty Dumpty devient le symbole des normes sociales auxquelles la jeune fille doit faire face, l’appropriation de ce motif étant opérée par l’article défini « the ». Jeanette, qui adapte la comptine à sa situation, ne la reprend pas telle quelle, mais intercale une phrase faisant référence à l’allégorie de la Cité des Chances Perdues entre le deuxième et le troisième vers, et conclut par une question symbolique

¹ Dans *Through the Looking-Glass*, Alice reconnaît également le personnage de la comptine : « when she had come close to it, she saw clearly that it was HUMPTY DUMPTY himself. ‘It can’t be anybody else!’ she said to herself. » (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 267)

portant sur la nécessité d'évoluer dans le monde sans la protection des conventions sociales :

Humpty Dumpty sat on the wall
Humpty Dumpty had a great fall.
The City of Lost Chances is full of those who chose the wall.
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty together again.
Then is it necessary to wander unprotected through the land?
(*Oranges*, p. 110)

En réalité, il est difficile de déterminer où se termine la comptine dans la narration de Jeanette car elle est parfaitement intégrée à la trame du passage allégorique. Ainsi, après avoir cité la comptine, la narratrice poursuit ses réflexions sur les choix qui s'offrent à elle et leurs conséquences potentielles.

Si la narratrice adapte le texte de la comptine à sa situation personnelle, elle exploite également le sens que Lewis Carroll attribue à Humpty Dumpty. En effet, ce personnage incarne les revendications linguistiques de l'auteur, qui recourt aux jeux de mots et aux parodies pour démontrer que, « faute d'univocité, le langage est un outil trop imparfait pour être utile au dialogue. » (Gattégno 1994, p. 32) Mais il ne se contente pas de ce constat, il essaie, « dès ses premières œuvres, de nous convaincre que les mots, matériau éminemment malléable, peuvent être librement, donc arbitrairement, combinés, par exemple, en calembours ou équivoques, pour produire un effet de sens, ou plutôt de *nonsense*. » (Gattégno 1994, p. 32) Dans « Une adresse aux spécialistes », un article paru dans la *Logique Symbolique*, Lewis Carroll soutient que tout écrivain a le droit d'attribuer le sens qu'il souhaite aux termes qu'il utilise. (Carroll 1990, p. 1593) En un double – parodique – de l'écrivain, Humpty Dumpty prétend dissocier le signifiant et le signifié, pour ensuite les recombinaison librement : « 'When I use a word,' Humpty Dumpty said in a rather scornful tone, 'it means just what I choose it to mean – neither more nor less.' » (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 274) Le personnage utilise ce procédé, qui met en exergue le caractère arbitraire du langage, pour faire coïncider ce qu'il pense et ce qu'il dit. Mais, ce faisant, Humpty Dumpty annihile toute possibilité de communication. Alice ne comprend pas ce qu'il dit, puisque la signification qu'il confère aux mots et aux choses lui est entièrement personnelle :

“[...] There is glory for you!”
“I don't know what you mean by 'glory',” Alice said.
Humpty Dumpty smiled contemptuously. “Of course you don't – till I tell you. I meant 'there's a nice knock-down argument for you!’”

“But ‘glory’ doesn’t mean ‘a nice knock-down argument,’”
Alice objected. (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 274)

Humpty Dumpty chute juste après avoir remis en cause le fonctionnement du langage et rompu toute communication avec Alice. Cette succession d'événements suggère que c'est l'éclatement du langage qui entraîne l'explosion – de l'identité – d'Humpty Dumpty. En effet, en altérant continuellement les relations signifiants/signifiés, il se redéfinit indéfiniment, mais d'une manière qui ne peut être comprise que par lui. En ce sens, il ne peut avoir d'identité stable et signifiante. De manière plus générale, le monde du miroir met en lumière le pouvoir du langage sur les individus. Par exemple, lorsqu'Alice pénètre dans le bois où les objets et les êtres n'ont pas de nom, la petite fille oublie non seulement comment elle s'appelle, mais aussi qui elle est. L'oubli de son nom entraîne la perte de son identité : « And now, who am I? » (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 230) Cet épisode démontre, de façon certes particulière, que le langage structure notre identité. Si Alice ne sait plus qui elle est, elle a également oublié ce qu'était un bois. Le « bois » n'existe qu'à partir du moment où on lui attribue un nom. Par ailleurs, le faon que la petite fille rencontre dans le bois a aussi oublié ce qu'il était et ce qu'elle était. Il laisse donc Alice l'approcher. Mais lorsqu'ils sortent du bois, le faon s'écarte d'elle, car il se rappelle qu'il est en présence d'un petit être humain, et que ce terme est synonyme de danger. (Carroll 1865, 1871, 1968, p. 232) Par conséquent, l'épisode du bois où les objets et les êtres n'ont pas de nom insiste sur le fait que les mots véhiculent, outre des significations, des connotations, qui diffèrent suivant les individus et les situations. On retrouve ces considérations dans *Oranges* lorsque Jeanette découvre, à ses dépens, que des notions telles que « la femme », « l'homosexualité », et « la sexualité » sont empreintes de significations et de connotations pouvant varier d'une communauté à une autre. Pour la communauté pentecôtiste, l'homosexualité est synonyme de « passions contre-nature ». (*Oranges*, p. 103) Pour Jeanette, ce terme est lié à des notions telles que la « passion » amoureuse, un point de vue qu'elle essaie, en vain, de faire partager à la congrégation. (*Oranges*, p. 103) Jeanette refuse de se laisser convaincre par les thèses misogynes et homophobes de la communauté pentecôtiste. Elle est expulsée du domicile familial et de la congrégation, dès l'instant où elle refuse leurs définitions de la « sexualité » et du rôle de la « femme ». A partir du moment où elle redéfinit les relations signifiants/signifiés de la communauté pentecôtiste de sorte à ce que les mots qu'elle utilise correspondent à ce qu'elle vit, Jeanette ne peut plus faire partie de la congrégation. Elle ne peut plus communiquer avec sa mère ou les autres membres de la communauté car leurs définitions du rôle de la femme dans la société

et de la sexualité normale diffèrent. Sa chute métaphysique et métaphorique est représentée par celle d'Humpty Dumpty, à la différence près que Jeanette ne chute pas involontairement. Elle se soustrait volontairement à l'influence de la congrégation. Au contraire d'Humpty Dumpty, la manière dont Jeanette redéfinit les notions de « femme » et de « sexualité » peut être partagée par d'autres communautés, moins réactionnaires. La jeune fille a découvert que l'on pouvait percevoir le monde de façon différente, et cette découverte l'a irrémédiablement changée. Si Jeanette ne peut se défaire totalement des constructions culturelles, elle a – au moins – la possibilité de redéfinir les notions qui l'emprisonnent. Ainsi que le démontre l'histoire d'Humpty Dumpty, bien que l'individu soit en mesure de moduler les règles discursives par le biais desquelles il confère un sens à sa vie, il ne peut, cependant, pas s'appropriier entièrement le langage sans rompre la communication avec autrui. Il se condamnerait, en effet, à l'aliénation la plus totale. L'individu a besoin de repères linguistiques, logiques, moraux, philosophiques, pour pouvoir donner du sens à sa vie et au monde qui l'entoure. Si le pays des merveilles démontre que toutes ces normes sont arbitraires, Alice comprend néanmoins instinctivement qu'elle ne peut s'en passer sans risquer de sombrer dans la folie. (Rackin 1981, p. 476)¹ Dans la même optique, plutôt que de rejeter entièrement la narration « biblique » que sa mère lui a transmise et qui a structuré son identité, Jeanette la réécrit pour l'adapter à son expérience personnelle, son histoire gardant alors la trace du récit originel dont elle est issue et ne peut se défaire.

¹ Le fait que les habitants du pays des merveilles considèrent que leur monde est parfaitement normal peut illustrer notre propre attitude face à la réalité que nous nous construisons.

III-1-2. EMERGENCE D'UNE NARRATION PERSONNELLE AU TRAVERS DE LA REAPPROPRIATION D'HISTOIRES ANTERIEURES

III-1-2-a. Réécriture de la narration « biblique » maternelle

Confrontation des interprétations des textes bibliques : De la prêcheuse à la prophétesse

En sélectionnant certains passages de la Bible, dont elles proposent une lecture littérale, les instances dirigeantes de la communauté définissent les valeurs patriarcales et hétérosexuelles encodées dans ce texte comme des normes ultimes, définies par Dieu, auxquelles le croyant ne peut s'opposer sous peine de damnation éternelle. Cette stratégie est utilisée pour faire taire les dissidents, et plus particulièrement Jeanette, qui, en tant que femme, prêcheuse et lesbienne, constitue une menace pour l'ordre établi. Le pasteur s'approprie ainsi l'autorité du texte biblique, et notamment celle de l'Épître aux Romains, pour légitimer sa définition de l'homosexualité comme une pratique contre-nature à laquelle s'adonnent les personnes possédées par le démon (*Oranges*, p. 103) :

22 Professing themselves to be wise, they became fools,
23 and changed the glory of the incorruptible God into an image made like to corruptible man, and to birds, and four-footed beasts, and creeping things.
24 Wherefore God also gave them up to uncleanness through the lusts of their own hearts, to dishonour their own bodies between themselves:
25 Who changed the truth of God into a lie, and worshipped and served the creature more than the Creator, who is blessed for ever. Amen.
26 For this cause God gave them up unto vile affections: for even their women did change the natural use into that which is against nature:
27 And likewise also the men, leaving the natural use of the woman, burned in their lust one toward another; men with men working that which is unseemly, and receiving in themselves that recompense of their error which was meet. (Romans, 1, 22-6)

Jeanette, dont les talents de prêcheuse attirent les foules, répond au pasteur en utilisant la stratégie de ce dernier pour défendre son comportement : « 'To the pure all things are pure.' » (*Oranges*, p. 103) Retournant le texte biblique contre l'homme d'Église, elle cite,

mot pour mot, Tite (1, 15), qui se présente comme un disciple de Paul et s'inspire, dans ce verset, d'un autre passage de l'Épître aux Romains : « I know, and am persuaded by the Lord Jesus that *there is* nothing unclean of itself: but to him that estimeth any thing to be unclean, to him *it is* unclean. » (Romans, 14, 14) Jeanette contredit le pasteur en recourant aux armes qu'il emploie pour l'attaquer et, ce faisant, démontre que les textes bibliques ouvrent la voie à de multiples interprétations, parfois antithétiques, et ne peuvent donc être considérés comme une source de vérité ultime et indétronable. La communauté prétend juger l'héroïne au nom de Dieu et des valeurs de « bon » et de « mauvais » contenus dans la Bible. Or, Jeanette suggère qu'elle n'est pas jugée par Dieu, mais par des êtres humains fondant leurs propos sur une tradition réactionnaire et des préjugés homophobes : « I still don't think of God as my betrayer. The servants of God, yes, but servants by their very nature betray. » (*Oranges*, p. 165)

Dans un premier temps, l'héroïne accepte l'interprétation de l'homosexualité de la congrégation, mais la découverte de sa relation avec Katy va aboutir à un nouvel affrontement entre sa vision du monde et celle des instances dirigeantes de la congrégation. Espérant réduire à néant toute velléité de dissidence de la part de Jeanette, se sentant menacé par le comportement de la jeune fille et par son aisance à utiliser le texte biblique pour défendre ses opinions et propager un point de vue différent du sien, le conseil religieux de la communauté radicalise sa position. Il invoque désormais les textes bibliques pour motiver son rejet de l'homosexualité, mais aussi priver Jeanette du droit de prêcher. Les autorités religieuses décident de littéralement la réduire au silence. Recourant encore une fois à la Bible pour justifier la position misogyne et homophobe du conseil, le pasteur déclare qu'en laissant les femmes prendre la parole – et donc le pouvoir – au sein de la communauté, la congrégation pentecôtiste est allée à l'encontre des préceptes de saint Paul. (*Oranges*, p. 131) Les déclarations du pasteur se fondent sur une lecture littérale de la première Épître aux Corinthiens, selon laquelle les femmes ne doivent pas prendre la parole dans les églises mais doivent rester silencieuses et soumises à l'autorité – religieuse et patriarcale :

34 Let your women keep silence in the churches: for it is not permitted unto them to speak; but *they are commanded* to be under obedience, as also saith the law.

35 And if they will learn anything, let them ask their husbands at home: for it is a shame for women to speak in the church. (1 Corinthiens, 14, 34-5)

La mère de Jeanette choisit de relayer la narration qui lui a été suggérée par les instances religieuses de la congrégation, ce qui l'oblige à réinterpréter une partie de l'histoire qu'elle avait élaborée pour elle-même et pour sa fille. Les hommes ayant seuls le droit de prêcher, Jeanette se serait approprié une prérogative masculine, ce qui l'aurait encouragée à penser qu'elle pouvait se comporter comme un homme et avoir des relations sexuelles avec des femmes : « So there I was, my success in the pulpit being the reason for my downfall. The devil had attacked me at my weakest point: my inability to realize the limitations of my sex. » (*Oranges*, p. 132) En affirmant que sa fille a défié les lois divines d'abord en prêchant, puis en ayant des rapports homosexuels, la mère de Jeanette aligne l'expression de la parole féminine et l'homosexualité, la première étant présentée comme la source de la seconde. Par cette manœuvre, qui prive l'héroïne de la parole, les autorités religieuses annihilent le potentiel subversif de Jeanette, la menace qu'elle représente pour leur vision du monde. En lui retirant le droit de prêcher, le conseil religieux lui ôte la possibilité de faire évoluer les mentalités de la communauté sur la place des femmes dans la société – civile ou religieuse – et sur l'homosexualité. L'héroïne ne peut plus exercer son influence au sein de la communauté.

Jeanette qui, d'une part, ne peut plus s'exprimer librement et, d'autre part, refuse les idées que lui propose la congrégation, n'a d'autre choix que celui de partir pour pouvoir écrire sa propre histoire. Ainsi que le formule la narratrice, elle renonce à jamais au rôle du prêtre, simple marionnette se contentant de répéter l'histoire qui lui a été transmise, une narration dont l'autorité a été légitimée par une longue tradition itérative, pour endosser celui du prophète, libre d'exprimer sa voix unique et originale, une figure redéfinie pour devenir, à l'image de l'héroïne, un être troublé par les démons :

‘What would have happened if I had stayed?’

I could have been a priest instead of a prophet. The priest has a book with the words set out. Old words, known words, words of power. Words that are always on the surface. Words for every occasion. The words work. They do what they're supposed to do; comfort and discipline. The prophet has no book. The prophet is a voice that cries in the wilderness, full of sounds that do not always set into meaning. The prophets cry out because they are troubled by demons. (*Oranges*, p. 156)

Les mots de la congrégation n'ont d'autre fonction que celui de renforcer l'ordre établi, par le contrôle des individus auxquels ils sont destinés, ainsi que le souligne l'association du terme qui les désigne aux lexiques du pouvoir, de la discipline, et de l'efficacité : « words of power. [...] The words work. They do what they're supposed to do; comfort and

discipline. » La répétition à l'identique du passé devient signe de légitimité, la familiarité des mots étant source de réconfort : « Old words, known words ». Or, la prise de conscience de son homosexualité, de sa différence, déclenche en Jeanette le besoin de redéfinir, de réinterpréter les termes que lui ont légués sa mère et la communauté pentecôtiste, de leur redonner un sens – la vacuité, la stérilité des mots repris à l'identique étant suggérée par la répétition du terme « word », dont l'itération ne mène à aucune révélation : « Old words, known words, words of power. Words that are always on the surface. Words for every occasion. » Débute alors une quête de sens qui englobe l'exploration de soi, la recherche amoureuse et l'évolution artistique. Inversant la continuité entre l'expression féminine et l'homosexualité, la narratrice fait de la découverte de sa sexualité, de sa « possession démoniaque », ainsi que des tourments et questions qu'elle entraîne, la source de sa voix originale, dont elle oppose la liberté, la fluidité, à la fixité des mots qui lui ont été transmis. La profondeur, l'effusion et l'aspect diffus du « cri » (« cry out »), qui symbolisent la voix originale de la narratrice, déstabilisent la superficialité et la rigidité de ces mots dont la communauté use et abuse tout en évoquant paradoxalement un retour transgressif, parodique, à l'une des croyances fondamentales du culte pentecôtiste, en l'occurrence la capacité du croyant à parler en langue sous l'influence du Saint-Esprit. L'originalité de la voix de Jeanette prend décidément sa source dans l'environnement religieux de son enfance. La particule « out » qui, associée alternativement aux verbes décrivant les mots (« set ») et la voix (« cry »), marque l'extension de la sphère d'influence des mots, le passage de l'horizontalité contenue des mots de la congrégation à l'ouverture de l'angle de portée du cri – symbolisée par l'aperture maximale de la bouche. Même lorsque le verbe « set » est employé pour désigner le cri, il n'est pas suivi de la particule « out » – qui se réfère aux mots de la congrégation – mais de « into », qui symbolise la transformation, le passage d'un état à un autre dont la négation ne peut totalement éradiquer l'existence. Des mots anciens, figés, à consonance souvent bibliques, connus depuis l'enfance, se dégage ainsi la voix originale, parfois nébuleuse, de l'héroïne, puis celle, plus structurée, de la narratrice – et derrière ce masque, de l'auteur. Jeanette – l'héroïne, la narratrice, l'auteur – dévie des termes bibliques de son enfance, dont elle est devenue la victime, pour devenir la créatrice et, au-delà de la prophétesse, le Dieu Tout-Puissant de son propre texte, des mots qu'elle a choisis. Si la voix se fige progressivement en mots, l'écrit refuse néanmoins le dogmatisme, ne serait-ce que par ses origines dialogiques hybrides. Victime des mots des autres, qui l'ont privée de la parole, la narratrice reprend le dessus en créant un texte personnel issu de la réinterprétation de ceux

d'autrui, du dialogue avec les récits qui ont lui ont été transmis. Interdite de parole au sein de la congrégation, Jeanette doit en partir pour pouvoir l'obliger à interagir avec elle, ne serait-ce que de manière détournée, en l'incluant dans son texte.

Réécriture de la narration « biblique » maternelle par la démultiplication des perspectives coexistantes

La narration de la mère de Jeanette, qui use de récits bibliques pour ré-écrire son histoire personnelle et celle de sa fille, a indéniablement influencé la personnalité et la vie de l'héroïne. Il n'est donc pas étonnant de constater qu'*Oranges* reflète la dimension religieuse et biblique de l'enfance de Jeanette. La narratrice nous raconte ainsi qu'elle a été élevée par une mère très dévote, pour qui chaque événement, chaque élément, s'inscrivait dans le schéma divin et jouait un rôle spécifique dans la dynamique de l'affrontement du Bien et du Mal : « I discovered that everything in the natural world was a symbol of the Great Struggle between good and evil. » (*Oranges*, p. 15)¹ Sa mère lui a inculqué la notion qu'elles faisaient partie des « élus » et que Dieu leur avait assigné la mission d'évangéliser les païens, c'est-à-dire de leur révéler la vérité : « I cannot recall a time when I did not know that I was special ». (*Oranges*, p. 4) Mais la narratrice ne se contente pas de relater les premières années de sa vie en insistant sur les tendances mythifiantes que sa mère a essayé de lui transmettre. Elle présente, commente et réécrit simultanément la vision du monde maternelle. *Oranges* prend la forme d'un dialogue – au sens bakhtinien du terme – entre la narration de la mère et celle de la fille, à partir duquel émerge la voix unique de Jeanette.

Au niveau le plus explicite, *Oranges*, qui est divisé en huit parties, dont les titres ont été empruntés aux huit premiers chapitres de l'Ancien Testament, reflète les pratiques narratives de la mère de Jeanette et les critique simultanément, en établissant un lien direct entre les récits bibliques et l'histoire personnelle d'une jeune fille homosexuelle. La narratrice reprend le processus de mythification par le biais duquel sa mère transformait le

¹ Selon Robert Carroll et Stephen Prickett, la Bible véhicule l'idée que le cycle entier de l'existence humaine est significatif. Tout élément, aussi trivial soit-il, encode un sens symbolique s'insérant dans une signification globale. Cette appréhension de l'existence humaine imprégnerait l'ensemble de la culture occidentale, et conditionnerait notre perception et notre compréhension du monde. La Bible serait ainsi à l'origine de la narrativisation et de la mythification de nos expériences. S'il est impossible de dire que les récits bibliques ont joué ce rôle dans la vie de tous les individus, il est néanmoins possible d'affirmer qu'ils ont structuré la perception du monde de Jeanette, de sa mère et de la congrégation. (*The Bible* 1998, p. xv)

moindre événement de leurs vies en manifestation de la volonté divine, et le détourne, par le simple fait de l'adapter à son expérience particulière, c'est-à-dire d'associer les huit premiers récits bibliques à un thème qu'ils éludent ou lorsqu'ils y font allusion, dénoncent. Néanmoins, et alors même que le récit de la narratrice fourmille de références bibliques, le contenu des chapitres fait rarement allusion aux histoires auxquelles les titres renvoient, ou le fait de manière très indirecte. Par exemple, le chapitre « Genesis », qui relate, en partie, les origines de l'héroïne, fait surtout référence au Nouveau Testament. En effet, la narratrice ne cherche pas à calquer son histoire sur les textes bibliques, mais les exploite de sorte à les mettre au service de l'expression de son expérience personnelle. Si l'on ajoute à cela que le ton du texte est très souvent celui de l'humour, qui permet de réécrire la narration maternelle tout en allégeant les passages les plus dramatiques, le résultat a de quoi surprendre.

La narratrice débute ainsi son récit autofictionnel en esquissant la vision du monde de sa mère au travers de deux listes qui ne peuvent manquer d'attirer l'œil du lecteur puisqu'elles trouent la première page. Le contenu de ces listes redouble l'étonnement suscité par leur présence, la narratrice se proposant de recenser les amis et les ennemis de sa mère. Témoignant du manichéisme et des tendances mythifiantes de la mère de Jeanette, ces listes opposent les représentants des forces du Bien et du Mal, ses amis se situant évidemment dans le camp divin, tandis que ses ennemis sont assimilés à des suppôts du Diable :

She had never heard of mixed feelings. There were friends
and there were enemies.

Enemies were: The Devil (in his many forms)

Next Door

Sex (in its many forms)

Slugs

Friends were: God

Our dog

Auntie Madge

The Novels of Charlotte Brontë

Slug Pellets

and me, at first, I had been brought in to join her in a tag match
against the Rest of the World. (*Oranges*, p. 3)

Ces listes, qui mettent en contact, sans la moindre discrimination, des êtres surnaturels, des personnes, des animaux, des activités et des choses – ainsi que le suggère la répétition de la formule « in his/its many forms », établissant une équivalence entre l'animé et l'inanimé –

représentent la manière dont la mère de Jeanette transforme les éléments triviaux du quotidien en acteurs du combat (de catch !) contre le Mal. Au-delà du ridicule, se lit le sérieux de ces listes. Détourné un instant par l'humour, l'aspect le plus sombre de la personnalité de la mère de Jeanette revient en force. En d'autres termes, les deux listes abordent, avec légèreté, un aspect pourtant terrifiant de la mère de Jeanette, qui transparaît indéniablement dans la conclusion en demi-teinte. En effet, la narratrice termine ces listes en sous-entendant qu'elle ne fait plus partie du camp du Bien (« and me *at first* » [nous soulignons]). Jeanette passera dans le camp du Mal lorsqu'elle refusera de réprimer son homosexualité. Considérant qu'elle ne peut avoir tort puisqu'elle fait partie des forces du Bien, la mère de Jeanette fait preuve de la logique même que ces listes décrivent et dénoncent sur le ton de l'humour. L'humour nous écarte donc de la réalité pour mieux nous y ramener. Pour le dire autrement, ces listes laissent entrevoir un but plus sérieux, que la parodie permet d'atteindre. La juxtaposition d'éléments hétérogènes contribue ainsi à remettre en question les notions de Bien et de Mal de la mère de Jeanette et, par conséquent, à saper les fondements de sa narration. En faisant cohabiter le Diable et les limaces, Dieu et les pastilles anti-limaces, la narratrice suggère que la vision du Mal de sa mère est totalement infondée et illégitime puisqu'elle s'applique à la moindre chose, pratique ou personne, la contrariant personnellement, sans aucun souci du bien commun. L'absence d'échelle de valeur entre éléments métaphysiques et triviaux aboutit à une indifférenciation, mise en avant par la répétition de la formule « there were » dans « There were friends and there were enemies », qui relie les deux groupes antinomiques, et le fait que les deux listes s'enchaînent sans aucune démarcation, au point de ne former qu'un ensemble continu. Loin de refléter la distinction évidente que la mère de Jeanette établit entre les forces du Bien et du Mal, les listes la ridiculisent, la farce étant redoublée par l'enchaînement du mot « God » et de son anagramme « dog », le second terme pouvant être substitué au premier, selon la logique de la liste, et la constatation que les lettres débutant les noms des représentants des forces du Bien forment le mot « goats », un commentaire éloquent sur leur statut d' élu. La distance créée par le biais de la parodie permet à la narratrice de retranscrire une histoire, la narration « biblique » maternelle, qui fut la sienne pendant les premières années de sa vie, tout en reflétant la naïveté de l'enfant pris dans cette version évangélisée de sa vie. La parodie lui permet de présenter un double point de vue, celui de l'enfant immergé dans la narration maternelle, et celui de la narratrice/de l'auteur, devenue adulte, portant un regard rétrospectif critique, modelé par son expérience ultérieure, sur cette vision du monde. La naïveté et l'expérience, le présent et le futur (ou

selon une autre perspective, le passé et le présent), l'immersion et le recul, coexistent, créant un tableau multifocal, hybride, de son enfance.

La narratrice peut alors nous raconter, de manière à la fois sérieuse et parodique, les conditions de son adoption, les origines du mythe, l'assimilation de son adoption à l'Immaculée Conception. En effet, enviant le destin de la Vierge Marie, et désespérant de ne pouvoir reproduire ce miracle, la mère de Jeanette décide, à la place, d'adopter un enfant pour le dédier au seigneur. L'adoption est racontée en des termes qui évoquent le contexte de la naissance du Christ puisque la mère de Jeanette entretient l'idée que l'enfant lui a été confié par Dieu, son mari n'étant, à l'image de Joseph, qu'un père de substitution : « she followed a star until it came to settle above an orphanage, and in that place was a crib, and in that crib, a child. [...] She said, 'This child is mine from the Lord.' » (*Oranges*, p. 10) L'étoile qui guide la mère de Jeanette jusqu'à l'orphelinat rappelle celle qui permet aux Rois mages d'arriver à l'endroit où se trouve l'enfant Jésus. En outre, la narratrice joue sur les deux sens du mot « crib », le berceau et la crèche, afin d'établir un parallèle entre son berceau et celui du Christ. La première phrase de la citation est un mélange de l'Évangile selon Matthieu et de l'Évangile selon Luc, les deux textes bibliques qui détaillent la naissance de Jésus. L'Évangile selon Matthieu est le seul à mentionner l'épisode dans lequel les Rois mages arrivent jusqu'à l'enfant, guidés par une étoile¹, alors que l'Évangile selon Luc est celui qui fait référence à la crèche (*manger*) dans laquelle Marie doit déposer l'enfant à cause du manque de place dans l'auberge.² Ce collage d'éléments empruntés à plusieurs Évangiles illustre la manière dont la mère de Jeanette sélectionne les événements de l'histoire biblique dont elle a besoin pour donner à sa vie et à celle de sa fille une dimension mythique. Jeanette reproduit ce processus de mythification dans sa narration non sans un décalage humoristique, raillant les prétentions de sa mère qui, jalouse de la Vierge Marie, ne voyait pas l'intérêt d'être la seconde femme à expérimenter l'Immaculée Conception : « She had a mysterious attitude towards the begetting of children; it wasn't that she couldn't do it, more that she didn't want to do it. She was very bitter about the Virgin Mary getting there first. So she did the next best thing and arranged for a foundling. That was me. » (*Oranges*, p. 3-4) Plus qu'une quelconque tendance à la mythification, la narratrice dévoile à demi-mot l'attitude répressive dont sa mère fait preuve envers la sexualité – et les relations intimes de manière générale – et qu'elle essaiera de lui imposer.

¹ « When they had heard the king [Herod], they [the wise men] departed; and, lo, the star, which they saw in the east, went before them, till it came and stood over where the young child was. » (St. Matthew 2, 9)

² « And she [Mary] brought forth her firstborn son, and wrapped him in swaddling clothes, and laid him in a manger; because there was no room for them in the inn. » (St. Luke, 2, 7)

La répétition de « do it », appréhendé dans son sens sexuel, précédé alternativement du modal « could » exprimant la capacité et, à la forme négative, l'incapacité, et du verbe « want » à la forme négative, suggère le refus du corps sexué – qu'évoque également l'identification à la Vierge Marie – et le désir impossible de n'être que pur esprit. L'enchaînement des négations, « wasn't », « couldn't », « didn't want », accentue cette impression. Paradoxalement, la distanciation opérée par la parodie – et l'emploi du verbe « want » à la place du modal « would » qui oblige à recourir au « to », renforçant l'éloignement – permet de se rapprocher de la perception du monde de la mère de Jeanette, d'établir le type même de contact qu'elle abhorre, pour mieux la comprendre. L'emploi de la parodie crée une vision à la fois distanciée et intime de l'expérience de l'héroïne et de celle de sa mère, une représentation multifocale qui expose simultanément les différents points de vue des personnages. De manière plus générale, cette plurivocité de points de vue transparait dans le portrait des protagonistes, dans l'image que la narratrice nous donne d'elle-même et de sa mère. Dans la caractérisation des personnages, et notamment dans celle de Jeanette, abondent les spectres de figures bibliques, offrant à chaque fois une lecture, une perspective, différente de l'héroïne.

Sélectionnant librement les éléments bibliques pouvant servir l'écriture de son histoire, la narratrice choisit de raconter son adoption en s'identifiant au Christ, et non à Adam et Eve, alors même qu'elle intitule le premier chapitre de son texte « Genesis ». Ce choix particulier, qui bouscule les attentes suscitées par le titre du chapitre, est parfaitement conscient et significatif. La narratrice associe son héroïne à la figure du Christ, prophète acclamé, puis trahi et martyrisé, et à sa conception de la religion, moins impitoyable que celle exprimée dans l'Ancien Testament. L'identification de Jeanette au Christ est donc programmatique puisqu'elle annonce implicitement la trahison de la congrégation et l'orientation religieuse de l'héroïne. Le choix du Christ, au détriment de celui d'Adam et Eve, figures de l'Ancien Testament, préfigure les divergences religieuses de Jeanette et de sa mère, la première préférant, au Dieu intraitable et impitoyable de la seconde, l'image d'un Dieu plus clément et aimant. Le refus de l'identification aux figures d'Adam et Eve est d'autant plus stratégique qu'un tel parallèle équivaldrait à reconnaître qu'elle a commis une faute alors même qu'elle ne se sent coupable de rien. Toutefois, la figure du Christ n'est pas très éloignée de celle d'Adam. Pour reprendre les termes de Northrop Frye, « Paul, dans Romains 5, 14, parle d'Adam comme d'un typos [une figure] du Christ », et décrit Jésus (dans 1 Corinthiens, 15, 45) comme un second Adam, l'Incarnation étant « une descente volontaire dans un monde inférieur répétant la création d'Adam. » (Frye 1984, p.

131, p. 244) En ce sens, Jeanette ne pourrait s'identifier à la figure du Christ sans se projeter également dans celle d'Adam. Ce rapprochement préfigurerait d'ailleurs la « chute » de l'héroïne aux yeux de sa mère, son expulsion du paradis terrestre. En dépit de cette assimilation indirecte à la figure adamique, Jeanette ne s'identifie jamais à Eve, déjouant ainsi les attentes du lecteur qui, compte tenu de son histoire, s'attend logiquement à ce qu'elle se projette dans ce prototype de la pécheresse. Encore une fois, ce refus est stratégique, la narratrice éludant volontairement le rôle que le texte biblique attribue à Eve dans la perte du paradis terrestre et, par extension, l'image de la femme sous-tendue par une lecture misogyne de la Genèse. Au travers de ce choix, la narration de Jeanette se différencie de celle de sa mère, qui se soumet à la volonté du pasteur en exprimant des thèses discriminatoires allant à l'encontre de son comportement. Les figures bibliques que la narratrice insère dans son texte, et celles qui en sont absentes, nous éclairent sur la façon dont l'héroïne vit sa confrontation avec la congrégation pentecôtiste, tout en guidant notre lecture du texte et des personnages. En refusant la moindre identification à Eve, en privilégiant les rapprochements avec le Christ, Jeanette se dépeint non pas comme une pécheresse, mais une héroïne, acclamée, puis trahie par les siens, une victime de l'interprétation déviante de la Bible par les membres de la communauté pentecôtiste.

Aux masques d'Adam, et surtout du Christ, vient s'ajouter celui de Moïse, lorsque Jeanette évoque le récit des promenades dominicales avec sa mère. Dans ce passage, la narratrice fait allusion à l'épisode biblique dans lequel Dieu désigne Moïse comme son prophète et lui ordonne de répandre Sa parole parmi les juifs, de les ramener dans le droit chemin afin qu'ils n'honorent plus que Lui. Jeanette assimile le message que lui délivre sa mère, alors qu'elles se trouvent au sommet d'une colline qui surplombe leur village, à la mission que Dieu confie à Moïse sur le Mont Sinäi : « We stood on the hill and my mother said, 'This world is full of sin.' We stood on the hill and my mother said, 'You can change the world.' » (*Oranges*, p. 10) La mère de Jeanette lui donne pour mission de changer le monde, gouverné par le péché, et de le remettre dans le droit chemin. Elle est alors associée à la figure de Dieu et, Jeanette, à celle de Moïse. L'identification de Jeanette à Moïse n'est pas incompatible avec le lien qu'elle établit entre sa vie et celle du Christ, puisque selon Northrop Frye, le sermon de Jésus sur le pinacle constitue une redite de l'épisode figurant Moïse sur le Mont Sinäi. (Frye 1984, p. 239) Jeanette, elle-même, rapproche ces deux événements lorsqu'elle compare la vue qui s'offre à elle du sommet de la colline à celle qui se présentait au Christ alors qu'il se trouvait sur le pinacle : « When you climb to the top of

the hill and look down you can see everything, just like Jesus on the pinnacle ». (*Oranges*, p. 6)

Tandis que l'identification de Jeanette à des personnages de l'Ancien Testament – Adam, Moïse – renvoie à l'image que sa mère se fait d'elle, son assimilation à la figure du Christ paraît principalement correspondre à sa propre perception de l'histoire. En effet, le personnage de Moïse représente les aspirations que nourrit la mère de Jeanette à l'égard de sa fille, son désir de la voir devenir missionnaire, alors que la figure d'Adam symbolise la chute de sa fille, qui découle, selon elle, du fait qu'elle ait vendu son âme au démon. La mère de Jeanette la tient pour seule et unique responsable de sa « chute », alors que la narratrice rejette toute culpabilité et se pose en martyre au travers de son identification au Christ. Si le parallèle entre Jeanette et la figure du Christ est, à l'origine, posé par la mère, cette dernière cesse, cependant, d'assimiler sa fille à Jésus, à l'enfant que le seigneur lui a donnée, lorsqu'elle découvre son homosexualité. A partir de cet instant, Jeanette devient un être perdu, comparable à Adam, ou plutôt à Eve, si l'on considère les propos misogynes qu'elle reprend à son compte pour expliquer le comportement sexuel de sa fille. Jeanette, quant à elle, endosse le rôle du Christ, trahi et abandonné de tous, à partir de cet épisode. Le fait que la congrégation lui retire le droit de prêcher, la prive du pouvoir et de l'influence qu'elle a acquis au sein de la communauté, afin de l'empêcher de faire évoluer les mentalités, accentue cette identification. (*Oranges*, p. 132) En effet, le comportement de la congrégation rappelle celui des prêtres et des scribes qui conspirèrent pour faire arrêter le Christ, car ils s'inquiétaient du pouvoir et de l'influence qu'il avait acquis sur le peuple, d'autant plus qu'il les critiquait, les accusant d'hypocrisie : « And the chief priests and the scribes the same hour sought to lay hands on him [Jesus]; yet they feared the people: for they perceived that he had spoken this parable against them. » (St. Luke, 20, 19) L'assimilation d'une jeune fille homosexuelle (rejetée par les membres de sa congrégation) au fils de Dieu est d'autant plus transgressive qu'elle se présente comme une image parodique du fondement du culte pentecôtiste selon lequel la présence du Christ se manifeste au croyant, et à travers lui, lors du Baptême de l'Esprit. Les multiples facettes du portrait hybride de Jeanette, empruntant tour à tour les masques d'Adam (et Eve), du Christ et de Moïse, représentent simultanément la vision idéalisée que sa mère se faisait d'elle et son envers, ainsi que la manière dont elle-même se percevait, aux différentes périodes de sa vie. Les processus d'identification qui affectent Jeanette esquissent, en creux, une image de la mère qui n'est pas sans évoquer celle d'une figure divine, remplaçant, ce faisant, la relation filiale paradigmatique du père et du fils par une lignée matriarcale.

La narratrice parodie ainsi l'image idéalisée qu'elle se faisait de sa mère lorsqu'elle était enfant, et la place qu'elle prenait dans sa vie, la manière dont elle régissait son existence : « She was [...] much given to sulking under trees when the appropriate destruction didn't materialise. Quite often it did, *her will or the Lord's I can't say*. » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 4) En décrivant sa mère comme une figure divine – ainsi que le suggère la formule « her will or the Lord's I can't say », dont la conjonction de coordination « or » implique l'interchangeabilité des éléments qui l'encadrent –, elle ne se contente pas de retranscrire la vision que les enfants ont de leurs parents pendant les premières années de leurs vies. La narratrice souligne le décalage existant entre les déclarations misogynes de sa mère et son comportement, tout en reprenant le processus de mythification dont elle use pour déstabiliser l'image de la femme qu'elle défend. En d'autres termes, Jeanette retourne la narration de sa mère contre elle pour dénoncer son hypocrisie. Dans le même temps, elle se réapproprie l'identification de sa mère à une figure divine pour réécrire l'image de la femme qu'elle lui propose. Au-delà de l'ironie qui imprègne sa caractérisation, la description de la mère de Jeanette évoque l'image que les textes de l'Ancien Testament donnent de Dieu. Dans un article opportunément intitulé « Mother from Heaven », Jeanette Winterson assimile, non sans ironie, sa mère au Dieu de l'Ancien Testament, en lui attribuant les caractéristiques qui Lui sont associées et en détournant la réponse qu'Il donne à Moïse lorsque ce dernier lui demande Son nom (« I AM THAT I AM », *Exodus*, 3, 14) : « It would have been unwise to ask her to intercede with God. She *was* God. She didn't know it because she was born before feminism. Irascible, impossible, unknowable, unmovable, She Is That She Is ». (Winterson 2002) Malgré l'ironie et l'exagération qui imprègnent indéniablement cette déclaration, il n'en demeure pas moins que l'article, qui fut publié dans la rubrique « Family History » de la section *Fact* du *New Yorker*, consolide l'image de la figure maternelle esquissée dans *Oranges*. La mère de Jeanette est d'ailleurs une fervente adepte du Dieu de l'Ancien Testament, le Dieu du Nouveau Testament étant bien trop docile à son goût et ne s'accordant pas avec son tempérament intransigeant : « She was Old Testament through and through. Not for her the meek and paschal Lamb ». (*Oranges*, p. 4) Le jeu de mots fondé sur l'association de l'adjectif « meek » et du nom « lamb », appréhendé dans ses sens religieux (« paschal ») et quotidien, culinaire, ainsi que l'assimilation du Christ à l'agneau pascal, permettent à la narratrice de suggérer, avec humour, le sort que sa mère réserve au Dieu de l'Ancien Testament : « we had sheep. [...] We had it on Sundays with potato. » (*Oranges*, p. 4) Dans *Oranges*, la narratrice démultiplie les parallèles entre sa mère et le

Dieu de l'Ancien Testament. Par exemple, le prénom de la mère de Jeanette est presque aussi tabou que celui de Dieu pour les juifs, puisqu'il n'apparaît que deux fois dans la narration, au même endroit, et n'est jamais prononcé par l'héroïne : « Look out, it's Louie with the nipper [...]. Look, Louie, that child's moulting. » (*Oranges*, p. 75-6)¹ En outre, l'attitude de la mère de Jeanette envers sa fille est décrite en des termes qui rappellent la relation entre le Dieu de l'Ancien Testament et le peuple juif. Le Dieu de l'Ancien Testament aime son peuple d'un amour qu'ils n'a ni recherché, ni mérité, et en échange, attend de lui qu'il suive Ses commandements à la lettre. Chaque fois que le peuple juif s'éloigne des pactes conclus avec Dieu, Dieu lui promet, s'il se repent et lui obéit, d'être à ses côtés, mais jure de le punir sévèrement dans le cas contraire. En dépit des multiples trahisons du peuple juif, Dieu lui assure qu'Il ne l'oubliera pas. Cette promesse implique que les juifs ne pourront jamais se défaire du lien qui les unit à Dieu, et qu'ils n'ont pas choisi. La relation entre Jeanette et sa mère évolue suivant la même dynamique. Jeanette a été choisie par sa mère pour être l'enfant qu'elle allait dédier à Dieu. En échange de son amour, sa mère exige qu'elle obéisse à ses commandements. Selon Laurel Bollinger, les chapitres « Leviticus » et « Numbers » jouent le même rôle que les textes bibliques auxquels ils se réfèrent, en établissant la « Loi » que la mère de Jeanette impose à sa fille. (Bollinger 1994, p. 366) La mère de Jeanette permet à sa fille de rester avec elle tant qu'elle se conforme à sa volonté, et agit selon la vision du monde qu'elle lui a inculquée. Elle lui pardonne lorsqu'elle tombe amoureuse de Melanie car elle se repent, mais la chasse lorsqu'elle refuse de renoncer à son amour pour Katy. Dans cette optique, les « fautes » de Jeanette peuvent être assimilées aux actes de désobéissance des juifs, qui renient régulièrement leur Dieu pour adorer d'autres dieux/démons. La mère de Jeanette n'oublie cependant pas sa fille, et accepte de la revoir pendant les fêtes de Noël. A l'instar des juifs, qui ne peuvent se défaire de leur relation avec Dieu, Jeanette ne peut se départir du lien qui l'unit à sa mère. (*Oranges*, p. 171) Pour résumer, la mère de Jeanette apparaît comme une figure dominatrice, terrifiante et cruelle, qui peut néanmoins se révéler clémente dans certaines circonstances, à l'image du Dieu de l'Ancien Testament. Or, en reprenant l'association de sa mère à une figure divine, la narratrice altère l'image de la femme qui lui a été transmise et qui se fonde sur des textes bibliques. La femme n'est plus l'objet secondaire de la création, mais représente l'instance créatrice. La naissance de Jeanette est d'ailleurs dépourvue de figure masculine, son père (adoptif) n'étant mentionné à aucun

¹ Bien que Jeanette Winterson donne son prénom à la narratrice et l'héroïne d'*Oranges*, elle ne reprend néanmoins pas celui (trop tabou ?) de sa mère : Constance.

moment au cours de l'épisode et étant quasiment absent de l'histoire. Pour reprendre les termes de Laurel Bollinger :

Rather than concentrating on the creative power of an omnipotent Father, the text reproduces the conventionally passive Joseph-figure in Jeanette's adoptive father; he has no real role in Jeanette's childhood and appears primarily as a victim of his wife's evangelism. The power of creation rests with Jeanette's mother. (Bollinger 1994, p. 365)

L'absence du père est liée à la vision de l'homme de la mère de Jeanette, illustrée par le jeu de mots sur le nom anglais des Rois mages. Ce jeu de mots déploie simultanément les appréhensions religieuses (« Rois mages ») et littérales (« hommes sages ») de cette expression pour dévoiler l'incongruité des croyances religieuses de la mère de Jeanette, mais aussi et surtout sa vision des hommes : « We had no Wise Men because she didn't believe there were any wise men ». (*Oranges*, p. 4) Néanmoins, en déstabilisant les fondements de la narration de sa mère, Jeanette suit paradoxalement son exemple. Elle exploite le potentiel libérateur et le pouvoir encodés dans la narration que sa mère lui a transmise pour se défaire de son emprise et créer sa propre histoire. En d'autres termes, en reprenant et en transformant le récit qui a structuré son enfance et sa personnalité, la narratrice réussit à re-trouver sa voie/voix. Pour reprendre l'identification de Jeanette au Christ, *Oranges* représente la résurrection linguistique de la narratrice, un processus qui ne se limite pas à la réécriture de la narration maternelle inspirée de textes bibliques, mais exploite également l'une des *romances* – influencées par la Bible – les plus importantes ayant marqué l'héroïne.

III-1-2-b. Reprise, appropriation et réécriture de la quête du Graal

Poursuivant la réécriture des textes ayant structuré son enfance et son histoire, Jeanette intercale, dans sa narration, quatre épisodes inspirés de la quête du Graal de Perceval, en faisant l'intertexte le plus long d'*Oranges*, et l'un des plus importants. Ces passages reprennent très librement certains éléments de l'intrigue du chapitre « The Tale of the Sangreal » du *Morte d'Arthur* de Thomas Malory. (Malory 1994, p. 359-431)¹ *Le Morte*

¹ L'intrigue de *Le Morte d'Arthur*, qui fut publié au XV^e siècle, n'a pas été inventée par Malory. L'auteur présente son texte comme la traduction d'un livre français, qu'il mentionne à plusieurs reprises dans son récit. Dans sa préface au *Roman du roi Arthur et de ses chevaliers de la table ronde (Le Morte d'Arthur)*, Pierre

d'Arthur est l'un des six livres que possédaient les parents de Jeanette Winterson, et le plus singulier d'entre eux, si l'on considère que les autres ouvrages étaient soit des Bibles ou un index de la Bible, soit des livres pour enfants : « My parents owned six books between them. Two of those were Bibles and the third was a concordance to the Old and New Testaments. The fourth was *The House at Pooh Corner*. The fifth, *The Chatterbox Annual 1923* and the sixth, Malory's *Morte d'Arthur*. (*Art Objects*, p. 153)¹ Nous ne serons donc pas surpris de constater que cet ouvrage a influencé l'évolution identitaire et artistique de Jeanette, l'auteur, la narratrice et le personnage.²

Le premier épisode de la réécriture de la Quête du Graal de Perceval débute *in medias res*, au moment où le chevalier quitte la cour du roi Arthur : « Sir Perceval, the youngest of Arthur's knights, at last set forth from Camelot. The king had begged him not to go; he knew this was no ordinary quest. Since the visit of the Holy Grail one feast day, the mood had changed. » (*Oranges*, p. 127) Dans une ambiance énigmatique et nostalgique, cet extrait se focalise simultanément sur les raisons ayant amené Perceval à quitter la cour du roi Arthur, en l'occurrence l'apparition du Graal, et la tristesse du monarque, profondément affecté par ce départ. Cette variante de l'histoire de Perceval dépeint le départ du chevalier avant même d'en relater les causes, de représenter l'apparition du Graal, qui n'est évoqué que dans le troisième extrait. Le bouleversement chronologique amorcé dans ce passage met en abyme la structure temporelle du chapitre « Judges », dans lequel il s'insère. Il le reflète doublement en apparaissant au début du chapitre, au moment où la mère de Jeanette lui demande de choisir entre ses orientations sexuelles et son entourage. Le chapitre remonte ensuite aux origines de cet ultimatum avant de nous en présenter le dénouement, dont le premier extrait de l'histoire de Perceval anticipe indéniablement la teneur. Dès lors, il est évident que la narratrice sélectionne et transforme des éléments du texte de Malory, pour mieux les intégrer à son histoire, à laquelle ils vont contribuer, ne serait-ce qu'en la reflétant. Le deuxième épisode de la réécriture de la Quête

Goubert affirme que Malory se serait, en réalité, inspiré d'un corpus de textes français et anglais en vers et en prose, qu'il aurait « réduit en le réécrivant dans sa prose moyen-anglaise ». (Malory 1994, p. 11) L'auteur aurait opéré un choix entre les épisodes à garder et ceux à mettre de côté, il en aurait modifié certains, en aurait condensé d'autres, et aurait parfois ajouté son point de vue personnel. En ce qui concerne les chapitres qui relatent la Quête du St Graal, ils semblent constituer une reprise quasi-littérale de *La quête du Saint-Graal*, un texte qui fut publié en France aux alentours de 1220 par un auteur anonyme. *La quête du Saint-Graal* fait partie de l'ensemble Lancelot-Graal, composé, par étapes successives, au cours du premier tiers du XIII^e siècle. (*La quête du Saint-Graal* 1979, p. 9)

¹ Si la partie traitant de la Quête du Graal – qui s'étend du livre treizième au livre dix-septième – est empreinte d'une forte dimension chrétienne, il n'en va pas forcément de même du reste de l'ouvrage, les chevaliers étant souvent plus occupés à combattre et à séduire leurs dames qu'à honorer leur Seigneur.

² Nous aurons l'occasion de voir, dans le chapitre suivant, que *Le Morte d'Arthur* est également l'un des intertextes les plus importants de *Powerbook*.

du Graal interrompt la narration « principale » peu avant la fin du chapitre « Judges ». Il intervient entre le passage dans lequel Jeanette annonce au pasteur qu'elle lui fera bientôt savoir si elle décide de se repentir une seconde fois et celui où elle quitte la communauté pentecôtiste. Dans ce deuxième extrait, Perceval est perdu dans les bois. Affamé et fatigué, il se remémore, avec nostalgie, la vie heureuse qu'il menait à la cour du roi Arthur, où il était admiré de tous et, plus particulièrement, du monarque. (*Oranges*, p. 132-3) Conservant son avance sur le récit principal, l'intertexte anticipe la réponse de Jeanette et la nostalgie que ressentira la jeune fille après avoir quitté sa famille et sa communauté. Le troisième épisode apparaît dans le chapitre « Ruth », alors que l'héroïne est momentanément de retour chez elle, à l'occasion des fêtes de Noël. Ce nouvel extrait met en abyme les doutes qui assaillent Jeanette après son départ, la narration autobiographique ayant rattrapé l'histoire de Perceval : « I'm always thinking of going back. » (*Oranges*, p. 155) Dans ce passage, le chevalier, qui est chaleureusement accueilli dans un château, ressasse les moments passés à la cour du roi Arthur et la tristesse du monarque. Il regrette d'être parti et pense qu'il aurait pu faire marche arrière les premiers jours. Il se remémore ensuite l'apparition du Graal et le serment prononcé par les chevaliers de la Table Ronde. Frustrés de n'avoir pu voir le Graal, qui était alors recouvert d'un voile de samit blanc, ils ont juré de se lancer à sa recherche. (*Oranges*, p. 161) Le quatrième épisode intervient également dans le chapitre « Ruth », alors que Jeanette repense à l'existence qu'elle menait au sein de la communauté pentecôtiste et est de plus en plus tentée de revenir en arrière : « Perhaps it was the snow, or the food, or the impossibility of my life that made me hope to go to bed and wake up with the past intact. » (*Oranges*, p. 168) Dans cet extrait, Perceval est seul, à la table de son hôte. Réverbérant les doutes de Jeanette, le chevalier réfléchit aux raisons qui l'ont amené à se lancer dans la quête du Graal. Plus tôt dans la journée, il a songé à retourner à la cour du roi Arthur, exprimant, comme l'héroïne, le désir de se réveiller au milieu des choses qui lui sont familières. Mais le rêve qu'il fait, à la fin de l'épisode, laisse présager qu'il ne reviendra pas en arrière – et Jeanette non plus, probablement. (*Oranges*, p. 168)

Dans *Oranges*, le premier extrait de l'histoire de Perceval se réfère explicitement à des personnages et épisodes provenant des différents récits qui composent *Le Morte d'Arthur*. Il est notamment fait allusion à une trahison impliquant Lancelot et Bohort, un événement à la fois postérieur aux péripéties relatées dans « The Tale of the Sangreal » et antérieur à la réécriture de la Quête du Graal de Perceval dans *Oranges* : « for Launcelot and Bors, betrayal is in the future as well as in the past. » (*Oranges*, p. 127) Accentuant la

confusion du positionnement des faits mentionnés, définis par rapport à leur contexte originel, le *Morte d'Arthur*, et, dans le même temps, par rapport à une œuvre, *Oranges*, qui lui est postérieure, il est difficile de déterminer avec certitude si le texte suggère que Lancelot et Bohort sont les auteurs de cette trahison ou s'ils en sont les victimes. En effet, cette référence renvoie-t-elle au fait que Lancelot ait trahi Arthur en ayant une aventure avec la reine Guenièvre et que Bohort l'ait toujours protégé, ou à la trahison de Mordred et d'Agravain, les chevaliers qui ont porté cette affaire aux oreilles du roi et, partant, l'ont obligé à condamner la reine ? (Malory 2001, p. 432-5) Au flou temporel vient donc s'ajouter l'ambiguïté interprétative. Dans tous les cas, cette allusion se réfère au moment où le roi Arthur apprend que son épouse a une liaison avec Lancelot, c'est-à-dire au contenu des chapitres « The Book of Sir Launcelot and Gwynevere » (Malory 2001, p. 432-71) et « Le Morte d'Arthur » (Malory 2001, p. 472-507), qui suivent celui consacré à la Quête du Graal. Néanmoins, la relation entre Lancelot et Guenièvre ayant débuté avant la Quête du Graal, qui en interrompt le cours, et repris après celle-ci, elle se situe simultanément dans le passé et le futur des événements qui sont au centre de l'intertexte d'*Oranges*. Cette phrase, a priori anodine, établit donc un cadre imaginaire et littéraire dans lequel passé, présent et futur ne peuvent être distingués, un contexte ambivalent auquel contribuent les références suivantes. En effet, le premier extrait de la réécriture de l'histoire de Perceval fait également allusion à un événement qui nous est conté dans *The Book of Sir Tristram of Lyonesse*, le récit qui précède celui de la Quête du Graal. (Malory 2001, p. 170-358) Cet épisode concerne encore une fois Lancelot et Guenièvre. La reine ayant découvert que le chevalier avait passé la nuit avec Elaine, la fille du roi Pelles et la future mère de son fils illégitime, Galaad, elle lui fit de tels reproches qu'il en perdit la raison pendant deux ans. (Malory 2001, p. 342-3) Lancelot s'enfuit de la cour du roi Arthur et, bien que de nombreux chevaliers fussent partis à sa recherche, personne ne sut jamais où il avait passé ces deux années : « Launcelot is gone, driven mad by heavy things. Somewhere he is searching too; reports reach the king; garbled, incoherent, ragged like the men who bring them. » (*Oranges*, p. 127) Ne se limitant pas à une lecture unique, ce passage pourrait aussi se référer à la recherche du Saint-Graal (« Somewhere he is searching too ») et à la gravité de son enjeu (« driven mad by heavy things »). Il établirait alors le cadre des épisodes ultérieurs de l'histoire de Perceval et unirait simultanément les motifs de l'amour et de la quête, les formes d'amour terrestre et sacré, tout en anticipant un thème qui sera développé dans la narration de Jeanette. Aucune des références mentionnées dans ce premier extrait de l'histoire de Perceval ne se soumet à une interprétation univoque. Au contraire, chacune

d'entre elles renvoie à plusieurs épisodes du *Morte d'Arthur*, c'est-à-dire à différents lieux, temps et personnages. Illustrant un des thèmes principaux d'*Oranges*, les lectures se démultiplient sans qu'aucune d'entre elles n'apparaisse plus légitime qu'une autre. Ainsi, l'épée fichée dans le bloc de pierre peut être Excalibur, l'épée qui permit à Arthur de devenir roi, dans le chapitre « The Tale of King Arthur » (Malory 2001, p. 25-6), et/ou l'arme dont Galaad a besoin pour mener à bien la quête du Graal (Malory 2001, p. 363) : « There was a stone that held a bright sword and no one could pull the sword because their minds were fixed on the stone. » (*Oranges*, p. 127) Le premier passage fait encore référence à un autre ouvrage appartenant à l'ensemble des romans de Bretagne. Il renvoie à *Gawain and the Green Knight*, un récit anglais inspiré du *Livre de Caradoc* et de *Perlesvaus*, datant des années 1400 (Régnier-Bohler 1989, p. xli) : « they laughed at Sir Gawain and his exploits in the land of the green knight ». (*Oranges*, p. 127) Par conséquent, ce premier extrait établit des liens avec des œuvres appartenant à la tradition des romans de Bretagne, dont la narratrice d'*Oranges* se prévaut et au sein de laquelle elle inscrit ostensiblement son texte. Par la démultiplication des références à la matière de Bretagne et de leurs interprétations, elle met en place un cadre hybride qui, d'une part, charrie des connotations et attentes particulières et, d'autre part, reflète et relie les thèmes principaux de sa narration « autobiographique » : l'amour impossible (de Lancelot et Guenièvre renvoyant à celui de Jeanette pour les femmes), la trahison (de Lancelot et Bohort, de Mordred et Agravain, réverbérant celle de la congrégation et de la mère de l'héroïne, mais aussi, selon une perspective différente, celle de Jeanette envers sa mère) et la quête (de Perceval dédoublant celle de la jeune fille). Pour être plus précis, la narratrice crée un contexte dans lequel sa version de la Quête du Graal va venir s'insérer, selon un double mouvement centrifuge et centripète, pointant simultanément vers l'extérieur du texte, le passé, la tradition littéraire, et vers l'intérieur du texte, auquel elle fait également référence. En effet, le premier passage de la réécriture de la Quête du Graal de Perceval fait allusion au conte du « jardin renfermant un oranger », au travers de la description de la Table Ronde : « The Round Table is decorated with every plant that grows growing circular-wise like a target. Near the centre is a sundial and at the centre a thorny crown. Dusty now, but all things turn to dust. » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 127) Cette description n'apparaît pas dans le texte de Malory, mais reprend, presque mot pour mot, celle du jardin symbolique dans lequel aboutit et débute simultanément toute véritable quête dans *Oranges*, en un mouvement spiralé infini. (*Oranges*, p. 120) La narratrice conserve le symbolisme de la Table Ronde, appréhendé comme le déclencheur de la

poursuite du Graal dans le texte de Malory, mais en ouvrant sa rotondité pour exprimer le mouvement spiralé (évoqué par la cible) de la quête et, de manière plus générale, en superposant à celle-ci l'imagerie du jardin renfermant un oranger, lié au motif de l'exploration identitaire dans *Oranges*, en d'autres termes, en se l'appropriant, en l'intégrant et en lui permettant de signifier dans son texte. Brouillant les hiérarchies ainsi que les limites entre l'intérieur et l'extérieur, le contenant et le contenu, le cité et le citant, le texte dans lequel est inséré la réécriture de la Quête du Graal de Perceval est traité comme un intertexte à part entière et placé au même niveau de reconnaissance que les romans de Bretagne. En tissant un réseau intertextuel hybride, à la fois externe et interne, la narratrice relie sa version de la Quête du Graal à celle de Malory, et à la matière de Bretagne en général. Au travers de cette relation, par l'intermédiaire des passages réécrivant la Quête du Graal, s'établit un contact direct, une relation d'ascendance et de descendance entre la tradition des romans de Bretagne et *Oranges*.

Si la narratrice s'inspire très librement du texte de Malory (et des romans de Bretagne), sa description de l'apparition du Graal¹ reprend fidèlement les éléments principaux de celle que l'on peut lire dans *Le Morte d'Arthur* – le coup de tonnerre, l'intensité du rayon lumineux, le mutisme des chevaliers, le Graal recouvert d'un voile de samit blanc – allant parfois jusqu'à reproduire les formules de l'original :

Suddenly they were disturbed by peals of *thunder* which shook the whole castle, then they were all *struck dumb* by a dazzling *sunbeam*, *seven times brighter than any they had seen before*. The spirit of the Holy Ghost descended upon them, and each was beautified. Then the Holy Grail entered the Hall. It *was covered with white samite* [...].

“My lords,” said Sir Gawain, “[...] I make this *vow*: to set off in search of the Holy Grail tomorrow *and not to return* for at least a year and a day without seeing it more clearly, but to accept it as in accordance with God’s will if this is not vouchsafed me.”

When Sir Gawain finished speaking, many of the knights of the Round Table made similar vows, and King Arthur was deeply distressed. [nous soulignons] (Malory 2001, p. 364-5)

He [Perceval] dreamed of that supper time when there was a great cracking and crying of *thunder* and in the midst of the blast entered a *sunbeam seven times brighter than the day*. Each of them saw the other as they had never seen before, and every man *was struck dumb*. Then into the hall came the Holy Grail *covered with white samite*. They had *vowed* there and then to seek it, *and not to*

¹ Le Graal est la coupe dans laquelle le Christ a célébré la première cène, instituant ainsi le sacrement de l'eucharistie, et le vase dans lequel Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ crucifié.

rest until they had obtained a full view of it, and Arthur sat silent looking out of the window. [nous soulignons] (Oranges, p. 161)

La narratrice reprend ce passage central du texte de Malory, mais le réécrit en se focalisant plus particulièrement sur l'aspect introspectif de la quête, ce que suggèrent le fait que sa version de l'histoire, bien que condensée, n'omette pas de mentionner la mélancolie du roi Arthur à l'annonce du départ des chevaliers, ainsi que la description particulière de l'effet de l'apparition du Graal sur les protagonistes. Dans *Oranges*, « each was beautified » devient « [e]ach of them saw the other as they had never seen before ». La seconde formule, présente dans le texte de Malory, a été déplacée et modifiée, selon un processus similaire à celui du rêve, de sorte à ne plus se référer au rayon de lumière, mais à l'effet qu'il produit sur les chevaliers, de manière à dévier le regard, à l'éloigner de l'apparition, pour le porter sur les personnages présents. Dépassant la superficialité associée à la première expression – la vision du Graal ne semblant affecter les chevaliers qu'en apparence –, la version de la narratrice ouvre la voie à une interprétation plus explicitement métaphysique. L'illumination n'est pas seulement superficielle, elle agit simultanément à un niveau plus profond. Dans le texte de la narratrice, la vision du Graal éclaire les chevaliers en faisant remonter à la surface leur véritable nature, en les révélant un instant à eux-mêmes et aux autres, une sensation fugace qu'ils n'auront de cesse de rechercher. Le mutisme des chevaliers apparaît alors comme la conséquence de cette révélation. Pour le formuler autrement, la narratrice explicite la profondeur et la nature de la révélation qui affecte les chevaliers. Au travers de ces altérations, elle suggère que la recherche du Graal ne se réduit pas à la poursuite d'aventures héroïques – ainsi que le croient certains chevaliers dans *Le Morte d'Arthur* (Malory 2001, p. 396) – mais est, en réalité, une quête identitaire. Elle fait ressortir le motif sous-jacent et universel de la Quête du Graal. En effet, selon Northrop Frye, le motif de la quête renvoie bien souvent à la recherche identitaire dans la *romance*, le héros explorant son monde intérieur :

Romance often deliberately descends into a world obviously related to the human unconscious, and we are not surprised to find that some romances [...] are psychological quests carried out in inner space. [...] When we look at the Cistercian developments of Arthurian legends, with their stories of Galahad the pure and his quest for the Holy Grail, we see that an identity between individual and social quests has always been latent in romance. (Frye 1982, p. 57-8)

Dans le dernier épisode de la réécriture de l'histoire de Perceval, le chevalier prend conscience de la véritable nature de l'objet de sa quête, de sa motivation : « He had gone

for his own sake, nothing more. » (*Oranges*, p. 168) Le « nothing more » arrête la recherche du motif de la quête sur la formule réfléchie « his own », qui nous renvoie au sujet et au début de la phrase, créant un mouvement circulaire qui les referme sur eux-mêmes et circonscrit l'étendue de la sphère à explorer. Ce mouvement reproduit, dans le corps du texte, la circularité de la quête, symbole de sa réflexivité, du retour sur soi ou en soi dont l'héroïne fait l'expérience : « I seemed to have run in a great circle, and met myself again on the starting line. » (*Oranges*, p. 168)

Outre l'objet de la quête, la narratrice réinterprète la relation qui unit Perceval et Arthur, en établissant une relation quasi filiale entre les deux personnages. Elle fait de Perceval le chevalier préféré du roi et de sa cour : « he dreams of Arthur's court, where he was the darling, the favourite. » (*Oranges*, p. 132-3) Le roi Arthur est particulièrement attristé par le départ de Perceval. (*Oranges*, p. 127) Or, les deux personnages n'entretiennent pas de tels rapports dans *Le Morte d'Arthur*. Dans le texte de Malory, le roi n'a pas de préférence particulière pour Perceval. La narratrice adapte le texte qu'elle reprend à son histoire personnelle. La situation dont jouit Perceval à la cour du roi reflète la manière dont elle perçoit sa propre position au sein de la congrégation pentecôtiste, dont le succès serait majoritairement dû à ses talents de prêchante : « Some of us [women] could preach, and quite plainly, in my case, the church was full because of it. » (*Oranges*, p. 131) En transformant les rapports entre Perceval et Arthur en relation quasi filiale, *Oranges* fait du roi l'un des nombreux doubles de la mère de Jeanette, qui réapparaît sous les traits d'un personnage royal et d'une figure masculine, et du chevalier, l'un des alter ego de l'héroïne. Les rapports entre Arthur et Perceval ne reflètent néanmoins pas exactement la relation de Jeanette et de sa mère, mais représentent une sorte d'idéal. La narratrice dépeint son fantasme de la relation filiale, une représentation improbable qui se pose en contrepoint de la vision de sa mère. La détresse d'Arthur à l'annonce du départ de Perceval représente certainement la réaction dont Jeanette aurait aimé que sa mère fasse preuve lorsqu'elle lui a annoncé qu'elle allait quitter la congrégation. En outre, la jeune fille aurait probablement souhaité que la communauté pentecôtiste la regrette de la même manière que la cour du roi Arthur pleure le départ de Perceval.

Malgré les différentes altérations que la narratrice fait subir à l'histoire de Malory, il demeure étonnant qu'une jeune fille homosexuelle s'identifie à un jeune homme vierge. Cette inversion des genres pourrait être une mise en scène ambivalente et ironique des accusations que la mère de Jeanette profère à son encontre, lorsqu'elle lui reproche de s'appropriier des prérogatives masculines, de vouloir singer les hommes, en ayant des

relations sexuelles avec des femmes et en prêchant.¹ (*Oranges*, p. 125) Loin de reconnaître la validité des accusations portées contre elle, la narratrice réplique en représentant également sa mère sous les traits d'une figure masculine. Par ce biais, la narratrice souligne l'hypocrisie dont sa mère fait preuve, en suggérant que son rôle dans la congrégation pentecôtiste contredit ses déclarations et qu'elle est donc coupable des faits mêmes qu'elle lui reproche. (*Oranges*, p. 131-2) En outre, en inversant les genres des protagonistes de son histoire, la narratrice exprime la volonté de dépasser les définitions des rôles sexuels que sa mère et la congrégation essaient de lui imposer. Ce faisant, elle fait évoluer l'image qui est donnée des femmes dans *Le Morte d'Arthur*. En effet, dans le texte de Malory, les femmes ne sont, pour la plupart, que des objets de désir incitant les hommes à acquérir gloire et honneur. Or, en faisant se fondre les uns dans les autres ces couples de personnages, la narratrice transforme l'image de la femme, la rendant maîtresse de son destin, et redéfinit, dans le même temps, celle de l'homme, en lui ré-attribuant une part d'intériorité et d'émotions – en lui injectant une dose de féminité ou, tout du moins, de ces caractéristiques généralement considérées comme « féminines ». Dans *Oranges* (comme ensuite dans *Sexing*), l'attitude du héros est réflexive, introspective, gouvernée par les émotions. Ses préoccupations dépassent celles du chevalier traditionnel : « He was a warrior who longed to grow herbs. » (*Oranges*, p. 161) L'identification de Jeanette et de sa mère à Arthur et Perceval et, au-delà de ces personnages particuliers, aux figures du roi et du chevalier, à des archétypes masculins, et la « féminisation » du héros que cela entraîne en retour dans *Oranges*, contribuent à brouiller les repères et les frontières entre les genres.

Afin de pouvoir l'adapter à sa propre histoire, la narratrice d'*Oranges* ressent également le besoin – a priori contradictoire – de souligner la portée universelle du texte de Malory en le dépouillant de son aspect religieux. De manière significative, dans le premier épisode, qui fait référence au « conte du jardin renfermant un oranger », le symbole central du conte, l'oranger, a été remplacé par une couronne d'épines recouverte de poussière. (*Oranges*, p. 127) La couronne d'épines est là pour rappeler la dimension chrétienne de la quête des chevaliers. Cependant, le fait qu'elle soit couverte de poussière tend à minimiser l'importance de cet aspect, à suggérer qu'il n'est plus d'actualité et doit donc être dépassé. Dans *Oranges*, le Graal n'est que prétexte à l'exploration identitaire. Aussi le conte du

¹ La mère de Jeanette semble ainsi recourir à la théorie de l'inversion, l'une des deux perceptions (contraires) de l'homosexualité qui coexistent depuis le tournant du XX^e siècle. Cette théorie, qui voit en la lesbienne un homme enfermé dans un corps de femme et dans le gay, une femme emprisonnée dans un corps d'homme, a pour conséquence de maintenir la norme de l'hétérosexualité, en dépit de la diversité des désirs. Elle permet de conserver l'idée que le désir est toujours hétérosexuel, quel que soit le sexe des corps au travers desquels il s'exprime. (Kosofsky Sedgwick 2008, p. 87-9)

« jardin renfermant un oranger » recourt-il à la symbolique chrétienne pour représenter non pas la quête religieuse mais la recherche identitaire de Jeanette. Dans le texte de Malory, la quête de Perceval reste inachevée, puisqu'il n'accède jamais à la révélation du Saint-Esprit. Le voyage initiatique occupe donc une place plus importante dans la recherche de Perceval, ce qui pourrait expliquer pourquoi Jeanette s'identifie à lui et non à Galaad. La quête spirituelle inachevée de Perceval peut être mise en parallèle avec les explorations identitaire et amoureuse de l'héroïne, dont nous ne connaissons pas l'aboutissement. En outre, Jeanette se sent peut-être moins proche de Galaad parce qu'il représente un idéal de perfection qui n'est pas le sien. Figure sainte, chaste et pure, Galaad est le descendant du Christ. (Malory 2001, p. 375, p. 369) En refusant de s'identifier à Galaad, Jeanette s'éloigne symboliquement de la vision idéalisée que sa mère avait d'elle avant même de l'adopter et qu'elle a, en vain, essayée de lui imposer. (*Oranges*, p. 10)

De manière plus générale, Jeanette altère les modalités de la Quête du Graal en redéfinissant l'idéal de perfection – la pureté spirituelle et la chasteté qui permettent à Galaad d'accéder au Graal – véhiculé par le texte de Malory. Les critères de la virginité, la chasteté, l'absence de défauts et de péchés, n'ont pas de place dans sa version de l'histoire. Dans *Oranges*, et plus particulièrement dans « le conte de la femme sage », la perfection est réinterprétée comme une recherche d'harmonie, d'équilibre, entre les différentes facettes de l'individu : « she [...] put out her two hands. 'Here is the clue,' she said. 'Here in this first and personal balance.' » (*Oranges*, p. 62) Dans la réécriture de l'histoire de Perceval, la notion de perfection définie antérieurement par la femme sage se substitue à l'idéal impossible du prince, qui est aussi celui des autorités religieuses de la congrégation pentecôtiste et du texte de Malory. Dans *Oranges*, Perceval est précisément à la recherche de cet idéal de perfection, fondé sur la notion d'équilibre : « He had seen the vision of perfect heroism and, for a fleeting moment, the vision of perfect peace. He sought it again, to *balance* him. » [nous soulignons] (*Oranges*, p. 161) La quête de Perceval est déclenchée par l'apparition du Graal, qui lui a montré ce qu'il cherchait. A travers la vision conventionnelle et convenue de l'héroïsme absolu, il a entraperçu le véritable objet de sa quête, la paix intérieure, le terme « peace » venant littéralement remplacer « heroism » dans l'expression « the vision of perfect heroism/peace » et créant l'impression que la seconde partie de la phrase émerge de la transition formée par les quelques mots (« and, for a fleeting moment ») qui la séparent de la première. En outre, la structure spéculaire de la phrase, qui répète la même formule en isolant et reliant simultanément ses deux occurrences par une expression introduisant une variation, retranscrit le besoin de Perceval

d'évoluer vers cet état d'équilibre entraperçu. Dans *Oranges*, les aspirations du jeune homme ne correspondent donc qu'en apparence à ce que la société attend d'un chevalier. Perceval ne veut pas être héroïque, il ne souhaite pas accomplir de grandes actions, mais aspire à cultiver des plantes. C'est ce décalage entre ce que la société attend de lui et ce qu'il souhaite vraiment qui pousse le chevalier à quitter la cour du roi Arthur, malgré les jours heureux qu'il y a passés. Perceval aspire à vivre en harmonie avec la nature, sa propre nature et celle du monde, de son environnement. Préfigurant le personnage de Jourdain dans *Sexing*, il doit trouver un équilibre entre les demandes de la société et ses propres aspirations. Dans *Oranges*, le héros ou l'héroïne ne peut atteindre le Graal qu'en se plongeant dans les profondeurs de son être, un processus qui n'est pas entravé par les tentations démoniaques mais par les pressions sociales – dont l'une des représentations, le mur, apparaît sous sa forme même de symbole, dès l'ouverture de la réécriture de l'histoire de Perceval : « The Round Table and the high-walled castle were almost symbols now. » (*Oranges*, p. 127) Transformé en véritable double de Jeanette, Perceval a, pendant trop longtemps, cédé aux pressions sociales, au détriment de ses propres désirs. Evoquant l'épisode où la femme sage explique au prince sa définition de la perfection, Perceval voit dans ses mains la représentation synecdochique de ces forces divergentes qu'il aimerait faire cohabiter, sans pourtant que soient annihilées leurs différences :

Under the burning torch he puzzled over his hands. One hand was curious, sure and firm. His gentle, thoughtful hand. The hand for feeding a dog or strangling a demon. *The other looked underfed. A stark, questioning, blank, uncomfortable hand. A scared hand but the hand for balancing.* [nous soulignons] (*Oranges*, p. 168)

Les doutes de Perceval sont littéralement marqués, inscrits, dans la paume de cette main (« scared » pouvant, en un simple glissement, se lire « scarred »), qui semble presque atrophiée, qui ne trouve pas sa place, qui manque d'assurance (« The other looked underfed. A stark, questioning, blank, uncomfortable hand »), et exprime son besoin d'équilibre (« A scared hand but the hand for balancing »). Ce besoin d'équilibre est inscrit dans la syntaxe du texte au travers de l'emploi de deux figures de styles antinomiques et qui, donc, se complètent, l'anadiplose (« His gentle, thoughtful *hand*. The *hand* for feeding a dog [...]. A stark, questioning, uncomfortable *hand*. A scared *hand* » [nous soulignons]) et l'épanadiplose (« One *hand* was curious, sure and firm. His gentle, thoughtful *hand*. The *hand* for feeding a dog or strangling a demon. The other looked underfed. A stark, questioning, blank, uncomfortable *hand*. » [nous soulignons]) Ensemble, ces figures de style confèrent au texte une structure spéculaire, balancée, qui retranscrit l'objet de la quête

de Perceval. L'alternance de la localisation du mot « hand » en début et fin de proposition offre au lecteur une représentation figurée, graphique, une vision de ces deux mains que le chevalier observe avec minutie et étend pour trouver son équilibre. Les tourments de Perceval sont ceux de Jeanette. Dans le cas de l'héroïne, ce sont ses relations amoureuses qui lui ont montré le décalage existant entre ce que sa mère et la congrégation attendaient d'elle, et ce qu'elle souhaitait vraiment. Ses histoires d'amour lui ont donné une vision fugitive du bonheur parfait, de l'harmonie intérieure, et lui ont permis de découvrir ce qu'elle désirait vraiment. Or, les aspirations de Jeanette vont à l'encontre de ce que sa mère et la congrégation souhaitent qu'elle soit – c'est-à-dire hétérosexuelle, missionnaire. Pour retrouver la vision du bonheur absolu et l'harmonie intérieure, elle n'a d'autre choix que celui de partir.

L'amour est donc le déclencheur de sa quête identitaire et de sa recherche amoureuse. Dans sa narration, Jeanette complète, tout en la détournant, la symbolique du Graal en superposant à la recherche identitaire la poursuite d'un idéal amoureux :

I don't even know if God exists, but I do know that if God is your emotional role model, very few human relationships will match up to it. I have an idea that one day it might be possible, I thought once it had become possible, and *that glimpse has set me wandering, trying to find the balance between earth and sky*. If the servants [of God] hadn't rushed in and parted us, I might have been disappointed, *might have snatched off the white samite to find a bowl of soup*. As it is, *I can't settle*, I want someone who is fierce and will love me until death and know that love is as strong as death, and be on my side for ever and ever. [nous soulignons] (*Oranges*, p. 165)

Dans ce passage, la narratrice altère la symbolique de la quête du Graal pour la mettre au service de sa conception de la relation amoureuse, tout en la redéfinissant au travers de la notion d'harmonie développée dans le conte de la femme sage. L'amour terrestre et l'amour divin ne s'opposent plus dans cette version, le premier étant modelé, inspiré par le second. En faisant du Graal le symbole de la partenaire idéale, la narratrice sanctifie l'histoire d'amour lesbienne¹ mais, ce faisant, elle la détourne paradoxalement de la notion d'équilibre pour l'inscrire sous le signe de l'extrême, de l'effusion et de la profusion, ainsi que l'exprime la démultiplication des répétitions (parfois très recherchées, telles le « for ever and ever », où « forever » est volontairement divisé en deux pour permettre l'itération), qui relie l'amour, la mort et l'éternité, et de la conjonction de coordination

¹ Cosslet 2003, p. 25.

« and » qui permet l'accumulation infinie (I want someone who is fierce *and* will love me until *death and* know that love is as strong as *death, and* be on my side *for ever and ever* [nous soulignons]).

Le deuxième épisode de l'histoire de Perceval, qui représente le chevalier perdu dans les bois, fatigué, blessé, repensant avec nostalgie à la cour du roi Arthur, préfigure l'évolution de la quête et de la narration de Jeanette. Il nous permet de deviner que l'héroïne quittera la maison familiale et la congrégation tout en nous laissant entrevoir les souffrances que lui causera ce départ : « Everyone thinks their own situation most tragic. I am no exception. » (*Oranges*, p. 157) Perdue dans la ville comme Perceval est perdu dans les bois, Jeanette ressent la même solitude, la même nostalgie, et est en proie aux tentations qui tourmentent le chevalier. Dans *Oranges*, les pérégrinations de Perceval reflètent ses errements intérieurs et, par extension, ceux qui affectent Jeanette après son départ du foyer familial et de la congrégation. Le lien entre les sphères intérieure et extérieure est d'autant plus explicite que le fait d'être perdu dans les bois – symbole évident des profondeurs de son être – incite le chevalier à remettre en cause la pertinence de sa quête et suscite en lui le désir de retourner à la cour du roi Arthur et à son existence antérieure, confortable, de régresser plutôt que de progresser sur le chemin qu'il poursuit :

Sir Perceval had been in the wood for many days now. His armour is dull, his horse tired. The last food he ate was a bowl of bread and milk given to him by an old woman. (*Oranges*, p. 132)

His journey seemed fruitless, and himself misguided. [...] He had thought that day of returning. (*Oranges*, p. 168)

Reprenant la symbolique fruitière qui parcourt la narration principale, la stérilité potentielle de l'entreprise est exprimée par l'adjectif « fruitless ». En effet, Perceval est terrorisé par la possibilité que le fruit de la quête – entrevu dans le jardin renfermant un oranger – n'existe pas, que sa recherche ne porte pas ses fruits. La perte des repères familiaux, et l'angoisse qu'elle provoque, décrit la situation de Jeanette plus explicitement que ne le fait le récit « autobiographique » : « I was scared to death and going to live with a teacher who had some care for what was happening. [...] At that time I could not imagine what would become of me ». (*Oranges*, p. 134) L'épisode de la perte dans les bois préfigure un passage similaire dans le conte de Winnet, dont l'histoire explore l'intensité des souffrances qui affectent, ainsi que les problèmes pratiques se posant à, toute personne évoluant seule dans le monde, des éléments esquissés dans la narration « autobiographique » et abordés dans l'histoire de Perceval :

When Winnet crossed the river, she found herself in a part of the forest that looked the same but smelt different. Since she had no idea where she was going, she decided almost anywhere would do, and set off down the most obvious path. Soon she ran out of food and spare clothes, then homesickness struck her, and she lay unable to walk for many days. (*Oranges*, p. 148)

Les récits intercalés renvoient les uns aux autres tout en reflétant, réinterprétant et complétant la narration principale de Jeanette. Les épisodes qui relatent les sentiments de nostalgie et de tristesse de Perceval – ainsi que ceux de Winnet – expriment des émotions que la narratrice aborde très succinctement dans son récit principal, des sentiments qu'elle ne paraît pas être en mesure d'analyser dans le texte « autobiographique ». A l'instar du conte de « Winnet et le sorcier », les passages relatant la Quête du Graal de Perceval prennent le relais de la narration principale, et la complètent, aux moments où l'émotion devient trop intense, le souvenir trop pénible, pour offrir une représentation aussi exhaustive que possible de l'identité et de l'expérience de Jeanette.

La réécriture de l'histoire de Perceval anticipe également le dénouement de la narration « autobiographique », en suggérant que l'héroïne ne reviendra pas en arrière. A la fin du dernier épisode de la Quête du Graal dans *Oranges*, Perceval fait un songe qui nous permet de croire qu'il ne retournera pas à la cour du roi Arthur :

He had thought that day of returning. He felt himself being pulled like a bobbin of cotton, so that he was dizzy and wanted to give in to the pull and wake up round familiar things. When he slept that night he dreamed he was a spider hanging a long way down a huge oak. Then a raven came and flew through his thread, so that he dropped to the ground and scuttled away. (*Oranges*, p. 168)

Le fil représente l'ensemble des éléments, des forces extérieures et intérieures (ses souvenirs, ses relations avec Arthur, la sensation de confort et de sécurité) qui incitent Perceval à retourner à la cour du roi. Car ce fil est à la fois en dehors de lui et en lui (il est la bobine de fil). Le fil symbolise, par ailleurs, le lien qui unit Jeanette à sa mère, un lien dont elle ressent la force alors qu'elle est momentanément de retour chez elle. (*Oranges*, p. 171) Enfin, ce fil est celui qui unit Winnet au sorcier, la quête de Perceval préfigurant également celle de cet autre double de Jeanette. (*Oranges*, p. 144) Le corbeau, qui est l'ami de Winnet, l'encourage à quitter le château du sorcier pour ne pas renier ce qu'elle est, pour être libre et indépendante. Dans le rêve de Perceval, le corbeau joue le même rôle que dans le conte de Winnet, puisqu'il libère le jeune homme du lien qui l'unit au roi Arthur. Il lui permet de se soustraire à la tentation de renoncer à sa quête et de céder aux pressions

sociales. Si le lien n'est jamais rompu dans les histoires de Jeanette et de Winnet, le fait qu'il le soit dans le rêve de Perceval représente la possibilité pour l'héroïne de se détacher – au moins partiellement – de ses parents. La symbolique du fil circule de texte en texte, chaque apparition du motif s'ajoutant aux autres pour en compléter la signification. Par conséquent, la section du fil nous permet de croire que Perceval, Winnet et, sous ses masques, Jeanette, ne reviendront pas en arrière. Pour terminer, ce fil a une portée hautement symbolique puisqu'il relie l'ensemble des narrations qui nous sont données à lire dans *Oranges* et qui, au travers de ce lien, de ce fil conducteur, racontent la même histoire, celle de Jeanette, mais de façon toujours différente, contribuant ainsi à créer la représentation la plus complète qui soit de son évolution identitaire et de sa vie.

CONCLUSION

La narratrice démultiplie les références intertextuelles pour retranscrire la manière dont ces textes ont structuré son identité et son histoire, en lui offrant des modèles de comportement et d'interprétation de ses expériences. Transformés par leur insertion dans le récit de Jeanette, qu'ils contribuent à construire et dont ils influencent le cours, les intertextes anticipent et reflètent les différentes facettes de son histoire. La narratrice crée ainsi une représentation hybride de son moi passé et de son histoire, un portrait qui inclut également le regard que sa mère portait sur elle. En effet, la narration de Jeanette est, en partie, la réécriture de l'histoire « biblique » maternelle, sur le fond de laquelle se détache sa propre voix. De manière plus générale, *Oranges* émerge d'un dialogue avec les textes passés qui ont influé sur l'identité et la vie de Jeanette.

CHAPITRE III-2 : CONSTRUCTION D'UNE HISTOIRE D'AMOUR
HYBRIDE PAR LE BIAIS DE L'INTERTEXTUALITE DANS *THE*
POWERBOOK

INTRODUCTION

PowerBook est composé de récits plus ou moins autonomes, plus ou moins reliés entre eux, qui sont autant de versions différentes et complémentaires de la même histoire, autant de réécritures de l'histoire d'amour entre la narratrice et sa cliente, une femme mariée dont le véritable nom ne nous est jamais dévoilé. Ali(x) est un écrivain qui, via l'Internet, propose à ses clients de leur écrire une histoire sur mesure. Bien que destinés aux autres, les récits de la narratrice parlent toujours d'elle, et ce, d'autant plus lorsqu'elle s'inscrit consciemment dans les textes qu'elle élabore. Or, dans le cas présent, elle cède à la tentation de s'immiscer dans le récit destiné à la femme mariée. Insatisfaite de son histoire, de ses histoires d'amour réelles autant que de celle – fictionnelle – qui devait lui permettre de s'échapper de son quotidien, la femme mariée demande à la narratrice de la réécrire. Enjoignant à sa cliente de participer à l'écriture de sa propre histoire, Ali(x) l'invite à interagir avec elle. La relation créative à quatre mains, le partenariat établi, l'engagement souscrit, prend la forme d'une histoire d'amour qui déborde la frontière séparant la réalité et la fiction, comme si l'abolition des différenciations entre auteur, personnage et lecteur devait entraîner la disparition de toute délimitation. Le dédoublement de l'auteur affecte les mots de l'histoire, en ouvre le sens. Il rend l'interprétation ambivalente, ambiguë, trouble, et place le texte sous le signe de l'hybridité :

[cliente] 'You're the writer.'
[Ali(x)] 'It's your story.'
'What happened to the omniscient narrator?'
'Gone interactive.'
'Look ... I know this was my idea, but maybe we should
quit.'
'What's the problem? This is art not telephone sex.'
'I know, and I said I wanted the freedom to be somebody
else – just for one night.'
'So let's do it.'
'I have an early start tomorrow. I should wash my hair. I
really think...'
'It's too late.'

‘What do you mean, it’s too late?’
‘We’ve started. We’re here.’
‘But where are we?’
‘You tell me. Where are we?’
‘Paris. We’re in Paris. There’s the Eiffel Tower.’
‘Yes, I can see it too. It’s evening, the sun’s going down...’
‘And we’re in Paris...’ (*PowerBook*, p. 27-8)

Des expressions telles que « maybe we should quit » ou « let’s do it » se réfèrent simultanément à la création du récit et à la possibilité de s’engager dans une histoire d’amour, les deux interprétations coexistant comme autant d’alternatives virtuelles. Le déséquilibre engendré par la démultiplication de la source auctoriale s’accompagne néanmoins d’un besoin de repérage. La localisation dans le récit devient une forme de repérage dans l’histoire d’amour, les amantes essayant de déterminer où elles se situent l’une par rapport à l’autre – d’une manière qui rappelle, même si elle ne la reproduit pas tout à fait, la pratique du narrateur de *Written*. Le repérage dans l’histoire d’amour prend une forme spatiale, ainsi que le suggère le choix des mots interrogatifs, adverbe de lieu et verbes : « ‘We’ve started. We’re here.’ ‘But where are we?’ ‘You tell me. Where are we?’ » Le repérage spatial se manifeste dans les localisations géographique et générique de l’histoire, la cliente opérant un choix sur la nature de la narration à venir en la situant à Paris, c’est-à-dire dans le domaine de la *romance* contemporaine.

La localisation et le flou coexistent, le souci du repérage ne pouvant jamais complètement opérer dans un univers fictionnel qui tend à abolir toutes les distinctions. Défiant les limites entre auteur, personnage et lecteur, entre le sujet et le texte, la réalité et la fiction, Ali(x) et sa cliente vivent l’histoire d’amour qu’elles sont en train d’écrire, et écrivent l’histoire d’amour qu’elles sont en train de vivre. L’aventure parisienne en est l’exemple le plus nébuleux – le plus clair car le plus obscur. (*PowerBook*, p. 29-59) En effet, nous lisons l’histoire d’un écrivain, Ali(x), qui invente une histoire d’amour pour sa cliente, un récit auquel la lectrice contribue, et dans lequel elles tiennent les rôles principaux. En outre, cette histoire, qui a pour cadre Paris, met en scène un auteur écrivant une fiction (probablement une histoire d’amour) qui se déroule dans cette même ville. (*PowerBook*, p. 35) Pendant son séjour, l’écrivain, tel un masque transparent derrière lequel se devine le profil d’Ali(x), tombe amoureux d’une femme mariée. L’aventure parisienne est donc doublement métafictionnelle, et transforme le texte en véritable « machine spéculaire », pour reprendre l’expression de Christine Reynier. (Reynier 1997, p. 192) Malgré cet emboîtement d’histoires d’amour, la narratrice n’hésite pas à nier que

son texte soit une *romance* : « This was hardly the stuff of romance. If I had been writing about it, I could have come out with more money. I would have remembered my sunglasses, ordered a soundtrack. » (*PowerBook*, p. 115) Le texte d'Ali(x), qui refuse, sans grande crédibilité, le genre dont il manifeste les caractéristiques¹, obscurcit le statut ontologique des événements qu'il relate – non sans un décalage ironique puisque, du point de vue du lecteur, extérieur au roman, le récit est fictionnel de bout en bout. Renforçant l'ironie et retirant consciemment à ses propos le peu de sérieux qui leur reste, la narratrice fait de la bande sonore – un élément qui pourrait, à la limite, être mentionné dans cette forme bâtarde du récit qu'est le scénario – l'une des caractéristiques de l'histoire d'amour écrite. Cette déclaration, qui contribue à brouiller les limites entre la réalité des personnages et les univers virtuels et fictionnels dans lesquels ils se projettent, nous incite à nous demander si les événements qui se sont déroulés à Capri ont été vécus par les protagonistes ou imaginés par Ali(x). Dans un mouvement inverse, le cinquième chapitre, bien qu'étant intitulé « virtual world », suggère que la relation qui s'est instaurée entre Ali(x) et sa cliente n'est pas entièrement virtuelle : « You had run out on the story. Run out on me. Vanished. » (*PowerBook*, p. 63) Débute alors une série infinie d'interrogations sans véritable réponse. L'aventure « parisienne » était-elle réelle ou virtuelle ? Doit-on interpréter « I was under your hands » de manière littérale ou métaphorique ? (*PowerBook*, p. 83) La femme mariée a-t-elle abandonné l'histoire d'amour réelle, sa version fictive, ou les deux ? Les histoires d'amour réelle et fictive ne peuvent jamais être détachées l'une de l'autre. Conciliant le souci du repérage et l'effet de nébulosité, l'histoire d'Ali(x) et de la femme mariée ne peut être localisée que dans un espace intermédiaire au sein duquel le récit alimente la relation, et vice-versa. Ainsi, Ali(x) pianote sur le clavier de son ordinateur pour faire avancer les histoires réelle et fictionnelle :

I was typing on my laptop, *trying to* move this story on, *trying to* avoid endings, *trying to* collide the real and the imaginary worlds, *trying to* be sure which is which.

The more I write, *the more* I discover that the partition between real and invented is *as thin as* a wall in a cheap hotel room. [...]

It used to be that the real and the invented were parallel lines that never met. Then we discovered *that space is curved, and in curved space* parallel lines always meet. [nous soulignons] (*PowerBook*, p. 93-4)

¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

Progressivement, ces deux histoires, qui évoluent en parallèle, se superposent, s'entremêlent, se fondent l'une dans l'autre, au point qu'Ali(x) ne peut plus différencier l'une de l'autre. La narratrice illustre ce processus dans la syntaxe même de son récit, les anaphores, la répétition de « trying to » et de « the more », qui évoquent graphiquement le parallélisme, et ses variations, qui expriment une évolution divergente, laissant peu à peu la place à l'expression d'équivalence « as thin as », puis à l'anadiplose « space is curved, and in curved space », qui donne à la structure de la phrase une forme incurvée évoquant et menant à l'expression de l'union des lignes parallèles. Faisant de cette pratique locale un système de fonctionnement général, Ali(x) construit son texte comme un espace incurvé dans lequel tous les récits qu'elle écrit pour re-présenter son histoire d'amour réelle et fictionnelle se rejoignent et s'infléchissent. A l'échelle du roman, la courbure est créée par des chapitres de transition, assez courts (un paragraphe à trois pages), des moments de pause qui « plient » la structure du texte, en établissant des points de contact entre les histoires et en les ramenant toutes au point d'origine de la relation amoureuse, le dialogue dans l'espace virtuel par écrans interposés :

It's night. I'm sitting at my screen. There's an e-mail for me. I unwrap it. It says – *Freedom, just for one night.* (chapitre 1, p. 3)

Night. I'm sitting at my screen. There's an email for me. I unwrap it. It says – *That was a terrible thing to do to a flower.* (chapitre 3, p. 25)

Night. I logged on to the Net. There were no e-mails for me. (chapitre 5, p. 63)

Night. The search engines are quiet. (chapitre 8, p. 83)

Night. Screen. Tap tap tap. Tap tap. Tap. (chapitre 10, p. 119)

Night. The window is open. (chapitre 12, p. 133)

Night. I'm sitting at my screen, wondering how this story might develop. An envelope flies in front of my face. I open it. (chapitre 16, p. 161)

Night. I'm sitting at my screen reading this story. In turn, the story reads me. (chapitre 21, p. 209)

Night. I'm at home in Spitalfields. (chapitre 23, p. 235)

La répétition du mot « night », qui marque le début de tous ces chapitres, les met en parallèle et en contact, chacune des occurrences itérées renvoyant aux autres. Ce type de pause revient également à la fin du roman, au sein du dernier chapitre, et contribue à relier toutes les parties transitionnelles et les récits qu'elles mettent en contact à la conclusion de l'histoire : « Night. The screen is sleeping but I can't. » (*PowerBook*, p. 243)

Les différentes histoires qui composent le roman convergent également au niveau de leur thème principal, l'histoire d'amour représentée étant toujours celle d'Ali(x) et de sa

cliente, malgré les variations de noms, de cadres et de costumes. Transgressant à la fois les délimitations sexuelles et ontologiques, la narratrice devient l'alpiniste George Mallory et fait de sa fascination pour l'Everest une métaphore de son amour pour la femme mariée. (*PowerBook*, p. 149-52) Elle se plonge, en outre, dans la sphère de l'imaginaire littéraire, apparaissant sous les traits de figures emblématiques de la *romance*, de ses archétypes masculins, tels le Lancelot de Malory, et féminins, tels Françoise de Rimini dans la *Divine Comédie*. Enfin, elle se glisse dans la peau d'un Orlando hybride, puisqu'il s'agit à la fois de celui/celle de Virginia Woolf et de celui de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste. Au travers de cette variété d'histoires, la narratrice essaie de rétablir le contact perdu après le récit parisien, en proposant à sa partenaire de nouveaux déguisements, de nouveaux scénarios, dans l'espoir qu'elle pourra ou aura envie de s'y reconnaître. En d'autres termes, elle met à la disposition de son amante différents points d'entrée ou de retour dans l'histoire. Pour ce faire, la narratrice adapte les histoires qu'elle reprend à son expérience personnelle. Mais elle est consciente du danger qu'implique la reprise, la répétition. Au travers de la sélection d'éléments thématiques, tels que Paris et le coucher de soleil, lieu et moment clichés de la *romance* contemporaine, se profile le danger de la répétition à l'identique, du manque d'originalité, entrevu, plus tôt encore, dans les répliques de la cliente, usant et abusant d'excuses rebattues pour éluder l'engagement dans l'histoire : « I have an early start tomorrow. I should wash my hair. I really think... » (*PowerBook*, p. 28) Ali(x) exprime l'enjeu de ses choix, par le biais de l'image du repérage spatial et générique. Elle développe la métaphore topographique pour créer une représentation visuelle du vaste territoire des histoires, un lieu virtuel infini dans lequel elle essaie de se situer tout en élaborant un parcours personnel. (*PowerBook*, p. 53-4) Dans la description de la narratrice, les histoires originales se démarquent des histoires stéréotypées par leur virtualité, l'ouverture du conditionnel, temps du possible, s'opposant à la fermeture du bilan suggéré par l'emploi du *present perfect* : « journeys that have been made and might have been made. » L'emploi du conditionnel déstabilise la clôture du connu (« When we go there we know ») pour ouvrir à une démultiplication des possibilités, symbolisée par les motifs de la lumière/légèreté, déjà entrevus dans *Sexing* : « This Talmudic layering of story on story, map on map, multiplies possibilities [...]. The other worlds I can reach need to keep their lightness and their speed of light. What I carry back from those worlds to my world is another chance. » [nous soulignons] Ali(x) essaie de s'éloigner des histoires stéréotypées, qui appartiennent à tous, ainsi que le signale l'emploi du pronom personnel sujet « we » et de l'adjectif « familiar », associés à la notion de communauté : « Some of the territory has

become as familiar as a seaside resort. When *we go there we know we will build sandcastles and get sunburnt and that the café menu never changes.* » [nous soulignons] La narratrice recherche sa voie/voix personnelle, la distanciation du « we » général permettant l'émergence du « I » personnel : « In these wild places I become part of the map, part of the story, adding my version to the versions there. » Mais la variation naît de l'itération, de l'ancien, du passé, ainsi que le suggère la structure des phrases, les répétitions préparant toujours le terrain à l'alternative : « *Some of the territory has become as familiar as a seaside resort. [...] Some of the territory is wilder and reports do not tally.* » [nous soulignons]

Pour rendre l'histoire viable et retenir l'attention de son amante et lectrice, Ali(x) va la réécrire, encore et encore, en s'inspirant de la tradition littéraire, et plus particulièrement de la *romance* – comprise dans ses variantes médiévale et contemporaine. Le texte, qui décrit la relation intime entre Ali(x) et la femme mariée, évolue en se projetant dans des histoires d'amour antérieures, qu'elle réécrit sur le mode personnel du « I ». La réécriture de l'histoire des amants de Rimini illustre le rôle des récits antérieurs dans la création d'une narration personnelle. En effet, dans *La Divine Comédie*, Françoise affirme que *Lancelot du Lac* fut leur Galehaut, l'intermédiaire qui rendit leur amour possible :

One day we read, to pass the time away,
of Lancelot, of how he fell in love;
we were alone, innocent of suspicion
Time and again our eyes were brought together
by the book we read; our faces flushed and paled.
To the moment of one line alone we yielded:

it was when we read about those longed-for lips
now being kissed by such a famous lover,
that this one (who shall never leave my side)

then kissed my mouth, and trembled as he did
Our Galehot was that book and he who wrote it.
That day we read no further. (Dante, 1308-21, 1984, p. 113)

En réunissant, au sein du même vers, la mention de la lecture et celle des émotions qu'elle suscite ou dévoile, au point de donner l'impression que c'est le livre lui-même qui agit sur ses lecteurs, et de nous inciter à considérer, au-delà de la ponctuation, que ces mots forment une phrase indépendante du reste du texte, le poète met en exergue le pouvoir de la *romance*, et des histoires en général : « by the book we read; our faces flushed and paled ». Ali(x) ne manque pas d'insister sur cet aspect lorsqu'elle reprend cet épisode, ainsi

que le suggèrent l'immersion progressive des amants dans l'histoire préexistante et l'emploi du verbe « scribe » : « We read out loud, and there were many pauses, many broken sighs and swift glances, and *as we bent our heads lower and lower over the page, to scribe a private world*, our cheeks met, and then our lips ». [nous soulignons] (*PowerBook*, p. 128) L'histoire d'amour naît de la lecture de récits antérieurs, dont elle s'inspire et prend le relais (« scribe »). Les amants de Rimini incarnent la pratique littéraire et amoureuse d'Ali(x). La tradition littéraire joue dans le récit de la narratrice le même rôle que celui de *Lancelot du Lac* dans l'histoire d'amour de Paul et Françoise. La narratrice adapte néanmoins l'histoire des amants de Rimini à la sienne. En effet, dans la version d'Ali(x), la lecture de la *romance* ne révèle pas leurs sentiments, puisqu'ils en ont déjà conscience, mais les encourage à reprendre l'écriture de leur propre histoire d'amour : « We contrived it – oh, I don't know how – to be together, alone with our book ». (*PowerBook*, p. 128) L'histoire d'amour préexistante influe donc sur l'histoire d'amour vécue, qui transforme, en retour, le texte antérieur, en l'adaptant à des circonstances différentes. Que ce soit sur les plans formel, tonal ou thématique, l'histoire des amants de Rimini reflète celle de Lancelot et Guenièvre ainsi que celle d'Ali(x) et de la femme mariée. Par exemple, d'un point de vue thématique, Ali(x), Paul et Lancelot se rejoignent sur le fait qu'ils aiment des femmes qui ne leur sont pas destinées, des femmes mariées. La narratrice renforce les points communs thématiques existant entre l'histoire de Lancelot du Lac et celle de Paul Malatesta en ajoutant l'épisode où ce dernier escorte Françoise jusqu'aux terres de Gianciotto, à qui elle a été promise. (*PowerBook*, p. 124-7) Cet événement, qui intervient au début du récit, reflète l'épisode qui clôt la narration de Lancelot. (*PowerBook*, p. 74) La fin de l'histoire de Lancelot et Guenièvre annonce ainsi le récit qui doit lui succéder, c'est-à-dire celui de Françoise, dont les remarques préliminaires semblent, par ailleurs, commenter la fin de la narration de Lancelot. (*PowerBook*, p. 123) Ces *romances* sont mises au service de l'expression d'une seule et même histoire d'amour, celle de la narratrice et de la femme mariée, qu'elles dépassent pourtant en la rendant universelle, en évoquant une sorte de *romance* archétypale.

En racontant son histoire au travers de celles des autres, la narratrice reflète d'ailleurs la prédilection de la *romance* pour l'altérité. (Ganteau 2003, p. 226-7) En outre, la structure de son texte est caractéristique de celle de la *romance* qui, en entremêlant harmonieusement plusieurs histoires parfois très différentes, renvoie à la façon dont l'individu perçoit son existence. En effet, l'individu n'appréhende pas sa vie comme une

succession d'événements banals, mais un entrelacs d'histoires multiples¹, un thème que la narratrice développe tout au long de son texte. Lorsqu'elle affirme que les histoires lui offrent la liberté d'être quelqu'un d'autre et de vivre autre chose, Ali(x) ne fait, en réalité, que reformuler l'une des fonctions principales de la *romance*, qui est de permettre au lecteur de s'échapper de son quotidien. (Beer 1970, p. 14) En relatant la quête amoureuse, identitaire et littéraire de la narratrice, le roman reprend également les thèmes centraux de la *romance* archétypale.² Dans *PowerBook*, la recherche amoureuse ne peut être dissociée de l'exploration identitaire, pas plus que l'une et l'autre ne peuvent se défaire de la quête littéraire. Ali(x) inscrit simultanément son histoire dans cette variante contemporaine de la *romance* qu'est l'histoire d'amour à l'eau de rose, tout en remontant aux sources du genre pour puiser dans ses origines médiévales. Les emprunts à la *romance* contemporaine restent néanmoins schématiques, la narratrice se contentant de reprendre des éléments thématiques stéréotypés sans s'intéresser à une quelconque occurrence du genre. Bien que l'histoire d'amour se déroule dans des décors typiques de la *romance* contemporaine – des berges de la Seine à Capri – et que des épisodes tels que les promenades au coucher du soleil (*PowerBook*, p. 31), les scènes d'amour (*PowerBook*, p. 56-8), les disputes (*PowerBook*, p. 113-4) et l'adultère fassent partie des ingrédients de la *romance* contemporaine, le texte d'Ali(x) diverge significativement de cette variante du genre par l'homosexualité de ces héroïnes. L'exploration de la *romance* médiévale est plus poussée, puisque la narratrice retravaille des extraits de plusieurs œuvres emblématiques. Exploitant la prédilection de la *romance* pour l'exotisme, Ali(x) nous transporte dans le passé mystérieux des *romances* médiévales, paradoxalement doté d'une existence matérielle, physique, dès la première page du récit. En effet, le texte débute alors que la narratrice imagine sa cliente virtuelle lui rendant visite dans la boutique qu'elle tenait ou aurait pu tenir dans le passé. La description de ce lieu introduit le monde de la *romance*, présent matériellement sous la forme d'accessoires et de costumes : armures, guimpes et perruques. (*PowerBook*, p. 3) Réverbérant l'effet produit par ces traces d'une autre époque exposées dans une échoppe contemporaine, la narratrice fait coexister le monde de la *romance* médiévale et celui de son époque, en nous racontant une histoire d'amour homosexuelle qui évolue partiellement dans le monde virtuel de l'Internet tout en se

¹ Beer 1970, p. 9.

² Beer 1970, p. 3.

Frye 1969, p. 186.

Ganteau 2004 (a), p. 166.

nourrissant de *romances* antérieures.¹ Ainsi que le suggère Jean-Michel Ganteau, la narratrice fait de l'Internet une variante contemporaine du monde imaginaire, de cet « ailleurs » exotique et mystérieux que la *romance* traditionnelle privilégie. (Ganteau 2004 (a), p. 179) Le récit est notamment parsemé de dialogues très longs, aux répliques assez courtes, caractéristiques des échanges ayant lieu sur les sites de *chat*. Ali(x) utilise également des métaphores informatiques pour re-présenter de manière nouvelle et différente les thèmes récurrents de la fiction wintersonienne. Ainsi, le titre du roman fait simultanément référence au pouvoir transformateur des histoires et à un modèle d'ordinateur portable commercialisé par Apple. En outre, la narratrice file la métaphore des fenêtres ouvertes sur l'écran, des « Windows », pour renouveler le thème de la multiplicité du moi et de l'existence qui parcourt les œuvres de Winterson. (*PowerBook*, p. 103) Enfin, le sommaire de l'œuvre prend la forme d'un « MENU » et la moitié des chapitres tirent leurs dénominations du vocabulaire informatique. Du reste, il serait difficile de ne pas remarquer ces titres de chapitres puisque, contrairement aux autres, ils sont rédigés en lettres capitales : « OPEN HARD DRIVE » ; « NEW DOCUMENT » ; « SEARCH » ; « VIEW » ; « VIEW AS ICON » ; « EMPTY TRASH » ; « SPECIAL » ; « HELP » ; « SHOW BALLOONS » ; « CHOOSER » ; « QUIT » ; « REALLY QUIT » ; « RESTART » ; « SAVE ». Bien qu'ils proviennent du lexique informatique, ces titres ont été choisis de sorte à préfigurer le contenu des chapitres qu'ils introduisent. Les images qui accompagnent les titres de chapitres sont des équivalents icôniques des accessoires présents dans la boutique d'Ali(x). Ils renvoient au monde de la *romance* d'une manière différente, en évoquant les représentations visuelles auxquelles ce genre – sous ses diverses formes – est généralement associé. En effet, la Tour Eiffel, les coupes de champagne, le cœur, les étoiles, les bougies, la carte au trésor ou la lettre sont liés au monde de la *romance* – médiévale et contemporaine. Les titres de chapitres et images racontent à eux seuls une histoire (d'amour). En réalité, il nous semble plus judicieux d'employer le terme « icône » – avec ce que ce mot comporte de connotations religieuses et de références au vocabulaire informatique – pour désigner les images. Ces icônes, qui illustrent le contenu des chapitres qu'ils introduisent, contribuent à la définition d'une histoire d'amour simultanément réelle et virtuelle qui se pare d'accents mystiques (symbolisés par l'icône de la madone) tandis que le sommaire, en forme de menu interactif, suggère la possibilité d'une lecture discontinue, les chapitres pouvant être appréhendés les

¹ Notons que la narratrice de *PowerBook* exprime un point de vue sur le monde virtuel de l'Internet qui est à l'opposé de celui développé par le narrateur de *Written*. Loin de dénoncer les effets pervers de la technologie, Ali(x) exploite les possibilités créatives que lui offre l'Internet.

uns sans les autres et réarrangés jusqu'à un certain point. Le lecteur est libre de choisir son point d'entrée dans le texte et les différentes étapes de sa lecture. La possibilité d'une telle lecture est due au mode de création de *PowerBook*, Winterson ayant déclaré, précisément lors d'une séance de *chat* avec ses lecteurs sur le site Internet du *Guardian*, que les différentes parties du texte avaient été écrites isolément et dans le désordre avant d'être assemblées : « The book wasn't written sequentially, it was in kit form on the floor for a long time. I always knew the first line, but the first part to be written was the cover version of Paolo and Francesca. » (Winterson 2000)

Malgré la nature originellement fragmentaire de *PowerBook*, les récits qui le composent forment un ensemble cohérent, au sens où tous représentent, d'une manière plus ou moins directe et transparente, l'histoire d'amour d'Ali(x) et de la femme mariée, tout en ressassant les thèmes de la quête identitaire, amoureuse et littéraire. Les histoires qui composent *PowerBook* peuvent être perçues comme une seule et même histoire qui serait constamment réécrite : « I keep telling this story – different people, different places, different times – but always you, always me, always this story, because a story is a tightrope between two worlds. » (*PowerBook*, p. 119) Mettant en abyme la pratique littéraire de l'auteur, la narratrice réécrit sans cesse la même histoire, qui a pour sujet les frontières, le désir, mais en recourant à des déguisements différents :

She said, 'What about you? What brings you to Paris?'
'A story I'm writing.'
'Is it about Paris?'
'No, but Paris is in it.'
'What is it about?'
'Boundaries. Desire.'
'What are your other books about?'
'Boundaries. Desire.'
'Can't you write about something else?'
'No.'
'So why come to Paris?'
'Another city. Another disguise.' (*PowerBook*, p. 35-6)

Dans *Jeanette Winterson: The Essential Guide*, Winterson cite les frontières, le désir, le temps et l'identité comme comptant au nombre des thèmes qui reviennent continuellement dans ses œuvres. (Noakes, Reynolds, 2003, p. 25) Derrière Ali(x) se profile ainsi le spectre de Winterson, réécrivant sans cesse la même histoire (d'amour), dont elle essaie de repousser les frontières.

Dans *PowerBook*, ce renouvellement passe par l'extension de la sphère de représentation de la *romance*, opérée par l'entrecroisement de réécritures d'œuvres

canoniques et d'histoires d'amour forgées à partir de données réelles. Ali(x) réécrit notamment l'histoire des amants de Rimini en combinant données réelles et fictionnelles, une transgression ontologique qui redouble des dérèglements d'ordre générique, référentiel, moral, au travers desquels se lit sa conception personnelle de l'amour. En effet, sa définition de l'amour comme un sentiment tout-puissant, et en ce sens, extrême, alliant le spirituel et le charnel, semble réclamer des modes d'expression caractérisés par l'instabilité, le dérèglement, le dépassement des limites, le mariage des contraires, en un mot, l'hybridité. Poursuivant ses expérimentations, Ali(x) raconte la passion de l'alpiniste George Mallory pour l'Everest sous la forme d'une *romance* qui renouvelle sa conception particulière de l'amour, et dont la symbolique affecte, en retour, sa propre histoire. Enfin, dans le récit d'Orlando, Ali(x) hybride narration personnelle et œuvres littéraires antérieures, pour ouvrir la signification de la recherche amoureuse. Au fil de ses explorations amoureuses et littéraires apparaissent alors des images et des modes d'expression personnels récurrents qui, en traversant et en reliant les différentes histoires, courbent la structure de *PowerBook*. En outre, en faisant écho aux œuvres antérieures de Winterson, les métaphores de la narratrice inscrivent le texte dans la lignée de ceux qui l'ont précédé. *PowerBook* se présente ainsi comme l'aboutissement des textes antérieurs de l'auteur, l'achèvement d'un cycle débuté avec *Oranges*.

III-2-1. EXTENSION DES FRONTIÈRES ET REDEFINITION DE LA ROMANCE SUR LE MODE DE L'INCLUSION

III-2-1-a. La transgression des frontières et le dérèglement au service d'une redéfinition personnelle de l'amour

Dans le chapitre « VIEW AS ICON », Ali(x) réécrit son histoire d'amour en reprenant celle de Paul et Françoise de Rimini. La narratrice annonce d'ailleurs dès le début qu'elle s'inspire de leur histoire. Elle va même jusqu'à préciser ses sources, Dante et Boccace. En effet, l'histoire de Paul et Françoise apparaît pour la première fois dans le chant cinquième de *La Divine Comédie*. Boccace y fera ensuite allusion dans plusieurs de ses œuvres, telles *Filocolo*, *Filostrato*, *Corbaccio* ou le *Décameron*¹ (Usher 2006) et en publiera un commentaire (Fauriel 1845, p. 364-6). Ali(x) inscrit explicitement sa version de l'histoire dans la lignée de cet héritage littéraire : « This is the story of Francesca da Rimini and her lover Paolo. You can find it in Boccaccio. You can find it in Dante. You can find it here. » (*PowerBook*, p. 123) La narratrice ajoute sa version de l'histoire à celles qui existent déjà, ainsi que le suggère la répétition de la formule « You can find », dont les variations mènent, dans le désordre, des œuvres de Boccace et Dante à *PowerBook*, l'adverbe « here » exprimant à la fois l'aboutissement et la coexistence des variantes, définissant le récit d'Ali(x) comme l'espace atemporel où se rejoignent et se poursuivent les textes antérieurs.

Dans sa version de l'histoire des amants de Rimini, Ali(x) brouille les limites entre les mondes réel et fictionnel, en mentionnant l'identité des amants qui ont inspiré les personnages de Paul et Françoise dans *La Divine Comédie*. La narratrice réécrit le récit de Dante en y ajoutant les références historiques qui ont contribué à sa genèse et dont la connaissance est nécessaire pour appréhender pleinement l'histoire des amants adultères. En permettant à Dante, le personnage, d'appeler Françoise par son nom sans qu'elle lui ait été présentée, en omettant le nom de son amant ainsi que les circonstances de leur mort, le poète considère implicitement que le lecteur connaît les personnes réelles auxquelles les personnages font référence. S'adressant au lecteur contemporain qui, contrairement à celui de l'époque, n'est peut-être pas familier avec l'histoire des amants de Rimini, Ali(x)

¹ Toutes ces œuvres ont été rédigées entre les années 1330 et 1350, mais leurs dates de composition précises sont inconnues.

comble le manque d'informations, rétablit le contexte d'origine, en mentionnant explicitement l'identité complète et la biographie des personnages, inspirés par Françoise de Rimini et son beau-frère, Paul Malatesta, surnommé le Beau :

Françoise naquit à Ravenne, dont son père, Gui de Polenta, était seigneur à une date ignorée. Peu après 1275, elle épousa Gianciotto Malatesta, sire de Rimini, baron valeureux, mais boiteux, louche et difforme, de qui elle eut une fille. Elle s'éprit de son beau-frère Paul, qui, depuis 1269, était lui-même marié et père de famille. Mais Paul était aussi beau et avenant que son frère était repoussant. Le mari outragé les surprit ensemble et les transperça d'un même coup d'épée, sans qu'ils eussent le temps de se reconnaître. Ce meurtre eut lieu entre 1283 et 1286. (Dante 1308-21, 1966, p. 538)

Ali(x) reprend ainsi quelques faits historiques – la description des personnages, la liaison de Paul et Françoise, leur mort – et les entremêle à des éléments purement fictionnels, tels que la guerre qui opposa les familles des amants¹ ou les détails de leur relation amoureuse :

My father Guido had long been at war with Malatesta, Lord of Rimini. A marriage was planned as a condition of peace, and Paolo rode in retinue to wild Ravenna to fetch me. [...] I blessed my father's war, which had made this love. [...]

Paolo il bello.

My lover, my loved one, my love.

[...]

'That man is to be your husband,' you said. 'That man, my brother.'

Oh Paolo, *il bello*, why did you lie to me?

Say you are lying to me now.

The wedding took place that afternoon.

My husband was scarcely four feet tall and as twisted in body as Paolo was straight.

[...]

He caught us. You know he did. Perhaps he trapped us. He might have done.

We were in bed together, naked, hot, Paolo inside me, when Gianciotto burst through the door with his men. [...] He had a hand made of iron that he had fashioned into a spike. It was this hand that he ran through Paolo's smooth back, and through into my belly and my spine, and into the flock of the mattress. (*PowerBook*, p. 124-8)

La réalité est paradoxalement réintégrée dans la fiction pour offrir une représentation hybride, plus complète, de l'histoire. En combinant réalité et fiction, Ali(x) réécrit l'histoire des amants de Rimini de sorte à ce qu'elle mette en abyme le statut intermédiaire

¹ On se référera sur ce point à : Fauriel 1845, p. 366.

de sa propre histoire d'amour. Pour ce faire, elle démultiplie ses sources, embrouillant un peu plus l'origine de son texte, tout en réaffirmant sa dualité, que renforce par ailleurs le choix du second intertexte. En effet, la narratrice s'inspire de la version mi-historique, mi-fictionnelle, que Boccace donne de cette histoire dans son commentaire de la *Divine Comédie* :

« Françoise était fille de messire Guido da Polenta l'Ancien, seigneur de Ravenne. Une longue et cruelle guerre ayant eu lieu entre Guido et les Malatesti, seigneurs de Rimini, la paix fut rétablie entre eux par l'office de certains médiateurs ; et, pour que cette paix fut stable à l'avenir, les deux partis jugèrent à propos de s'unir par des liens de famille. En conséquence, il fut convenu que Guido da Polenta donnerait pour femme à Gianciotto de Malatesti Françoise, sa fille unique, jeune personne d'une grande beauté.

« [...] [A]u temps convenu, ce fut Paul, frère de Gianciotto, qui vint à Ravenne avec la commission d'épouser Françoise. Paul était beau, gracieux et courtois [...].

« Les fiançailles furent célébrées ; après quoi Françoise se rendit à Rimini, et ne s'aperçut de la supercherie dont elle était victime que le matin suivant, lorsqu'elle vit Gianciotto se lever d'à côté d'elle. On doit bien croire que, se voyant ainsi trompée, elle en fut très courroucée, et ne songea guère à bannir de son cœur l'amour dont elle s'était prise pour Paul. »

« Mais [...] Françoise eut-elle ensuite avec Paul des liaisons intimes, c'est sur quoi je n'ai jamais rien entendu dire, et n'en sais rien, sinon ce qu'en dit l'auteur. » Qu'il en fût ainsi, la chose est bien possible ; mais je tiens les paroles de Dante, à cet égard, pour une fiction fondée sur ce qui avait pu arriver, plutôt que sur aucune notion positive du fait.

« Quoi qu'il en soit, Paul et Françoise, se trouvant ainsi rapprochés, et Gianciotto étant allé remplir l'office de podestat dans quelque une des villes voisines, ils se virent librement et sans aucune espèce de crainte. Un serviteur de Gianciotto, qui lui était particulièrement dévoué, s'aperçut de la chose, et alla aussitôt en rendre compte à son maître, s'engageant à le rendre témoin de tout ce qu'il avait dit.

« Gianciotto, troublé outre mesure de l'avertissement, revint au plus vite, et en secret, à Rimini ; et son serviteur ayant épié le moment où Paul venait de s'introduire dans l'appartement de Françoise, le conduisit à la porte. Gianciotto la trouva fermée en dedans ; il se mit à frapper et à appeler sa femme, de sorte que celle-ci et Paul le reconnurent à la voix. Paul, pressé de cacher son imprudence, crut y réussir en se jetant dans une trappe par laquelle on descendait de cette chambre dans une chambre inférieure, tandis

que la dame allait ouvrir à son mari. Mais les choses ne se passèrent pas selon son désir ; en se jetant dans la trappe, il y resta accroché par un pan de son vêtement à une pointe de fer.

« Cependant Gianciotto, à qui sa femme avait ouvert, était déjà dans l'appartement et, ayant aperçu Paul accroché par son vêtement dans la trappe, il courut sur lui pour le percer d'un épieu qu'il tenait à la main et brandissait. Françoise, s'apercevant de son dessein, se jeta rapidement entre lui et Paul, et reçut le coup destiné à celui-ci, de manière qu'elle en eut la poitrine traversée. Désespéré de cet accident, Gianciotto [...] frappa son frère et le tua ; après quoi il retourna tout de suite à son office de podestat, laissant son frère et sa femme morts sur la place, qui furent le lendemain ensevelis dans le même tombeau. » (Fauriel 1845, p. 364-6)

Bien que Boccace décrive les amants comme de jeunes gens en proie à une passion amoureuse irrésistible née de leur première rencontre, il s'écoula, en réalité, douze ans entre le mariage de la jeune femme et le début de sa liaison avec Paul, un intervalle durant lequel « Françoise vécut, sinon heureuse avec son époux, du moins paisible. » (Fauriel 1845, p. 366) Cette circonstance contredit la version de la passion irrésistible entravée par la fraude et la violence d'un être maléfique qui, selon le récit de Boccace, souffre néanmoins d'avoir causé la mort de son épouse. Mais prendre en compte ces éléments de l'histoire, qui l'allongent et la nuancent, en aurait réduit la concentration et l'intensité – narrative et thématique. C'est certainement la raison pour laquelle Boccace et, à sa suite, la narratrice de *PowerBook*, éludent ces faits. Suivant le modèle de son prédécesseur – au moins jusqu'à un certain point –, Ali(x) sélectionne les éléments (réels et/ou fictifs) qui servent ses desseins, en lui permettant de se concentrer sur ce qui l'intéresse vraiment, c'est-à-dire l'exploration du sentiment amoureux, exacerbé par les obstacles qui s'imposent aux amants.

En donnant la parole à Françoise, Ali(x) reste fidèle au texte de Dante, puisque c'est l'amante qui raconte son histoire au poète. Au-delà de cette similitude, la narratrice s'inscrit dans la lignée du discours de Françoise dans *La Divine Comédie* lorsque, évoquant la tradition de l'amour courtois, l'héroïne de Dante définit l'amour comme un sentiment noble auquel nul ne peut résister : « Love, quick to kindle in the gentle heart,/seized this one for the beauty of my body, torn from me (How it happened still offends me!)/Love, that excuses no one loved from loving,/seized me so strongly with delight in him/that, as you see, he never leaves my side. » (Dante 1308-21, 1984, p. 112) Ainsi que le souligne Larry D. Benson, le code de l'amour courtois définit l'amour comme une vertu et une marque de noblesse (de cœur, d'âme et de condition) : « What distinguishes this style of

love from the styles of other times and places is [...] the conviction that this sort of love is admirable – that love is not only virtuous in itself but is the very source and cause of all the other virtues, that indeed one cannot be virtuous unless he is a lover. » (Benson 1984, p. 240) Que ce soit dans la version de Dante ou dans celle d'Ali(x), Françoise n'emploie à aucun moment le terme « adultère », mais insiste plutôt sur la réciprocité et l'inéluctabilité de leur amour : « Love, that excuses no one loved from loving » [nous soulignons]. La continuité entre les deux textes donne l'impression que la narratrice de *PowerBook* poursuit le plaidoyer amorcé par Françoise dans *La Divine Comédie*. Ali(x) reprend ainsi les variations du mot « love » qui, dans le texte de Dante, définissent Françoise comme l'objet (« loved ») puis le sujet de ce sentiment (« loving »). Elle en renverse l'ordre pour mieux les développer à l'extrême, faisant passer Paul de l'état de sujet à objet pour, enfin, atteindre le statut d'incarnation de l'amour, ce que symbolise, par ailleurs, le passage du gérondif (« loving ») au nom (« lover »), du processus à l'être : « My lover, my loved one, my love » [nous soulignons]. L'intensité recherchée par la narratrice est annoncée par la radicalisation des premières paroles de Françoise, qui servent d'introduction au récit et en définissent la tonalité : « There is no greater pain/than to remember, in our present grief,/past happiness ». (Dante 1308-21, 1984, p. 113) « There is no greater grief than to find no happiness but happiness in what is past. » (*PowerBook*, p. 123) L'intransigeance, l'absolutisme d'Ali(x) imprègnent les paroles de Françoise au point d'en pousser le sens et l'intensité à l'extrême, ainsi que le suggèrent la présence de la conjonction de coordination « but » et le redoublement de la négation « no » qui, placée devant un nom, annihile totalement l'existence de la notion qu'elle précède. Contrairement à Dante (le poète), qui suggère que Paul et Françoise ont été justement punis parce qu'ils ont placé le désir au-dessus de la raison, la narratrice de *PowerBook* embrasse totalement leur cause. Suivant l'exemple de Boccace – tout du moins au début de sa carrière¹ –, Ali(x) se montre certainement plus clément et moins ambivalente envers le couple adultère que ne l'est Dante. Si Dante, le personnage, est ému par l'histoire de Françoise, Dante, l'auteur, ne l'en condamne pas moins à la damnation éternelle. Or, dans la version d'Ali(x), l'amour échappe à toute condamnation. Aussi, l'endroit où se trouvent Paul et Françoise après leur mort reste-il indéfini. En omettant de déterminer ce lieu, Ali(x) refuse de les juger. Poursuivant dans cette optique, la narratrice altère certains aspects de l'histoire originale pour qu'elle continue à refléter sa vision de l'amour.

¹ Pour une analyse de la réinterprétation constante de cet épisode par Boccace, voir : Usher 2004.

S'éloignant du texte de Dante, dans lequel la damnée élude les manifestations de son amour pour Paul, le personnage de Françoise dans *PowerBook* s'y plonge avec délectation. Elle nous raconte en détail le moment où son amant lui fait découvrir le plaisir sexuel. En s'attardant de la sorte sur la dimension charnelle, sensuelle, de la passion, Françoise dévie de la tradition de l'amour courtois et de la vision de l'amour véhiculée par les *romances* médiévales. Ce faisant, elle repousse les limites de la sphère de représentation de la *romance* et, en particulier, de l'amour courtois, tout en évoquant les pratiques du narrateur de *Written* : « We lay on the bed and he kissed me – nothing more – one hand on my breast, the other gently stroking himself, until he felt my kisses meet his, and then he took my hand to where his own was active, and now freed, began to open my legs. The pleasure was as shocking as the thought of pleasure. » (*PowerBook*, p. 125) En retour, les valeurs nobles et vertueuses liées à l'amour courtois sont mises au service de l'amour charnel, du plaisir, dont elles abstraient la dimension obscène. L'amour charnel redéfini de la sorte délivre la jeune femme des Enfers, la ramène à la vie, à la lumière, et pare les amants des notions qui lui sont attachées, la vertu et, par association d'idées, la pureté, ainsi que le suggère la blancheur des tenues qu'ils portent le lendemain de leur première nuit d'amour : « The next morning, both dressed in white, we passed through the walls of my father's castle as easily as ghosts. » (*PowerBook*, p. 125) Dans ce passage, se lit la notion que l'amour outrepassé toutes les frontières, l'aspect symboliquement éthéré des amants leur permettant de se jouer des obstacles (représentés, dans la lignée d'*Oranges*, par les murs du château). Dans un basculement de régimes, la vie mortifère que mène Françoise dans le château obscur de son père s'apparente au sort du personnage dans *La Divine Comédie*, condamnée à souffrir pour l'éternité dans le deuxième cercle des Enfers, « un lieu sourd à toute lumière » (Dante 1308-21, 1966, p. 32), tandis que la mort simultanée des amants est synonyme de bonheur éternel et rappelle le caractère éthéré, fantomatique (« as ghosts »), et lumineux – « light » pouvant être interprété comme « légèreté » ou « luminosité » – des personnages au lendemain de leur rencontre : « As we rode, the light went with us. He was the light. [...] There was such lightness in me that I had to be tied to the pommel of the saddle to keep myself from bird height. [...] We are as light as our happiness was, lighter than birds. The wind carries us where it will, but our love is secure. No one can separate us now, not even God. » (*PowerBook*, p. 126-9) Dès le début de l'histoire, Ali(x) annonce la redéfinition de « [l]'infernale ouragan » (Dante 1308-21, 1966, p. 32), le symbole de la condamnation et la punition de Paul et Françoise dans la version de Dante, en un vent inoffensif, en faisant de l'envol la manifestation du bonheur

des amants : « We flew together, your wings in gold leaf from the sun. » (*PowerBook*, p. 126) Elle file la métaphore de l'envol pour définir les amants comme des anges, des êtres de lumière, et annoncer la réinterprétation positive de l'histoire : « I thought you were one of the angels from the church window. » (*PowerBook*, p. 126) Le mot « light », dans sa double acception de « lumière » et de « légèreté », traverse la réécriture de l'histoire des amants de Rimini, reliant le début de la relation amoureuse à sa fin tragique, qu'il illumine littéralement de ses connotations positives : « their lightness and their speed of light ». (*PowerBook*, p. 54) Tel un talisman, le terme « light » imprègne l'histoire d'amour des connotations qu'il véhicule – et qu'il avait déjà dans *Sexing*.

Les mots, et plus particulièrement, le mot « love », prennent une dimension magique dans le récit d'Ali(x). La conception de l'amour de la narratrice, notamment sa nature extrême, paradoxale et transgressive, se lit au travers de ses effets. Les limites entre la vie et la mort, le paradis et l'enfer, le bien et le mal, la lumière et l'obscurité, s'estompent tandis que ces notions sont redéfinies comme reflétant la présence et l'absence de l'amour. En retour, le dérèglement des frontières renouvelle, de manière presque littérale, la notion de la toute-puissance de l'amour, qui réduit à néant tous les obstacles jusqu'à perdurer par-delà la mort.

III-2-1-b. La transgression des frontières au service de l'extension de la définition de l'objet de la passion amoureuse

Poursuivant l'exploration des frontières ontologiques et génériques, Ali(x) élabore une fiction à partir d'une histoire d'amour réelle très particulière, dans un chapitre dont la spécificité est annoncée par son titre. Dans « SPECIAL », chapitre illustré par une icône représentant un sommet montagneux enneigé, la narratrice nous raconte la relation passionnelle que l'alpiniste George Mallory entretint avec l'Everest. Cette nouvelle variante de son histoire d'amour met en relief le caractère protéiforme – de l'objet – de la quête amoureuse, tout en perpétuant sa définition personnelle de l'amour, qui traverse l'ensemble des récits de *PowerBook*. L'histoire de Mallory diffère néanmoins des récits précédents, puisque la narratrice ne se fonde pas dans le personnage principal. Elle reste en marge du récit en le narrant à la troisième personne du singulier. En réalité, elle outrepassse la distance narrative qui la sépare du héros pour se perdre en lui dans les passages les plus intenses, les plus poétiques, de ce récit. Cette version de l'histoire de Mallory est bien celle

de la narratrice, au sens où elle ressasse les réflexions qui parcourent les récits précédents et à venir, pour en enrichir les modes d'expression.

A première vue, la présence de cette histoire semble être motivée uniquement par le fait que l'alpiniste soit l'homonyme de Thomas Malory, auteur du roman de chevalerie, *Le Morte d'Arthur*, dont s'inspire la narratrice. Aussi superficielle soit-elle, cette association d'idées est l'occasion pour Ali(x) d'élaborer une nouvelle variante de son histoire, tout en renouvelant le mode de représentation et d'expression de sa conception de l'amour. Mais l'histoire de George Mallory ne devrait pas être placée à cet endroit du roman, puisqu'elle prend sa source dans une référence qui apparaît antérieurement dans le texte. En effet, Ali(x) raconte cette histoire à la femme mariée au cours de leur escapade parisienne – sans pourtant l'inclure dans son récit – lorsqu'elles se promènent ensemble sur les berges de la Seine : « Not knowing you, and knowing that small talk is not my best point, I started to tell you about George Mallory, the Everest mountaineer. I'm putting him in a book I'm writing, and strangers often like to hear how writers write their books. It saves the bother of reading them. » (*PowerBook*, p. 32) Puisque l'alpiniste est mentionné si tôt dans le texte, nous pouvons nous demander si ce n'est pas l'allusion à George Mallory qui est à l'origine de la présence de l'histoire de Thomas Malory dans *PowerBook*, plutôt que l'inverse. En accord avec le dérèglement qui prévaut dans le texte, la cause devient l'effet, et vice-versa, en un mouvement spiralé infini qui pourrait être figuré par le tourbillon dans lequel sont pris les amants de Rimini dans la version de Dante. Contribuant à la logique du tourbillon – de la spirale déjà présente dans les romans antérieurs de Winterson –, cette référence interne à l'histoire parisienne, dont le contenu est gardé secret, dissimulé, en même temps qu'il est dévoilé au destinataire du récit, prend forme plus loin dans le texte. L'histoire de George Mallory se détache de sa source première pour mener une existence indépendante. Pour ajouter davantage de complexité, de flottement et de niveaux de lecture, la narratrice affirme, dans le récit parisien, qu'elle relate l'histoire de Mallory dans le livre qu'elle est en train d'écrire. Or, en un certain sens, ce livre est celui que nous lisons. Ce livre, destiné à la femme dont elle est tombée amoureuse, inclut l'aventure parisienne, ainsi que toutes les histoires qui la précèdent et la suivent. Le lecteur se retrouve donc dans la position de la destinataire de cette histoire, ou plutôt de ces histoires qui brouillent les limites entre le réel et le fictionnel, et entre les différents niveaux du monde fictionnel. Il se retrouve dans une position ambiguë, flottante, tourbillonnante, à la fois interne et externe au texte qu'il est en train de lire. Evoquant ce qui se passe dans

Written, le lecteur se présente alors comme le double de la narrataire de l’histoire d’amour d’Ali(x).

Concernant l’élaboration même de cette narration particulière, Ali(x) se fonde sur des données réelles pour tisser une histoire qui puisse rendre compte de la force qui guide George Mallory, de l’intensité et de l’omnipotence de sa passion. En une logique contraire à celle qui prévaut dans la réécriture de l’histoire des amants de Rimini, la narratrice (ré)intègre la fiction dans la « réalité » pour, encore une fois, élaborer un récit qui retranscrive l’hybridité de sa propre histoire d’amour. Ainsi, elle reprend l’histoire « réelle » de Mallory et la complète en imaginant la partie manquante, l’ascension finale de la montagne par le Col Nord :

In 1999 mountaineers on Everest found a body. [...] [T]he body had been missing since 1924 and had lain preserved and unnoticed, keeping its blank vigil for seventy-five years.

The body was George Mallory. [...]

It was Malory’s third expedition. Always the men were beaten back. [...]

By now, the rest of their [Malory and Irvine’s] party were unfit, frost-bitten, snow-blind and altitude sick. Irvine’s skin was peeling off his face due to freezing air temperatures contrasted with 120°F in the sun. The camp was ready to break up. Mallory argued for a final attempt. His colleagues thought he was in poor condition and mentally unstable. [...]

Day came. Malory climbed. [...]

Irvine followed. Young, inexperienced, faithful, he would have followed Malory anywhere. [...]

The two men were last sighted at 12.50 p.m. on 8 June 1924.

One of the team, Odell, had climbed behind them, up to Camp VI, and as he scanned the summit for a sign, he suddenly saw first one dark shape, then a second, moving rapidly towards the final peak. Then the clouds hid them from view. [...]

Irvine’s body has never been found, though some claim it has been sighted.

Mallory was lying face down [...]. He was identified from the label on his clothes [...].

Mallory fell. We don’t know how. He was found in the self-arrest position with a broken body and closed eyes. (*PowerBook*, p. 149-52)

Mallory savait effectivement que cette troisième expédition, entreprise en juin 1924, serait la dernière pour lui : « Mallory knew that the 1924 expedition would be his last chance to climb the mountain that had consumed so much of his life. It troubled him that he had achieved so little in his life [...]. With his one great achievement in life only a few hours’ climbing away, Mallory would have found it difficult to turn back. » (Firstbrook 1999,

p. 196) Mallory était tellement obsédé par l'idée de réussir que l'un de ses compagnons estima qu'il souffrait de troubles mentaux : « Reaching the summit of Everest had now become an all-consuming passion for him. Noel even claimed that Mallory was mentally ill in his determination to reach the summit. » (Firstbrook 1999, p. 131) Mallory décida qu'Andrew Irvine, le plus jeune membre de l'équipe, serait son partenaire dans l'ascension ultime. Ce choix fut contesté par ses collègues, qui considéraient que le jeune homme manquait d'expérience. (Firstbrook 1999, p. 130) Outre son manque d'expérience, Irvine n'était pas en très bonne condition physique. Il souffrait de brûlures dues au contraste entre l'air glacial et la température élevée. (Firstbrook 1999, p. 120) Mais Irvine avait une confiance aveugle en Mallory et le suivit sans hésiter. (Firstbrook 1999, p. 132) Les deux alpinistes furent aperçus pour la dernière fois le 8 juin 1924 à 12h50 par Nell Odell, un de leurs coéquipiers, qui affirma qu'ils se déplaçaient rapidement vers le pic final :

Early on the morning of 8 June 1924, Mallory and Irvine left Camp VI and climbed into history. A fellow team member, Noel Odell, was also on the mountain that day in support. He was the last person to see the two climbers alive – at 12.50 p.m., and just 240 metres (800 feet) below the summit and still 'going strong for the top'. Within minutes, however, the two climbers had disappeared in a snowstorm and were never seen again. (Firstbrook 1999, p. 17-8)

Le corps de George Mallory fut découvert en 1999 par les membres d'une expédition (organisée par Peter Firstbrook) préparant un documentaire pour la BBC et ayant pour principal objectif de retrouver l'appareil photo des deux alpinistes et, par ce biais, de déterminer s'ils avaient réussi à atteindre le sommet :

We didn't know it was George [Mallory] at first because all of the assumptions were that it was Sandy [Irvine's] body that was discovered by Wang.... [...] The body that Conrad found was lying face down on the scree slope. [...] '[...] The clothing around his back was ripped off aside from his collars, and I [Jake Norton] noticed some tags there and I saw a name ... G.L. Mallory. [...]' [...] Mallory was lying on his front, facing uphill and with arms outstretched as if trying to stop himself sliding down the hillside. [...] Mallory had, in effect, become part of the mountainside. (Firstbrook 1999, p. 181-98)

Le corps d'Irvine ne fut pas retrouvé, mais il est possible qu'il ait été aperçu en 1975 par un alpiniste chinois. (Firstbrook 1999, p. 202)

Dans *PowerBook*, Ali(x) décrit plus particulièrement ce qui reste inaccessible et ne peut être que reconstruit par le biais de l'imagination, c'est-à-dire les sensations de Mallory pendant l'ascension. Dans *PowerBook*, Mallory et Irvine atteignent le sommet. Mallory

réussit à assouvir sa passion, mais au prix de sa vie, son histoire réaffirmant la puissance de la passion et offrant une nouvelle représentation de la conception de l'amour de la narratrice. Dans le texte d'Ali(x), l'alpiniste vit une histoire d'amour à la fois charnelle et spirituelle avec la montagne. La narratrice semble s'inspirer de la description que l'un des amis de Mallory fait de ce dernier, lorsqu'elle dépeint le corps de l'alpiniste comme étant en harmonie avec l'Everest : « 'so rhythmical and harmonious was his progress in any steep place, above all slabs, that his movements appeared almost serpentine in their smoothness.' » (Firstbrook 1999, p. 36)¹ Mais Ali(x) appréhende cette image de façon littérale. Mallory se met littéralement au diapason de la montagne. L'alpiniste s'adapte à la physionomie fluide et changeante de cette montagne vivante. Les variations géographiques de l'Everest se font musicales : « The mountain is endlessly moving, shifting, changing itself. Mallory was moving with it, using its undetectable flow as a rhythm for his own body. He sang the mountain, and the mountain, sharp, high, outside of human range, heard and sang back. » (*PowerBook*, p. 150) L'identité des verbes utilisés pour décrire la montagne et l'alpiniste suggère la réciprocité de la relation, Mallory reproduisant les mouvements de la montagne qui, en retour, s'adapte à son corps. Le moment charnière de la réciprocité, marquant l'instauration de la relation, est signalé par l'anadiplose qui fait passer la montagne du statut d'objet à celui de sujet – de l'histoire d'amour : « He sang the mountain and the mountain [...] sang back. » La métaphore musicale imprègne le vocabulaire de l'alpinisme. Le chemin tracé par Mallory devient une portée musicale où les prises se transforment en notes : « Irvine followed. [...] His fingers and toes went trustingly into the openings that Mallory noted. Every note took them higher up the octave of the mountain. They scaled impossible flats, vertical sharps. Mallory's body was natural to the mountain. » (*PowerBook*, p. 150) Evoquant encore une fois une des pratiques du narrateur de *Written*, Ali(x) développe la métaphore musicale à partir du vocabulaire de l'alpinisme en jouant sur les multiples sens et les différentes natures des mots, qu'ils appartiennent au lexique de la musique ou à celui de l'alpinisme. Partant, sa syntaxe est en même temps correcte et erronée, en déséquilibre constant, reflétant la situation des grimpeurs – et des amantes. La narratrice utilise correctement le verbe « to scale » lorsqu'elle l'emploie dans le sens d'escalader. Mais la métaphore musicale qui introduit ce passage nous incite également à percevoir « scale » comme un néologisme, un verbe qui aurait été inventé à partir du nom « scale », pris dans le sens d'une gamme (de musique).

¹ Firstbrook cite : Blodig Karl, 1912. "Ostertage in North Wales", in *Climber's Club Journal*.

La narratrice fait d'ailleurs la même chose dans les phrases précédentes, lorsqu'elle transforme le mot « note », la note de musique, en verbe. « Flats » et « sharps » seraient utilisés correctement s'ils ne se référaient qu'aux « bémols » et aux « dièses ». Or, ce sont également des adjectifs définissant la géographie de la montagne. Et si « flats » et « sharps » prennent le sens qu'ils ont lorsqu'ils sont utilisés comme adjectifs, alors la syntaxe de cette phrase perd en justesse et devient bancal. En démultipliant le sens des mots au-delà des limites imposées par la syntaxe, en mêlant les lexiques de l'alpinisme et de la musique, Ali(x) renouvelle la notion que l'amour exige le dépassement de soi, de toutes les frontières, et ce, quelles que soient les souffrances que cela implique. Ce n'est qu'au prix d'efforts, de douleurs intenses et, finalement, de sa propre vie, que Mallory peut aller au bout de sa passion et avoir accès à la vision du sublime, dont l'inaccessibilité est signalée par le terme « impossible ».

Brouillant encore et toujours les limites, la narratrice s'inspire de l'expérience physique de l'alpiniste pour développer une métaphore qui exprime la dimension spirituelle de cette expérience. En effet, la musique cristalline que Mallory a en tête est certainement un effet secondaire du manque d'air : « He was light, clean, with a crystal music in his head of the kind he had heard the Tibetan monks play in the monastery at Rongbuk. [...] The mountain was one vast living vibration. Again he heard the piercing sounds in his head, and underneath them his pulse. » (*PowerBook*, p 151) Cette métaphore est tout à fait judicieuse puisqu'elle exprime paradoxalement ce qui ne peut l'être. A l'instar du son qui émane des corps des élèves de Fortunata dans *Sexing*, la musique cristalline que l'alpiniste entend exprime la pleine réalisation de son être – au travers de sa relation « musicale » avec la montagne. Comme dans *Sexing*, cette musique particulière est liée à la légèreté et à la luminosité, le terme « light » nous transportant immédiatement dans le territoire des histoires originales, parmi lesquelles nous retrouvons le récit de Françoise de Rimini. Le terme « light », par le biais duquel Françoise décrit ses sensations, lie la réécriture du récit médiéval à celle de Mallory, conférant à son interaction avec l'Everest les connotations passionnelles, charnelles, intenses, mais aussi originales, de la relation romantique. Autour du terme « light » s'articule ainsi différentes facettes de l'histoire d'amour hybride. A l'instar de Françoise, Mallory est en harmonie avec lui-même puisqu'il est allé au bout de sa passion.

Son histoire démontre ce que les narrations précédentes suggèrent, en l'occurrence, la congruence des quêtes amoureuse et identitaire. En allant jusqu'au bout de cet amour quasi mystique qui ne craint pas la souffrance et défie la mort, Mallory transcende ses

propres limites. Son amour le redéfinit. En véritable incarnation de l'histoire d'amour – qui maintient son identité au travers de sa diversité –, Mallory est à la fois lui-même et autre. Ali(x) reprend la description du cadavre de Mallory et, jouant sur les plans métaphorique et littéral, suggère que l'alpiniste est uni à la montagne physiquement et spirituellement : « They were outside time, he knew that. [...] Irvine was shaking uncontrollably, though Mallory was still. As seeming-still as the mountain he was becoming. [...] Mallory was lying face down, his back and shoulders naked and white and changed into a part of the mountain. » (*PowerBook*, p. 152)

A la fin du récit, Ali(x) imagine le contenu d'une lettre d'amour qui aurait pu faire partie des missives découvertes dans la poche de la veste de Mallory. Cette lettre d'amour, écrite par la femme de l'alpiniste, offre un contrepoids à l'intensité de l'histoire que nous venons de lire. Son contenu est résumé en quelques lignes. Il est simple, banal. Il ne peut se mesurer au texte qui le précède : « In his inside pocket, frozen against his heart, was his last letter from his wife. Unfold it. Read it. She loves him. She wants him to come home. His children miss him. » (*PowerBook*, p. 152) Car c'est bien la passion de Mallory pour l'Everest qui fait écho aux histoires d'amour plus « traditionnelles » de *PowerBook*. En retour, le vocabulaire qui définit la passion de l'alpiniste pour l'Everest imprègne la déclaration d'amour de la narratrice et enrichit son désir d'union à l'autre de nouvelles résonances : « I don't want to conquer you; I just want to climb you. I want to climb through the fire until I am the fire. » (*PowerBook*, p. 174) Obéissant à la définition de l'amour de la narratrice, qui opère le mariage des extrêmes (redoublé par les images de la neige et du feu), l'histoire de Mallory constitue paradoxalement une représentation concrète, littérale, des risques psychologiques et sentimentaux qu'Ali(x) est prête à prendre et des frontières qu'elle se sent capable de dépasser pour toucher du doigt son idéal amoureux, qui lui semble à la fois inaccessible et à portée de main :

We were in bed together, watching the sun stream through the window. I was happy in a sad sort of way, because I knew this was never going to work.

Work. Not work. What do I mean?

If someone had told Mallory that he would climb Everest but die in the attempt, still he would have climbed it.

What does the end matter?

Here, now, is enough, isn't it?

You had once asked me if I was afraid of death.

I said I was afraid of not living. (*PowerBook*, p. 173)

La seule évocation du nom de Mallory est chargée de sens. Ali(x) utilise « Mallory », un nom qu'elle a, par son histoire, transformé en un signifiant portant l'intensité de la passion, comme un mot codé contenant sa définition de l'histoire d'amour. Telle une munition, ce nom a désormais un potentiel explosif, pouvant diffuser à tout moment du récit l'intensité véhiculée par son histoire.

III-2-1-c. L'ouverture de la définition de l'objet de la recherche et la révélation de l'hybridité de la quête

Dans le dernier chapitre, Ali(x) nous offre une nouvelle variante de son histoire d'amour, dont le personnage principal se nomme Orlando. Ce nouveau récit prend sa source dans ses propres histoires, et plus particulièrement l'aventure parisienne, mais aussi dans des œuvres littéraires antérieures pour le moins différentes, en l'occurrence l'*Orlando* de Woolf et l'*Orlando Furioso* de l'Arioste, deux textes liés par le nom de leurs héros et dont le choix ne semble résulter que d'une simple association d'idées, qui va pourtant se révéler féconde. La narratrice ne reprend aucune péripétie du roman de Woolf. L'intrigue, et plus particulièrement la partie ayant trait au château ensorcelé, est inspirée des chants XII et XXII de l'*Orlando Furioso*. Par extension, l'histoire d'Orlando fait écho aux romances que la narratrice a reprises et réécrites. En effet, le lecteur ne peut s'empêcher de penser à l'histoire de Lancelot et Guenièvre, et plus particulièrement aux épisodes où le chevalier se précipite au secours de sa dame, lorsqu'il lit le récit de ce personnage qui recherche son amante – enlevée par des cavaliers – dans un château ensorcelé. Mais Ali(x) s'inspire plus précisément d'un des nombreux épisodes de l'*Orlando Furioso*, qui fait d'ailleurs allusion aux légendes de la Table Ronde à plusieurs reprises¹, dans lesquels des paladins sont à la recherche de leurs bien-aimées, qui ont été enlevées et/ou sont retenues captives dans des lieux ensorcelés :

He darted forward, and saw a knight approaching at a trot upon a great charger;/seated in front of him and pinioned forcibly by his arm was a damsel in deepest distress. She wept and fought and gave evidence of utter sorrow, and she kept crying out, invoking the help of Orlando, the valiant prince of Anglant [...]/The villain,

¹ Voir, entre autres, l'épisode où Renaud rend hommage aux exploits des chevaliers de la Table Ronde, celui où Bradamante obtient le secours de Merlin qui, depuis son tombeau, lui révèle le moyen de secourir Roger, son amant, et celui où Astolphe rencontre Alcine, la sœur jumelle de la fée Morgane. (Ariosto 1532, 1998, p. 45-9, p. 21-2, p. 55)

wholly intent upon his prize, his booty, did not wait for him or answer, but shot away so swiftly through the trees that even the wind could scarcely have followed him. One fled, the other pursued, and a high lament could be heard sounding through the deep forest. They came galloping out into a broad meadow, in the middle of which stood a magnificent great palace./[...]

In through the gate, wrought in gold, ran the knight with the lady in his arms, followed shortly after by Briador carrying fierce Orlando, fuming with indignation. (Ariosto 1532, 1998, p. 116-7)

Dans la version d'Ali(x), Orlando arrive dans ce château dans des circonstances similaires, mais les faits, toujours secondaires à l'histoire d'amour dans les textes de la narratrice, sont réduits à leur strict minimum : « The woman I love rode this way, carried off by horsemen. [...] I came to a palace. There were no dogs, no sentries, and the way was open. » (*PowerBook*, p. 238) Dans le texte original comme dans celui d'Ali(x), Orlando fouille le palais, mais constate qu'il est vide. (*PowerBook*, p. 238)¹ En réalité, le château est loin d'être vide. Dans une version comme dans l'autre, Orlando rencontre d'autres chevaliers, errant dans le palais à la recherche de ce qu'on leur a dérobé : « I tell you this; the palace was empty. That is, it was empty of what is sought, and filled only with seekers. » (*PowerBook*, p. 239-40) Dès que l'un des chevaliers est tenté de quitter le château, l'objet de sa quête lui apparaît un court instant. Cette vision fugitive l'encourage à rebrousser chemin, et il se remet à fouiller le palais avec une ardeur renouvelée. Dans la version originale, c'est Angélique qui délivre de cet enchantement les paladins qui la recherchent, en s'offrant à leur vue. Bien que Roland, Sacripant et Ferragus désirent tous obtenir ses faveurs, la jeune femme n'a de cesse de les fuir, n'étant amoureuse d'aucun d'entre eux. (Ariosto 1532, 1998, p. 119-20) Dans *PowerBook*, Ali(x) s'inspire d'un autre épisode de *l'Orlando Furioso* pour écrire le dénouement de l'histoire d'Orlando. Elle combine l'épisode que nous venons de relater à celui dans lequel Astolphe rompt définitivement le sortilège qui emprisonne les paladins. (Ariosto 1532, 1998, p. 256-8) Dans le texte original comme dans la version d'Ali(x), Astolphe poursuit un paysan qui lui a volé sa monture jusque dans ce palais enchanté. (*PowerBook*, p. 240) Mais une fois arrivé au château, le voleur semble avoir disparu. Dans les deux textes, Astolphe comprend rapidement que le château est ensorcelé et rompt l'enchantement lorsqu'il soulève la dalle de marbre qui se trouve à l'entrée du palais. (*PowerBook*, p. 240) Dans la version originale, il s'y prend à deux fois avant de réussir. En effet, les prisonniers, toujours sous l'emprise de

¹ Ariosto 1532, 1998, p. 117.

l'enchantement, se jettent sur lui parce qu'il leur apparaît sous les traits de leur ennemi. Dans celle d'Ali(x), ils croient voir en lui l'objet qu'ils recherchent. (*PowerBook*, p. 240) Astolphe parvient à échapper aux attaques des prisonniers du château en soufflant dans une corne dans la version originale, et dans un sifflet, dans *PowerBook*. Revenant à eux, les prisonniers quittent le château. Le sortilège est levé et le château disparaît. (*PowerBook*, p. 240) Malgré la place qu'occupe Astolphe dans le récit d'Ali(x), c'est bien le personnage d'Orlando qui l'intéresse. Cependant, dans cette version, la personnalité d'Orlando évoque moins celle du personnage de l'*Orlando Furioso* que celle du héros/de l'héroïne du roman éponyme de Virginia Woolf.

Dans le texte de Woolf, c'est un narrateur omniscient qui nous raconte l'histoire d'Orlando. Or, dans la version d'Ali(x), c'est Orlando qui narre son histoire à la première personne. Le récit prend un ton plus intime, plus introspectif. Le personnage s'adresse au lecteur à plusieurs reprises, le mettant dans la confidence, lui confiant les secrets que recèle le palais ensorcelé. Dans *PowerBook*, Orlando évoque ses interrogations identitaires en des termes qui rappellent l'épisode de la fonte des glaces et du déluge, coïncidant avec la trahison de Sasha et l'amorce de la recherche amoureuse du héros, dans le texte de Woolf :

he had no fear for Sasha. Her courage made nothing of the adventure. She would come alone, in her cloak and trousers, booted like a man. [...] It was as if the hard and consolidated sky poured itself forth in one profuse mountain. In the space of five minutes Orlando was soaked to the skin. [...] The downpour rushed on. [...] But Orlando stood there immovable till Paul's clock struck two, and then, crying aloud with an awful irony, and all his teeth showing, 'Jour de ma vie !' he dashed the lantern to the ground, mounted his horse and galloped he knew not where. (Woolf 1928, 1995, p. 28-9)

L'image de la solidification de la pluie et du ciel (« the hard and consolidated sky poured itself forth in one profuse mountain ») a partiellement influencé la métaphore qui ouvre le récit d'Orlando dans *PowerBook*, et qui a été retravaillée à partir du symbolisme de l'aventure parisienne par une narratrice recherchant sans cesse le paradoxe. Par un processus de condensation et de déplacement, les images de l'averse et de la visite de la pyramide en verre du Louvre inséminent le début du récit, Orlando se sentant emprisonné dans ces deux éléments fusionnés en une seule métaphore :

But there you were, running up the staircase, round and round, from the basement of yourself, free at last, and as you burst into the steel and glass of the pyramid, the sun came out, turning the puddles into ten thousand mirrors that shone on the glass as if to furnace it.

Nothing is solid. Nothing is fixed. These are images that time changes and that change time, just as the sun and the rain play on the surface of things. (*PowerBook*, p. 44)

The rain was thick as glass. For many days I had eaten, drunk, slept, walked, cased in glass. [...] I stared out of the running walls of my prison, able to move, unable to escape. (*PowerBook*, p. 237)

Cette métaphore, qui combine des éléments contraires – la solidité, la matérialité, la compacité du verre et la fluidité de la pluie – pour former une entité paradoxale riche de sens et d’images, inverse les connotations liées à l’averse et à la pyramide du Louvre. La fluidité des frontières, et, par association d’idées, la liberté évoquée par l’échange des propriétés de ces éléments – le verre transformant les flaques d’eau en miroirs qui, en retour, se reflètent sur lui et le démultiplient – s’abâtardissent, se rigidifient, pour emprisonner le personnage principal. Même lorsque la notion de fluidité reprend le dessus, c’est pour exprimer la dissolution, la perte de soi : « In the liquid forest, I was the only solid thing and already my outline was beginning to blend with other outlines that were not me. » (*PowerBook*, p. 237) La liberté de se réinventer à l’infini évoquée dans l’aventure parisienne se réduit, dans l’histoire d’Orlando, à la déliquescence. La séparation des matériaux (« the steel and glass of the pyramid »), signe de démultiplication de la vision, cède la place à la dissolution, à l’indifférenciation. Inspiré par le texte de Woolf, le dernier chapitre retravaille des éléments de l’aventure parisienne, les associe en une métaphore hybride exprimant le potentiel avortement des possibilités portées par le début de l’histoire d’amour, ainsi que les sensations d’étouffement, de limitation, de perte de soi, du personnage principal, d’Orlando, et derrière ce masque, d’Ali(x).

Dans *PowerBook*, la recherche de l’être aimé va de pair avec l’exploration identitaire, ce que suggérait déjà l’histoire de George Mallory : « If I do not find her I will never find myself. » (*PowerBook*, p. 238) Or, la convergence des quêtes identitaire et amoureuse ne peut être mieux incarnée que par l’Orlando woolfien, figure de l’androgynie par excellence. Explicitant, tout en exploitant, la symbolique du château ensorcelé dans l’*Orlando Furioso*, la narratrice en fait le corrélat du moi d’Orlando, abritant ses désirs comme il renferme ceux des chevaliers dans le texte de l’Arioste :

I was no longer sure where the rooms ended and I began. I seemed to be ransacking myself. Every door I opened was a confrontation with emptiness. Some of the rooms were furnished. Some were not. All were empty. [...] Each of us, solitary, intent, had made the palace into a personal labyrinth. [...] It was ourselves. To each of us the palace had a secret meaning unrevealed to the rest. (*PowerBook*, p. 239)

Le château ne disparaît jamais vraiment, mais retrouve sa véritable nature au moment où Orlando prend conscience de l'objet de sa quête. Cet autre qu'il recherche est surtout lui-même : « I put out my hand and felt the vanished walls. The palace was gone, or rather, it was no longer outside myself. The stairs, corridors, halls, rooms, the table candles, even the mustard pot I had thrown out of the refectory window, all had folded up again into the hiding places of the mind. » (*PowerBook*, p. 241) Orlando est perdu dans les méandres de son être, confronté au vide intérieur (« All were empty »), au risque de l'annihilation de soi. (*PowerBook*, p. 239) Se sentant dériver, il essaie de se rattacher à un élément solide, réel (« Whatever I grasped for purchase – root, branch, rock – slipped its hold. My fingers closed on nothing », *PowerBook*, p. 237), un peu à la manière dont le personnage de Woolf ressent le besoin de sentir la racine de l'arbre qui abrite ses rêveries pour rester en contact avec le monde réel, pour être sûr de ne pas se perdre dans son monde imaginaire :

He loved, beneath all this summer transiency, to feel the earth's spine beneath him; for such he took the hard root of the oak tree to be; or, for image followed image, it was the back of a great horse that he was riding; or the deck of a tumbling ship – it was anything indeed, so long as it was hard, for he felt the need of something which he could attach his floating heart to; the heart that tugged at his side; the heart that seemed filled with spiced and amorous gales every evening about this time when he walked out. (Woolf 1928, 1995, p. 8)

Changeant de stratégie, Orlando tente ensuite de circonscrire son être en prononçant son nom à plusieurs reprises. Réduit à une série de lettres dénuées de sens, le nom du personnage ne peut l'aider à se définir : « the sound itself seemed to run off my tongue, and drop, letter by letter, into the pool at my feet. I tried again, but when I put my hand down into the pool of water, my name was gone. » (*PowerBook*, p. 237-8) Infirmité et confirmant simultanément la correspondance entre le sens du mot et ce qu'il désigne, l'absence de signification de son nom contamine son être. Ce passage évoque le moment où le personnage de Woolf tente d'invoquer son véritable moi, en prononçant son nom. (Woolf 1928, 1995, p. 152-3) Ali(x) se réclame d'ailleurs ouvertement de la conception de la multiplicité de l'identité et de la vie développée dans *Orlando*, lorsqu'elle reprend la métaphore woolfienne des mois empilés comme des assiettes. Tel un leitmotiv traversant les œuvres de Winterson et inscrivant l'auteur dans la lignée de son héritage woolfien, cette métaphore représente la nature même de la quête de ses narrateurs, qui se déploie

simultanément à plusieurs niveaux, identitaire, amoureux et littéraire, et tend vers la représentation de la nature hybride de l'individu, de son existence et de son histoire.¹

¹ L'influence du texte woolfien imprègne ainsi l'ensemble de la narration d'Ali(x). Préfigurant les expérimentations littéraires d'Ali(x), l'Orlando woolfien est un poète/une poétesse qui réécrit sans cesse son œuvre maîtresse, un poème intitulé *The Oak Tree*, qui pourrait être la transcription des voyages imaginaires entrepris à l'abri de cet arbre. Défiant le temps et l'espace, Orlando passe une partie de sa vie en Turquie, d'abord en tant qu'Ambassadeur de Charles II à Constantinople, puis en tant que jeune femme vivant dans les montagnes au sein d'une tribu de gitans. Ce qu'Orlando vit dans le texte de Woolf, Ali(x) le vit au travers des histoires qu'elle se raconte, et notamment au travers de celle de cette jeune espionne turque vivant au XVI^e et au XVII^e siècles, qui change de sexe selon qu'elle porte, ou non, des bulbes de tulipes fixés au niveau de son entrejambe. De manière plus générale, ces histoires lui permettent d'explorer son identité et ses désirs, en se projetant dans d'innombrables personnalités et existences.

III-2-2. REECRITURE DE LA ROMANCE SUR LE MODE PERSONNEL

III-2-2-a. Alternance du monologue dramatique et du récit ou la tension entre « I », « you » et « s/he »

Le chapitre « SEARCH » – dont le titre et l'icône de la tour annoncent la nature du texte qu'ils introduisent, la quête et le château fort faisant partie des ingrédients de la *romance* médiévale – reprend l'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre, telle que nous la conte Thomas Malory dans *Le Morte d'Arthur*. (*PowerBook*, p. 67-74) Il s'inspire plus précisément de deux des récits qui composent l'ouvrage de Malory, *The Book of Sir Lancelot and Queen Guinevere* et *Le Morte d'Arthur*. (Malory 1485, 2001, p. 432-71, p. 472-507) A l'instar de Jeanette, la narratrice n'exploite cependant que certains chapitres de ces récits, en reconfigurant les événements à sa guise. Elle délaisse les parties de *The Book of Sir Lancelot and Queen Guinevere* qui se focalisent principalement sur les faits d'armes de Lancelot. Dans la version d'Ali(x), les péripéties sont résumées, réduites au strict minimum. La narratrice raconte en quelques lignes des événements qui se déroulent sur plusieurs pages, voire plusieurs dizaines de pages, dans le roman de Malory. Elle passe également sous silence tous les passages dans lesquels Guenièvre remet injustement en cause la dévotion de son amant. Ali(x), qui ne s'intéresse qu'aux détails de l'histoire d'amour, reprend principalement les parties qui s'attachent à décrire les sentiments que les amants ressentent l'un pour l'autre, c'est-à-dire les passages les plus intenses. L'évolution narrative reste néanmoins la même. Le chevalier et la reine adultère jouissent librement de leur bonheur jusqu'à ce qu'ils soient découverts. Le roi Arthur, mis au courant de leurs agissements, condamne Guenièvre au bûcher. Lancelot la sauve et lui propose de l'accompagner en France. La reine refuse. Eclate alors une guerre entre le roi Arthur et Lancelot. Guenièvre se retire dans un couvent pour y faire pénitence et ne veut plus revoir Lancelot. Ebranlé par le chagrin, le chevalier se repent à son tour et prend la robe d'ermite. Lorsque la reine meurt, Lancelot a une vision lui ordonnant d'accompagner le corps de Guenièvre jusqu'à l'endroit où repose le roi Arthur.

Encore une fois, Ali(x) adapte l'histoire de Malory à sa propre relation amoureuse. La réécriture de l'histoire de Lancelot et Guenièvre, conçue dans le but de rétablir le lien rompu par son amante, prend la forme d'une déclaration intime frôlant parfois la supplication. Alors que le récit est raconté par un narrateur omniscient dans le roman de

Malory, Ali(x) donne la parole à Lancelot : « My name is Lancelot. » (*PowerBook*, p. 68) Comme elle le fera par la suite avec la reprise des histoires des amants de Rimini et d'Orlando, elle choisit de narrer le récit à la première personne du singulier, d'emprunter la voix du chevalier pour s'adresser directement à la femme qu'elle aime. En usant de ce mode narratif intime, Ali(x) décuple la charge émotionnelle de son texte. Selon cette logique, la réécriture de l'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre débute par une promesse faite par un « je » anonyme à un « tu » inconnu : « It began with a promise: 'While I am living I shall rescue you.' » (*PowerBook*, p. 67) Leur anonymat redouble celui, temporaire, d'Ali(x) et de son amante. Si nous découvrons rapidement le nom de la narratrice, elle continue néanmoins à user de cette forme d'anonymat particulière que lui procurent les histoires, les personnages, dans lesquels elle se projette. Son identité réelle se prolonge dans celles de ses doubles imaginaires, le flou de l'anonymat résultant paradoxalement de la surdétermination ou de la détermination fluctuante d'Ali(x), c'est-à-dire de la source auctoriale. L'anonymat qui caractérise l'ouverture de la réécriture de l'histoire d'amour entre Lancelot et Guenièvre permet au destinataire du récit – qu'il s'agisse de la femme mariée, lectrice spécifique et fictive, ou du lecteur réel et générique – de se glisser dans le récit en s'identifiant à l'un ou l'autre des personnages, voire aux deux, sans être limité par des considérations contextuelles et sexuelles. Plus spécifiquement, Ali(x) use de l'anonymat dans le but d'inciter son amante à se défaire des éléments situationnels – son mariage – et sexuels – son homosexualité – qui l'empêchent de s'immerger pleinement dans l'histoire d'amour. La promesse anonyme pourrait également se référer aux déclarations de la femme mariée qui, dans un passage antérieur, affirme vouloir sauver la narratrice de son passé et de sa souffrance : « She put out her hand. 'I want to rescue you.' 'From what?' 'From the past. From pain. » (*PowerBook*, p. 54) Mais nous découvrons rapidement que la légèreté (apparente tout du moins) de son comportement et de ses déclarations ne concorde pas avec le caractère enflammé de l'auteur de la promesse qui ouvre le chapitre « SEARCH ». Aussi, le verbe « want » paraît-il moins engageant, moins absolu, que le modal « shall ». En effet, la promesse qui ouvre le chapitre confère, dès le départ, un caractère solennel – véhiculé par « shall », exprimant l'engagement – et absolutiste à la relation amoureuse, définie, en creux, comme étant intense, noble, dangereuse (« I shall rescue you »), et ne pouvant être interrompue que par la mort (« While I am living »). L'intransigeance de Lancelot du Lac est bien évidemment celle de la narratrice, qui n'hésite pas à transgresser les barrières sexuelles pour déclarer son amour à la femme mariée. Les deux narrateurs fusionnent d'ailleurs dans la figure du

pénitent, le chevalier reprenant l'image dont use Ali(x) dans le chapitre précédent pour exprimer ses sentiments après que sa cliente se fut échappée de leur histoire : « I am like a penitent in a confessional. » (*PowerBook*, p. 63) « I was more like a penitent than a knight. » (*PowerBook*, p. 67) La figure du pénitent complète indirectement la description de la relation amoureuse en lui conférant un caractère sacré. Confirmant l'identification des personnages contemporains à ceux du roman de Malory, l'attitude de l'amante de la narratrice rappelle celle de la reine adultère. Néanmoins, la place secondaire de la réécriture de l'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre dans la narration donne l'impression inverse, en suggérant que le comportement de la reine redouble celui de l'amante d'Ali(x). Ainsi, dans *PowerBook*, Guenièvre semble reproduire l'attitude de la cliente d'Ali(x) (*PowerBook*, p. 177), lorsqu'elle refuse de quitter son mari pour suivre son amant : « I [...] begged you to come with me to France, to my lands, to my heart, for ever. You would not break your marriage vow. » (*PowerBook*, p. 71) S'inscrivant dans la logique de l'*apophrades*, pour reprendre le concept de Bloom, Lancelot semble calquer les pratiques narratives d'Ali(x), mises en œuvre dans le récit de l'aventure parisienne notamment, lorsqu'il adresse directement son récit à Guenièvre :

That dark night *I* took a ladder and propped it against the window
where I knew you slept. You would not be sleeping.

The window was barred with iron, and *you* were like an anchorite behind your grille, and *I* was more like a penitent than a knight, as *I* whispered to *you* and touched *your* fingers. *You* said *you* would rather have *me* with *you* that night than see the sun rise on another day.

You were sun and moon to *me*. [nous soulignons]
(*PowerBook*, p. 67)

Ce mode d'expression intime, créant un rythme binaire au sein duquel alternent le « I » et le « you », ouvre paradoxalement un espace permettant au lecteur de se glisser dans l'histoire, en s'identifiant à la fois au narrateur et au destinataire de la déclaration d'amour. Dans ce passage où le narrateur semble s'oublier dans l'expression d'un sentiment intense, perce néanmoins la voix de la narratrice, consciente de reprendre une histoire préexistante, ainsi que le suggère l'emploi rapproché du verbe « know » et du modal « would » exprimant la visée, la prévisibilité. L'abandon et l'innocence du sentiment coexistent avec le contrôle, l'aveu et la manipulation consciente de l'histoire préexistante. Les voix de Lancelot et de la narratrice se rejoignent, se séparent, se retrouvent, au fil du récit, la fusion et le dédoublement des narrateurs mettant en abyme les fluctuations de l'histoire d'amour vécue (marquée par la rencontre, la séparation et les retrouvailles) et contée (par la voix

unique d'Ali(x), par une double voix ensuite, puis, de nouveau, par une seule voix). La narratrice réécrit l'histoire de Lancelot et Guenièvre en utilisant l'alternance des pronoms « you » et « she » qui ponctue le récit « parisien » et marque le passage de l'intimité, la fusion, à la mise à distance, la séparation, et vice-versa.

En effet, tout au long de l'aventure parisienne, Ali(x) alterne le récit et le monologue dramatique. Elle alterne l'utilisation de « you », la déclaration directe, intimiste, qui cristallise l'exaltation du sentiment amoureux, et le recours au pronom « she », qui surgit aux moments où une certaine distance (physique et/ou émotionnelle) se fait jour entre les deux femmes, que celle-ci soit voulue ou non. Le pronom « she » apparaît notamment lorsque la femme mariée émet des opinions sur l'amour et l'adultère qui diffèrent de celles de la narratrice, et l'effraient. Rappelant le personnage de Bethsabée dans *Written*, la femme mariée tient le discours stéréotypé de l'épouse adultère qui cherche à justifier ses aventures et ses mensonges. (*PowerBook*, p. 38-40) Ali(x), qui, au contraire, refuse tout compromis, essaie de tenir sa compagne à distance, de ne pas se laisser séduire pour ne pas souffrir. (*PowerBook*, p. 40) Le pronom « she » domine dans cet épisode, pourtant ponctué par leur premier baiser, alors même que le « you » prédominait depuis le début de leur relation et du récit, ainsi que le démontre le flash-back qui interrompt la scène en son milieu pour nous ramener à l'après-midi de ce même jour, au moment où les deux femmes font connaissance :

she leaned forward and kissed *me*. [...]

She was laughing. [...]

She had been laughing that afternoon when *we* were caught in the rain at Les Halles. *I* had been out on *my* own, looking for a particular shop where *I* could buy a snare. *I* didn't realise it would be set for *me*. [...]

As *I* came out [of the shop], *you* sprang at me, laughing, and caught *my* arm to drag *me* away. *You* said something about a string quartet in the Metro. [nous soulignons] (*PowerBook*, p. 42-3)

Le passage du pronom « she » au « you », de la distance à l'intimité, se fait par l'intermédiaire du « I », de la prise de possession de l'histoire par l'affirmation de la subjectivité marquant l'engagement, et du « we » annonçant la relation, l'instauration d'une interaction entre « I » et « you » – représentée par la co-création de l'histoire. La narratrice ne peut jamais tenir son amante à distance très longtemps. Le pronom « you » disparaît et réapparaît régulièrement. Il resurgit notamment au moment le plus intime de la relation, devenant omniprésent au point de se transformer en mantra invoquant la présence de l'amante – une impression renforcée par son utilisation anaphorique – avant de

disparaître à nouveau au bout de deux pages : « This is how we made love. You kissed my throat. [...] You kissed my collarbone. [...] You put your tongue into the channel of my breasts. » (*PowerBook*, p. 56-7) Le pronom « you » disparaît en même temps que la femme mariée, c'est-à-dire le lendemain de leur première nuit d'amour : « The next morning I woke late and turned over to kiss her. She had gone. The sheet was still warm but she had gone. » (*PowerBook*, p. 58) N'ayant plus personne à qui parler, à qui adresser sa déclaration d'amour, la narratrice revient à l'utilisation du pronom « she ». Elle se tourne vers le lecteur comme pour le prendre à témoin de sa stupeur et de sa déception.

Dans la réécriture de l'histoire de Malory, le narrateur rompt une première fois le rythme binaire « I/you » lorsqu'il nous présente son amante : « Her name is Guinevere. » (*PowerBook*, p. 70) Le rythme binaire reprend immédiatement après ce bref aparté, destiné à la femme mariée et/ou au lecteur, pour ne disparaître qu'au moment où la reine, qui s'est retirée dans un couvent pour expier ses fautes, demande au chevalier de ne plus jamais la revoir : « I took a step forward. She shook her head. 'You will never see me again while I am alive.' 'Let me kiss you.' She shook her head. » (*PowerBook*, p. 73) Lorsque Guenièvre meurt, elle redevient « the Queen » pour Lancelot, l'emploi du titre représentant la dépersonnalisation ultime opérée par la mort, l'altérité du corps vidé de son âme : « The dream told me to take a funeral bier to Almsbury, where I should find the Queen dead. I was to walk beside her body to Glastonbury and bury her beside her lord and my King. » (*PowerBook*, p. 73) Guenièvre n'est plus définie, de manière intime, comme l'amante de Lancelot, mais de façon distante et stérile, par sa fonction, sa relation maritale, officielle, avec le roi. Mais si la mort a dépouillé le corps de la reine de son identité, la femme dont Lancelot est tombé amoureux survit dans ses souvenirs. Lancelot désigne le corps qu'il accompagne jusqu'à Glastonbury comme étant celui de la reine car il ne s'agit plus de la femme qu'il a aimée. Si séparation il y a, elle n'est finalement que physique. L'histoire et le chapitre se terminent alors que le chevalier évoque le moment où ils sont tombés amoureux l'un de l'autre. Accompagnant la reine dans son dernier voyage, Lancelot se remémore graduellement leur premier voyage ensemble, leur première rencontre. La fin rejoint le début de la relation, créant un mouvement spiralé d'éternel recommencement – qui mènera notamment à la réécriture de l'histoire des amants de Rimini. La structure du texte redouble et renforce le contenu en conférant à l'histoire d'amour vécue et contée une dimension intemporelle. Dans un premier temps, Lancelot s'adresse au destinataire – multiple, ambigu – du récit. Le prenant pour confident, il lui décrit les sentiments qu'il a ressentis en apprenant à connaître la jeune femme. Mais son discours devient de plus en

plus intime, et Lancelot conclut le chapitre en s'adressant à Guenièvre, en lui réaffirmant son amour :

I walked beside her, and it seemed to me that the years had sprung back and it was May again. The Maytime when I was sent through the forest to bring Guinevere to marry King Arthur.

All that long journey we had talked and sung together, and eaten privately in a jewelled tent. I fell in love with her then, and I have never been able to stop loving her, or to stop my body leaping at the sight of her.

There is no penance that can calm love and no regret that can make it bitter.

You are closed and shuttered to me now, a room without doors or windows, and I cannot enter. But I fell in love with you under the open sky and death cannot change that.

Death can change the body but not the heart. (*PowerBook*, p. 73-4)

Le glissement qui s'opère entre « her » et « you », marquant le changement de destinataire, est très graduel, et incite le destinataire du récit – qui est à la fois la femme mariée et le lecteur réel – à s'identifier à Guenièvre. « You » refait son apparition pour conclure le chapitre et inscrire la relation amoureuse – de Lancelot et Guenièvre, d'Ali(x) et de la femme mariée, de la narratrice et du lecteur – sous le signe de l'éternité.

Dans le chapitre « VIEW AS ICON », Ali(x) délaisse le costume du chevalier pour endosser celui de sa dame tandis qu'elle réserve à son amante le rôle de Paul, de l'homme qui abandonne à son frère la femme dont il est tombé amoureux, c'est-à-dire de la personne qui érige des obstacles à la relation car elle n'a pas l'audace de la vivre. Elle raconte l'histoire des amants de Rimini en recourant au mode narratif qu'elle utilise depuis le début de *PowerBook*. Seule exception à ce schéma, le récit autodiégétique est précédé d'un paragraphe très court, narré à la troisième personne du singulier, une sorte d'introduction, de cadre, de contexte, indiquant les références de l'histoire que nous allons lire. Cet aparté métafictionnel est lui-même précédé par la reprise des premières paroles de Françoise, qui semblent être directement prises en charge par Ali(x). Lorsqu'elle débute enfin son histoire, Françoise ne s'adresse pas immédiatement à son amant, mais raconte les circonstances de leur rencontre en se référant à lui comme à « Paolo. *Paolo il bello* » et en utilisant le pronom « he ». (*PowerBook*, p. 124) Contrairement au personnage de *La Divine Comédie*, elle nomme son amant et le décrit par le surnom qui lui est attribué. Elle va à la ligne et efface toute marque de subjectivité, toute inscription de sa présence, pour ne mettre en avant que l'identité de son amant. Elle reproduit en ce sens ce que fait Lancelot lorsqu'il introduit le nom de son amante dans le récit, les deux narrateurs illustrant de manière

indirecte la place de l'autre dans leur conception de la relation amoureuse qui est, en réalité, celle d'Ali(x). Au travers de cette pratique, les voix narratives de Lancelot et Françoise se rejoignent tout en étant subsumées sous celle d'Ali(x). Françoise ne commence à s'adresser à Paul qu'après leur première nuit d'amour, qui marque le début de leur histoire. Le pronom « you », qui rejoint le « I » par intermittence pour former le « we », ponctue plus précisément le voyage qui doit les mener jusqu'aux terres de la famille de Paul. Il est omniprésent dans le passage qui décrit les instants idylliques que vit Françoise avant de découvrir qu'elle n'est pas destinée à Paul, mais à son frère : « You fed me from your own plate. My eyes were always watching you. [...] We flew together [...]. Time flew with us, and very soon we were in sight of your father's lands. » (*PowerBook*, p. 126) Le style poétique que la narratrice utilise pour décrire ces instants de bonheur cède la place à un récit très sobre de la vie cauchemardesque qu'elle mène avec Gianciotto. Séparée de l'homme qu'elle aime par les liens officiels du mariage, Françoise ne le désigne plus que par son prénom et le pronom « he », le choix des termes reflétant les fluctuations des émotions de la narratrice :

‘That man is to be your husband,’ you said. ‘That man, my brother.’

Oh Paolo, *il bello*, why did you lie to me?

Say you are lying to me now. [...]

The horrors of my nights with him [Gianciotto] might have been bearable if I had not been taught a different way [...], if Paolo had not kissed me and raised me from the dead for those few wide-open days. (*PowerBook*, p. 127)

Le passage au pronom « he » traduit la séparation physique, et non émotionnelle, des amants. Comme dans le récit parisien ou l'histoire de Lancelot et Guenièvre, la troisième personne est également marquée par la souffrance qui accompagne la séparation. Lorsque débutent les séances de lecture commune, le pronom « we » prédomine et prépare le terrain à la réapparition du « you » : « Every morning Paolo came to me, and we read together the story of Lancelot du Lac, and his love for Queen Guinevere. [...] [H]e was honey in my mouth as I kissed him. There was no more time for reading that day. [...] Paolo, your love for me was a clear single happiness, and I would not give it up to save my soul. » (*PowerBook*, p. 127-8) Dès que Paul et Françoise redeviennent amants, le « you » réapparaît. Mais cette fois-ci, le « you » est clairement ambivalent. Lorsque Françoise dit « He caught us. You know he did », nous ne pouvons déterminer avec certitude si elle s'adresse à Paul ou au destinataire multiple du récit. La voix d'Ali(x) perce dans l'histoire pour s'adresser à son amante et/ou au lecteur. Dans tous les cas, le pronom « you »

disparaît très vite. Il se volatilise dès que Françoise débute le récit de leur mise à mort par Gianciotto. Le pronom « he » réapparaît alors, marquant la séparation physique des amants : « He was dead then, and I dead under him ». (*PowerBook*, p. 129) Mais si la mort les sépare sur le plan physique, leurs âmes sont indissociables, ainsi que le signale la récurrence du pronom « we » et de l'adjectif possessif « our » qui conclut l'histoire : « and hand in hand, our souls flew down the corridors and out of his brother's palace as easily as our bodies had done when we left my father's house. » (*PowerBook*, p. 129) L'alternance du monologue dramatique et du récit représente les fluctuations de la relation amoureuse. La fusion précède la séparation qui donne lieu aux retrouvailles, à l'union éternelle marquée par le « we », qui résorbe les différences entre « I », « you », « he » et she ».

Ali(x) réécrit ainsi les histoires préexistantes sur le mode personnel, les transforme en décuplant ou en donnant une forme d'expression explicite à leur potentiel pathétique et lyrique. Ce mode narratif traverse les récits qu'elle élabore et reprend, marque son empreinte sur ces textes, et établit une continuité entre eux qui va au-delà de leurs différences, qui transcende les variations de contextes, de personnages, de sexes, pour mettre en avant et exalter la déclaration amoureuse, dans l'espoir de toucher le/la destinataire de l'histoire.

III-2-2-b. Représentation d'une vision personnelle de la relation amoureuse et (du sexe) des amants au travers d'un réseau de pratiques poétiques internes et externes à *PowerBook*

Comme tant d'autres pratiques narratives déployées dans *PowerBook*, l'alternance du monologue dramatique et du récit était déjà présente dans *Written*, le narrateur interrompant le cours de son histoire pour s'adresser directement à Louise. De manière plus générale, si les récits qui composent *PowerBook* ont un fonctionnement poétique qui leur est commun, ils reprennent, prolongent et développent néanmoins des images et procédés présents dans les romans précédents de Winterson. Au travers de ces éléments récurrents, l'auteur établit une continuité entre ses textes. En outre, en usant de ces métaphores et procédés dans le but de s'approprier des œuvres antérieures et de leur faire servir ses propres desseins – au nombre desquels se trouve l'expression de sa conception particulière de la relation amoureuse –, Winterson crée un lien entre le passé littéraire dont elle s'inspire et ses propres textes. Ce lien est explicitement invoqué, non sans une certaine

dose d'humour, dans *PowerBook*, lorsqu'Ali(x), au mépris des frontières ontologiques, inclut *Passion* dans la liste des histoires d'amour célèbres. (*PowerBook*, p. 26)

Ainsi, la narratrice s'inscrit simultanément dans la lignée de l'Orlando woolfien et du narrateur de *Written*, lorsqu'elle use et abuse de l'ambiguïté sexuelle, que ce soit dans le monde « réel » ou dans les univers virtuels de ses histoires. Si l'on finit par découvrir que la personne qui dit « je » est une femme, elle refuse cependant, dans un premier temps, de divulguer son sexe au destinataire pluriel de son récit, sous prétexte que cela n'aurait aucune importance :

You said, 'Who are you?'
'Call me Ali.'
'Is that your real name?'
'Real enough.'
'Male or female?'
'Does it matter?'
'It's a co-ordinate.'
'This is a virtual world.'
'OK, OK, but just for the record – male or female?'
'Ask the Princess.'
'That was just a story.'
'This is just a story.' (*PowerBook*, p. 26-7)

Le sexe de la narratrice reste flou pendant une partie de l'histoire. Ali(x) ne le dévoile qu'à l'avant-dernière page de l'aventure parisienne. Elle le fait de façon directe, littérale, en exposant les parties sexuelles de son corps, c'est-à-dire celles qui la définissent en tant que femme sur le plan biologique : « You took my breasts in both your hands. » (*PowerBook*, p. 58) Cette révélation vient rétablir son identité sexuelle féminine, après que l'ablation du « x » final dans son prénom, symbole de son sexe sur les plans langagier et biologique, eut transformé Alix en Ali, un prénom généralement masculin, et contribué à semer le trouble dans l'esprit de sa lectrice/destinataire et du lecteur qui se cache derrière elle. Après son refus obstiné de dévoiler son sexe, cette adhésion soudaine aux catégories sexuelles surprend. Mais, en réalité, elle ne fait que réaffirmer le refus de la norme amorcé par l'obscurcissement de son identité sexuelle. A l'instant même où elle se plie aux conventions sociales, Ali(x) les enfreint en révélant son homosexualité. L'exposition d'une des parties sexuées de son corps la définit comme une « femme » tout en contredisant paradoxalement cette définition. En effet, le corps féminin qui vient d'être dévoilé n'est pas défini en tant qu'objet du seul désir masculin, mais remet en cause une telle signification. L'histoire parisienne ayant un statut intermédiaire, entre réalité et fiction, et ayant été écrite par un auteur qui aime à brouiller les pistes, la véracité de cette révélation

peut paraître sujette à caution. Néanmoins, l'identité sexuelle d'Ali(x) est confirmée par plusieurs passages ultérieurs, notamment par la romance familiale et la description de ses relations sexuelles avec la femme mariée. Ces passages sont parsemés de connotations liées à l'identité sexuelle de la femme – plus docile, plus soigneuse – et à son homosexualité, dont l'imagerie est faite de dédoublements, de reflets, de similitudes, comme cela était déjà le cas dans *Written* :

I was adopted by a man and a woman who owned a Muck Midden.
[...] They caught the bus to an orphanage and the warden showed them inside.

'Pink room of Blue?' [...]

(*Girls are cheaper, easier, cleaner.*)

'Pink, please.' [...]

My parents called me Alix [...]. [nous soulignons] (*The PowerBook*, p. 137-8)

Sex between women is mirror geography. [...] You are what the mirror reflects and invents. I see myself, I see you, two, one, none. (*PowerBook*, p. 174)

Evoquant les manipulations langagières du narrateur de *Written*, Ali(x) joue avec le langage et les histoires de telle sorte qu'au moment même où le lecteur découvre son sexe et son homosexualité, ces informations perdent toute importance.

Dès la première page du texte, le sexe est défini comme l'illusion d'une substance, mais une illusion qui n'en modèle pas moins l'identité de l'individu. Le titre du premier chapitre, « langage costumier », est illustré par les lettres X et Y, qui sont utilisées par convention pour désigner les chromosomes sexuels, c'est-à-dire ceux qui déterminent le sexe biologique de l'être humain. (*PowerBook*, p. 1) L'association du titre et de ces deux lettres suggère que, tel un costume, le sexe déguise l'individu, en lui attribuant un genre et une sexualité en rapport avec la morphologie de son corps. En outre, le titre renvoie au fait que le langage véhicule cette illusion, puisqu'il encode les catégories sexuelles, qui structurent l'identité et la vie du sujet. Mais si le sexe peut être réduit à un déguisement, cela signifie également que l'individu peut en changer, ainsi que le soulignait déjà *Sexing*. Or, c'est précisément ce que revendique Ali(x), l'écrivain professionnel, la costumière verbale (une autre lecture possible de l'expression « langage costumier »), lorsqu'elle déclare que les histoires nous offrent la possibilité de changer de costume, de nous transformer, en nous glissant dans la peau de n'importe quel personnage :

This is where the story starts. Here, in these long lines of laptop DNA. Here we take your chromosomes, twenty-three pairs, and

alter your height, eyes, teeth, sex. This is an invented world. You can be free just for one night.

Undress.

Take off your clothes. Take off your body. Hang them up behind the door. Tonight we can go deeper than disguise. (*PowerBook*, p. 4)

En une pratique qui rappelle les voyages imaginaires de Nicolas/Jourdain et de l'écologiste dans *Sexing*, Ali(x) se glisse dans la peau et les vêtements de multiples personnages, réels et fictifs, masculins et féminins, hétérosexuels et homosexuels, parfois au sein d'une même histoire, dans le but de se défaire de l'emprise des normes culturelles et sociales – et, plus particulièrement, sexuelles.¹ A la manière du narrateur de *Written*, elle manipule le langage, la matière première de ses histoires, pour dépasser les limites qu'il lui impose (« go deeper than disguise ») et explorer les multiples facettes de la relation amoureuse/sexuelle. La présence ou l'absence intermittente du (chromosome) X dans le nom d'Ali(x) symbolise cette possibilité de changer de sexe par le biais des histoires. Elle devient ainsi l'alpiniste George Mallory, après être apparue sous les traits de deux figures archétypales de la *romance*, Lancelot du Lac et Françoise de Rimini. L'identification est d'autant plus intense qu'elle continue de s'exprimer à la première personne dans la plupart de ses histoires, le « je » se maintenant tout en devenant simultanément « autre ». La personnalité du sujet étant structurée par son identité sexuelle, l'hybridité du « je » devient le corollaire de l'hybridité sexuelle. En incarnant alternativement les personnages du chevalier et de la dame, Ali(x) effrite la rigidité de ces images archétypales jusqu'à les faire se fondre dans son Orlando hybride.

Dans *PowerBook* comme dans le roman de Woolf, le sexe d'Orlando est ambigu. En effet, le texte de Woolf relate les péripéties d'un jeune homme qui se transforme en femme au cours du récit : « Orlando had become a woman there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. » (Woolf 1928, 1995, p. 67) Ses aventures sont prétextes à une réflexion sur l'identité sexuelle des individus, qui a sans aucun doute inspiré la tonalité et le contenu de *PowerBook*, mais aussi des autres œuvres de Winterson. Ainsi, le changement de sexe ne transforme pas l'identité d'Orlando, suggérant qu'il n'existe pas de lien biologique, « naturel », entre le sexe de la personne et

¹ Dans "The Cyborg and the Garden: Aspects of Jeanette Winterson's Techno-Curiosity", Tully Barnett analyse la manière dont les nouvelles technologies facilitent les transgressions sexuelles dans *PowerBook*. (Barnett 2003, p. 42-9)

son identité sexuelle. Ce n'est qu'au contact de la société que le personnage ressent la nécessité de modifier son comportement. Orlando se rend compte que les gens qui l'entourent s'attendent à ce qu'elle se comporte d'une façon bien particulière et présente des traits de caractères définis comme « féminins ». En tant que femme, le personnage ne peut bien évidemment plus jouir des privilèges masculins qui sont dépeints, ou plutôt parodiés, dans l'extrait suivant :

'And that's the last oath I shall ever be able to swear', she thought; 'once I set foot on English soil. And I shall never be able to crack a man over the head, or tell him he lies in his teeth, or draw my sword and run him through the body, or sit among my peers, or wear a coronet, or walk in procession, or sentence a man to death, or lead an army, or prance down Whitehall through a charger, or wear seventy-two medals on my breast. All I can do, once I set foot on English soil, is to pour out tea and ask my lords how they like it. D'you take sugar? D'you take cream?' And mincing out her words, she was horrified to perceive how low an opinion she was forming of the other sex, the manly, to which it had once been her pride to belong. (Woolf 1928, 1995, p. 77)

Orlando alterne les identités sexuelles, se travestissant au gré de ses humeurs, et reçoit les attentions qui sont le privilège de chaque sexe. Les raisons de ses travestissements auraient pu inspirer la déclaration de Jourdain selon laquelle certains individus empruntent les atours du sexe opposé pour se jouer des limitations de leur propre sexe :

she found it convenient at this time to change frequently from one set of clothes to another. Thus she often occurs in contemporary memoirs as 'Lord' So-and-so, who was in fact her cousin; her bounty is ascribed to him, and it is he who is said to have written the poems that were really hers. She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied. (Woolf 1928, 1995, p. 108)¹

Selon le narrateur, Orlando illustre le fait que les individus oscillent entre les deux identités sexuelles, se sentant tantôt homme, tantôt femme : « Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above. » (Woolf 1928, 1995, p. 92-3) Ces extraits, qui

¹ On notera qu'Orlando n'est considéré comme un poète et un propriétaire terrien que sous son déguisement masculin, la femme ne pouvant être traditionnellement ni l'un ni l'autre et, encore plus difficilement, l'un et l'autre.

suggèrent la possibilité d'une discontinuité entre le sexe et le genre, pourraient parfaitement avoir inspiré la conception du sexe comme déguisement, qui parcourent *PowerBook* et, bien avant ce texte, *Sexing*.

Le sexe d'Orlando est aussi indéterminable dans *PowerBook* qu'il ne l'est dans le roman de Woolf. Dans *PowerBook*, le contenu de l'histoire d'Orlando nous incite, dans un premier temps, à penser qu'il s'agit d'un homme. Orlando se présente sous les traits d'un chevalier servant. Nous nous attendons donc à ce que ce soit un jeune homme qui parte à la recherche de son amante, comme c'est le cas dans l'*Orlando Furioso*. Mais cette référence est ambivalente et, en ce sens, trompeuse, car le texte de l'Arioste comporte plusieurs personnages de guerrières, notamment Bradamante, une jeune femme valeureuse qui se distingue par ses faits d'armes et n'hésite pas à porter secours à son amant, Roger. (Ariosto 1532, 1998)¹ L'allusion aux textes de Virginia Woolf et de l'Arioste, et les récits précédant cette histoire dans *PowerBook*, notamment celui d'Ali, la jeune espionne androgyne, nous incitent à chercher d'autres indices relatifs au sexe du narrateur. Or, il n'y en a pas. La narration à la première personne offre justement la possibilité de ne pas préciser le sexe du personnage. Dans ce contexte, le fait qu'Orlando endosse le costume de chevalier n'est pas un indice suffisant pour nous renseigner sur son sexe. Pour Ali(x), ce rôle n'est pas réservé aux hommes. A l'instar de celle du narrateur de *Written*, sa narration nous oblige à nous défaire des préjugés que nous pourrions avoir sur la distribution des rôles et nous incite à ne pas laisser les catégories sexuelles modeler notre re-construction du texte et en limiter la signification.

Ainsi, lorsqu'elle se projette dans la peau d'Ali, l'héroïne androgyne de la première histoire, la narratrice brouille les limites entre les catégories sexuelles, au point de nous faire perdre tous nos repères. Probablement inspirée par l'Orlando woolfien, Ali, jeune espionne turque vivant au XVI^e siècle, se travestit en garçon pour survivre et gagner sa vie, avant de « véritablement » se transformer en homme grâce à la « greffe » d'organes sexuels végétaux. Ali revendique son statut intermédiaire : « A golden thread, a moment's talk, a spill of coffee, a pepper seed, is all the distance I am between one side and the other. » (*PowerBook*, p. 11) Son prénom, masculin, marque cette ambivalence. Mais, en réalité, cette ambiguïté est déjà présente dans le prénom de la narratrice. En effet, « Ali »

¹ Marphise est également une jeune guerrière renommée et redoutée pour ses faits d'armes. (Ariosto 1532, 1998, p. 205-10, p. 221-9, p. 241-6) N'oublions pas, en outre, de mentionner l'île des femmes guerrières. Les rôles habituels y sont inversés, puisque les hommes sont contraints de se livrer à des tâches domestiques pendant que les femmes – qui représentent la grande majorité des habitants de l'île – se livrent à des joutes guerrières. (Ariosto 1532, 1998, p. 223-8)

est littéralement issu d'« Alix » et en fait partie intégrante. La présence de cette dénomination masculine dans un prénom féminin suggère la réalité fluctuante du déguisement (c'est-à-dire du sexe et du genre) ou, pour le formuler autrement, définit la réalité (du corps sexué et du comportement de l'individu) comme un costume portant en lui la possibilité du changement. La narratrice met à profit son prénom ambivalent pour explorer les différents pôles – masculin et féminin, hétérosexuel et homosexuel – de sa personnalité et, partant, se libérer de l'emprise des dénominations sexuelles et de leurs doubles standards – qui sont d'ailleurs à l'origine de son travestissement.

Dès la naissance, la mère d'Ali la déguise en garçon pour la sauver de la mort, son père ayant les moyens d'élever un fils mais ne pouvant se permettre de subvenir aux besoins d'une fille. Raillant l'importance accordée aux attributs sexuels masculins, Ali dénonce la vision du monde misogyne et injuste qui faillit lui coûter la vie, tout en postulant la possibilité de la transformer :

When I was born, my mother dressed me as a boy because she could not afford to feed any more daughters. By the mystic laws of gender and economics, it ruins a peasant to place half a bowl of figs in front of his daughter, while his son may gorge on the whole tree, burn it for firewood and piss on the stump, and still be reckoned a blessing to his father.

When I was born, my father wanted to drown me, but my mother persuaded him to let me live in disguise, to see if I could bring any wealth to the household.

I did. [...]

I became a spy.

Sulyman himself appointed me and his instruction now is that I should get into a boat and bear a gift to his friends, the Dutch. A gift that every scurvy captain and leprous merchant will try to steal. (*PowerBook*, p. 10-1)

L'emploi du terme « mystic » souligne l'irrationalité des lois régulant la vie et le comportement des hommes et des femmes, en suggérant qu'elles ne se fondent sur aucune explication rationnelle, et neutralise les connotations juridiques et scientifiques, empreintes d'intransigeance et d'immutabilité, encodées dans le mot « laws », pour l'ouvrir à une redéfinition potentielle. En d'autres termes, l'hybridation lexicale de « mystic » et « laws », qui prend la forme d'un oxymore, fait interagir leurs définitions et connotations respectives, les origines religieuses et la dimension irrationnelle du mot « mystique » se transmettant au terme « lois », en déstabilisant l'aspect rationnel. Sous l'effet de cette hybridation, le mot « lois » devient ce qu'il a, en réalité, toujours été, un terme qui désigne des règles sans fondement rationnel pouvant et devant, par conséquent, être transformées.

Telle une illustration parodique de la structuration du réel par le langage, l'expression hybride « mystic laws » aboutit au travestissement, prolongé par la greffe, qui permet à Ali de se soustraire à l'intransigeance des lois régissant les genres. A l'instar du narrateur de *Written*, la narratrice manipule le langage, retourne son propre pouvoir contre lui, pour démanteler les normes qu'il véhicule.

De nature métaphorique et métaphysique dans *Sexing*, la greffe devient « réelle » et physique dans *PowerBook*. Symboliquement, après avoir déguisé sa fille en garçon pendant des années, la mère d'Ali fixe des bulbes et une véritable tulipe au niveau de son entrejambe, pour qu'elle puisse les transporter en toute discrétion en Hollande :

Well, where would you store a priceless pair of bulbs?

That gave me the idea.

In the same place as a priceless pair of balls. [...]

My mother got some stout thread and belted it through the natural die-back of the bulb tops. Then she sewed the lot on to a narrow leather strap and fastened it round my hips. [...]

At home my mother embalmed the tulip, and in a few days it was ready to wear.

This was my centrepiece. About eight inches long, plump, with a nice weight to it. We secured it to my person and inspected the results. There are many legends of men being turned into beasts and women into trees, but none I think, till now, of a woman who becomes a man by means of a little horticultural grafting. (*PowerBook*, p. 10-2)

La transformation future de la jeune fille est annoncée dès le début de l'histoire, tout d'abord lorsqu'elle joue sur les similitudes des sonorités des termes « bulbs » et « balls » et les met en relation par le biais de structures identiques (« priceless pair of »), puis lorsqu'elle exprime une fierté toute masculine au sujet des dimensions de son ersatz de pénis – sa remarque prenant, à son insu, un tour ironique après les critiques qu'elle a formulées sur ce point – et évoque métaphoriquement le potentiel de virilité contenu dans la tige de la tulipe : « I found myself a well-formed fat stem supporting a good-sized red head with rounded tips. I nicked it at the base with my knife and the juice covered my fingers. » (*PowerBook*, p. 11-2) Illustrant, tout en la parodiant, la continuité entre le sexe et le genre de l'individu, la transformation amorcée par le port des bulbes influe sur sa personnalité, lui faisant accorder une plus grande importance à ses nouveaux attributs masculins. La sève qui se répand sur ses doigts tel du liquide séminal finalise sa transformation symbolique en garçon. En catalyseur de cette transformation, le texte est

imprégné de verbes et de prépositions esquissant un mouvement alternatif d'ascension et de descente qui, dans le contexte présent, n'est pas sans évoquer l'érection et qui est, en outre, redoublé par une allitération suggérant le frottement : « I went *up* into the hills, for tulips grow *as thick as thieves* here. [...] My mother knelt *down* and put her nose close. 'You smell like a garden,' she said. The sun *rose*. The ship *hoisted* sail. I *lifted* my arms and waved and waved. Then, adjusting my tulip, I went *below*. » [nous soulignons] (*PowerBook*, p. 11-2) La greffe agit sur le texte avant de changer l'héroïne, suggérant encore une fois l'influence du langage sur la réalité (aussi fictionnelle soit-elle). Mais Ali(x) déstabilise le pouvoir structurant du système linguistique, en lui faisant représenter une réalité fluctuante. En d'autres termes, elle manipule le langage de sorte qu'il puisse générer une représentation mouvante de son identité sexuelle. La narratrice se libère des contraintes du langage par le langage.

L'histoire de l'espionne turque alterne le récit à la première personne et le récit à la troisième personne. Bien que le narrateur à la troisième personne ne se confonde généralement pas avec l'auteur de l'histoire, il est néanmoins possible, dans le cas présent, d'affirmer qu'Ali(x) est à la fois l'auteur et la narratrice à la troisième personne. La transition entre le récit à la première personne et le récit à la troisième personne marque un changement de point de vue, de perspective et de sexe. En effet, Ali est désigné par le pronom personnel masculin dans les sections narrées à la troisième personne. La narratrice connaît l'existence des bulbes mais elle choisit de désigner Ali de la même façon que les autres protagonistes de l'histoire : « How could Ali barter philosophies when his bulbs were itching? » (*PowerBook*, p. 18) On pourrait penser qu'en le décrivant de cette manière, Ali(x) se distancie de son personnage, et justifier ce postulat en invoquant un problème d'identification, une femme se sentant peut-être moins proche d'un héros masculin – ce que contredirait néanmoins le récit à la première personne d'Ali(x)/Lancelot. Or, il apparaît surtout que le recours à la troisième personne est le moyen le plus efficace de représenter le changement de sexe, apparent et/ou « réel », d'Ali. Ainsi, au-delà de la mise à distance apparente, subsiste un sentiment de proximité. Le regard de la narratrice est à la fois extérieur et intérieur, distant et proche. Elle est omnisciente mais, en même temps, elle choisit de définir Ali en se fondant sur son apparence. Une fois encore, l'adéquation entre les catégories sexuelles véhiculées par le langage et l'apparence ou le comportement de l'individu cède presque instantanément la place à la transgression. Alors que l'apparence sexuelle d'Ali ne correspond pas à son sexe, la narratrice fait comme s'il n'y avait pas de distinction, ce qui lui permet de construire une représentation de la sexualité du personnage

qui ne s'accorde pas avec son genre. Par conséquent, lorsqu'Ali, défini en tant que garçon, fait une fellation au capitaine des pirates pour sauver sa vie et ses bulbes, il se livre à un acte homosexuel :

He would gladly have sacrificed the vaporous universe for a chance to get both hands down his trousers and that is exactly what he was doing when the pirates from Genoa swarmed over the ship. [...] They murdered the crew, beheaded the Captain, and were about to squeeze Ali like a pomegranate, when one of them noticed his hands clutching his bulbs – that is, his balls.

'Pissing yourself are you?' said the chief pirate.

Ali was so scared that he just told the truth.

'Protecting my treasure,' he said, and his reply was so stupid that it made the pirate laugh. He pulled out his own cock and held it under Ali's nose.

'This is treasure. You aren't worth a flea's ransom.'

Ali sucked it. What could he do? He had never done it before, but desperation is a good teacher and he soon found his tongue as fluent as any whore's in the marketplace. (*PowerBook*, p. 18-9)

La narratrice embrouille la continuité supposée exister entre le sexe, le genre, et la sexualité, au point que le lecteur ne sait plus où il en est.

Revenu(e) par les pirates à un dignitaire italien, Ali est de nouveau désignée comme étant une fille. Elle est alors choisie pour initier une jeune princesse aux mystères de l'acte sexuel. Avec ce deuxième changement de dénomination sexuelle, se profile à nouveau le spectre de l'homosexualité (féminine cette fois-ci). Le personnage est néanmoins engagé en tant que garçon. Pour être plus précis, c'est la réputation qu'il a acquise lors de sa confrontation avec les pirates qui lui vaut d'être choisi. Ali sauve sa vie en rendant hommage, par la parole et le geste, à la valeur supérieure et inestimable des attributs sexuels masculins, avant de se livrer à un acte qui le rabaisse, littéralement et métaphoriquement. Ses actes contredisent ses louanges de la virilité masculine et les ridiculisent. (*PowerBook*, p. 19-20) De cet incident est néanmoins née la légende qui vaut à Ali de partager la compagnie de la princesse. Si une grande sensualité se dégage de la description de leur relation (homo)sexuelle, Ali ne peut cependant pas s'empêcher de relater le moment où la princesse découvre ses organes végétaux sans une pointe d'ironie. Ses réactions sont intercalées, entre parenthèses, entre les réflexions de la princesse, en une sorte de contrepoint comique à la fascination érotique de la jeune fille :

Hesitatingly, I let down the blue and gold of my trousers.

There was a silence. Then the Princess said...

'I have never seen a man before.'

(You're not seeing one now.)
'The stories I have heard... the fleshiness... the swelling...
But you are like a flower.'
She touched my bulbs.
(This was true.)
'They are like sweet chestnuts.'
(Tulips, my darling, tulips.) (*PowerBook*, p. 21)

N'ayant jamais vu d'homme, la princesse ne remet pas en question la virilité du personnage. L'apparence est prise pour l'essence – en une image parodique de la greffe culturelle évoquée dans *Sexing*. La structure et le rythme du texte contribuent à la création de cette impression en représentant visuellement l'acte hétérosexuel. En effet, les réflexions d'Ali pénètrent le discours de la princesse, cette représentation d'elle-même, s'immiscent entre ces phrases, disparaissent dans ses paroles, par le biais des parenthèses. Sous l'influence de la représentation du texte, Ali redevient un garçon. La tulipe réagit alors aux caresses de la princesse. Son déguisement devient une partie d'elle/de lui, poursuivant la parodie du pouvoir structurant des catégories sexuelles sur l'individu :

Then a strange thing began to happen. As the Princess kissed and petted my tulip, my own sensations grew exquisite, but as yet no stronger than my astonishment, as I felt my disguise come to life. The tulip began to stand. [...]

Very gently the Princess lowered herself across my knees and I felt the firm red head and pale shaft plant itself in her body. A delicate green-tinted sap dribbled down her brown thighs.

All afternoon I fucked her. (*PowerBook*, p. 22)

Le sexe qui lui a été « greffé » modifie sa sexualité, le personnage étant désormais capable d'avoir une relation hétérosexuelle avec la princesse. Sous l'effet de ce nouveau basculement de régime, la relation homosexuelle, « anormale », devient hétérosexuelle, « normale ». Mais si ses attributs végétaux font d'elle/de lui un jeune homme sur le plan sexuel, le personnage ne se considère jamais complètement comme un homme, pas plus qu'il ne revendique sa féminité. Tels Orlando et le narrateur de *Written*, Ali oscille entre les pôles masculin et féminin, hétérosexuel et homosexuel.

L'épilogue de l'histoire, qui apparaît dans le chapitre « QUIT », poursuit la transgression amorcée dans le corps principal du récit. (*PowerBook*, p. 211-7) Ali(x), qui a interrompu l'histoire d'Ali au moment où il/elle consommait sa relation avec la princesse, y revient vers la fin du texte. L'histoire d'Ali se présente ainsi comme le cadre thématique – déclinant à l'infini les formes de transgressions sexuelles – des histoires qui composent *PowerBook*. Loin d'être une conclusion, cet épilogue ouvre sur une nouvelle histoire, alors

que la narratrice se demande ce qui est arrivé à son personnage. Elle répond immédiatement à sa propre question, en se référant à Ali comme à un garçon : « Poor Ali. What happened to him? He never did deliver his bulbs to the Botanic Garden at Leiden. » (*PowerBook*, 213) Garçon nous l'avons quitté, garçon nous le retrouvons. Mais dès que la narratrice aborde le moment où Ali se défait de ses bulbes de tulipes, elle se met à désigner le personnage par le biais du pronom personnel féminin. Perdant ses « bulbs »/« balls », Ali redevient une fille : « When Ali unstrapped her bulbs and planted them in the good earth, she was obeying the command of the scriptures to go forth and multiply. » (*PowerBook*, p. 213) La mise en terre des bulbes de tulipes évoque des images de pénétration, d'ensemencement et de reproduction de l'espèce, fortement chargées en connotations masculines, viriles. Mais c'est paradoxalement en se défaisant de ses bulbes, en redevenant femme qu'Ali pénètre la terre, l'ensemence et se multiplie. Les connotations masculines liées à la pénétration, l'ensemencement et la reproduction de l'espèce, sont alors annexées par cet agent féminin/androgyn. Les limites des catégories et les normes sexuelles sont en constant déplacement dans la narration d'Ali(x), qui fait, par ailleurs, de la tulipe un objet de plaisir – et de redéfinition – pour les femmes :

A Dutch lady, Mrs van der Pluijm, taught the Earl of Hackney's daughter how best to *arrange her bulbs and stem* and the practice soon spread. Few men were aware of their wives' and daughters' *true passion* [...].

There is some pictorial evidence that one man, at least, knew what was going on.

Rembrandt's 1633 painting of his wife Saskia, as Flora, goddess of abundance and fertility, pictures Saskia/Flora holding a bridal bouquet *suggestively near her pleasure-parts*. In the centre of the bouquet, its head raised, is an opening tulip. (*PowerBook*, p. 213-4) [nous soulignons]¹

La greffe horticole inaugurée par la jeune espionne devient le paradigme de la fascination transgressive des femmes pour cette fleur tout en étant paradoxalement associée aux connotations traditionnellement attachées à la féminité, « abundance », « fertility », « bridal », par le biais de la représentation d'une Saskia/Flora enceinte. Cette définition de la sexualité de la femme, qui ne la rattache à aucun homme, vient s'insérer dans l'image traditionnelle de la femme en tant que mère et amante pour la remettre en cause de l'intérieur, de la même manière que la tulipe s'immisce dans la représentation de la femme/déesse/de la fertilité pour la rendre plus complexe.

¹ Notons que le tableau décrit dans *PowerBook* ne date pas de 1633, mais de 1635. Pour un aperçu et une description de l'œuvre, voir : Boka 1994, p. 78.

A peine la transformation sexuelle/langagière est-elle effectuée qu'Ali change encore une fois de déguisement. Le personnage se retrouve plongé dans un état intermédiaire et incertain, prêt à être transporté dans un nouvel endroit, au départ d'un nouveau voyage imaginaire. La narratrice se réfère de nouveau à lui comme à un garçon. Mais, en même temps, elle jette immédiatement un flou sur l'identité du jeune homme en affirmant qu'il est déguisé en garçon : « Was he back in Turkey, tending his mother's eggplants and tomatoes? He might have been there, nervously dressed as a boy, telling his stories as tall as he was short. » (*PowerBook*, p. 215) Le jeune homme est de retour en Turquie ou bien il n'en est pas encore parti. Il ne cultive plus ou pas encore les tulipes, mais raconte des histoires pour gagner sa vie : « Ali tells stories for a living. Someone has to do it. Stories are his bread and butter and he carries a slice in his pocket, to eat himself or to offer to others. He shares all he has, then goes home to make more. » (*PowerBook*, p. 215) Le nouveau déguisement d'Ali le rapproche encore plus de la narratrice qui lui a donné vie. Le personnage se fond en elle, la duplique. Donnant forme aux desseins d'Ali(x), Ali brouille les catégories sexuelles, mais aussi temporelles et ontologiques, et ce, d'autant plus lorsque, déguisé en garçon, il devient son double. Relayée par les potentialités de travestissement offertes par les histoires, la transgression devient le mot d'ordre des récits d'Ali(x), qui se projette dans la peau de personnages masculins, féminins, androgynes ou au sexe fluctuant, et se plonge dans des relations amoureuses tour à tour hétérosexuelles et homosexuelles. Retournant le langage contre lui-même, parodiant le pouvoir des catégories sexuelles pour mieux s'en défaire, la narratrice exploite son identité sexuelle aux contours mouvants – hybride fluctuant de comportements, de désirs et de sexualités a priori antithétiques – qui n'est pas sans rappeler la caractérisation du narrateur de *Written*.

Parmi les procédés et métaphores qui traversent les œuvres de Winterson peut également être mentionnée la dichotomie « légèreté-luminosité/pesanteur », qui représente celle de la « liberté/répression ». En effet, la narratrice de *PowerBook* reprend l'imagerie centrale de la réécriture du conte des *Douze princesses dansantes* pour modifier la symbolique et, par extension, le système de valeurs du texte de Dante. En d'autres termes, le système d'images de *Sexing* est mis au service de la réinterprétation positive de l'histoire d'amour. Evoquant l'imagerie de la domination patriarcale dans *Sexing*, l'obscurité et la matérialité du château représentent ainsi la répression subie par Françoise, la pesanteur de la loi du père :

My father's castle is built of stone. The stone is thick as darkness. Darkness is to the inside what stone is to the outside of this castle; impenetrable, unscalable, a stone-dark heavy as thought.

The dark stone weighs on us. Our thoughts bear us down. We roll the dark in front of us down the icy corridors, and in the rooms the darkness accumulates, sits in our chairs, waits. We wait.

The castle is a pause between dark and dark. It fills the space between a man's thoughts and his deeds. My father made the design for the castle himself. It is as though we are living inside him. [...]

We dressed ourselves in black, my mother and I, for my father told us that every day is a day of mourning. (*PowerBook*, p. 123-4)

En une parodie de la tradition gothique, Françoise vit dans un château qui reflète le monde intérieur de son père, au point de présenter des propriétés anthropomorphiques : « in the rooms the darkness accumulates, *sits in our chairs, waits.* » L'obscurité, qui représente la vision du monde de son père, contamine Françoise, qui en reproduit les caractéristiques, au risque de se fondre en elle et de disparaître : « the darkness [...] *waits. We wait.* » [nous soulignons] « We dressed ourselves in black, my mother and I ». La jeune femme est littéralement captive de son père, soumise à sa perception du monde mortifère, dont la représentation, l'obscurité, prend la forme et l'épaisseur de la pierre, tout en évoquant l'image du mur, symbole de la norme dans *Oranges*. Dans le texte, la répétition du verbe « être », les parallélismes et formules d'équivalence, établissent un lien, une continuité, entre l'obscurité, impalpable, et la pierre, concrète et tangible, les associent pour conférer à l'une les qualités de l'autre, et n'en faire, finalement, qu'un seul mot composé, un élément paradoxal, à la fois insondable et pesant, abstrait et concret : « The stone is thick as darkness. Darkness is to the inside what stone is to the outside of this castle; impenetrable, unscalable, a stone-dark heavy as thought. » Paul délivre Françoise de cette prison obscure et étouffante, une libération évoquée par des tenues de couleur blanche, qui viennent remplacer les vêtements de deuil de la jeune femme, mais également par les motifs de la lumière et de la légèreté, deux mots antithétiques à la vision du père, qui s'engendrent l'un l'autre par homophonie. (*PowerBook*, p. 126) Contrairement à l'obscurité, imposée de l'extérieur, la luminosité et la légèreté émanent des personnages. Dans *PowerBook* comme dans *Sexing*, la lumière et la légèreté sont les symboles de la libération, de l'épanouissement, de la pleine réalisation de l'être. En accord avec la définition absolutiste de l'amour de la narratrice, l'amour de Paul transforme Françoise. Mais les tourments de la jeune femme reprennent lorsque son mariage la soumet à la domination du cruel Gianciotto

et la prive des attentions de Paul. Réunies dans le symbole de la tombe, l'obscurité et la pierre resurgissent avec l'apparition du personnage de Gianciotto, qui se présente comme un prolongement de la figure paternelle, ainsi que le suggère le parallélisme syntaxique et la répétition : « The grave of my childhood life and the grave of my married life might have crumbled into one another without distinction ». La mort, au contraire, lui apporte la joie d'être avec son amant pour l'éternité. Au lieu d'être défini par les motifs de l'obscurité et de la pierre, qui ont dominé une partie de la vie et de l'histoire de Françoise, le récit de son existence post mortem reprend la métaphore de la légèreté. Par le biais de la répétition du verbe être et de la structure comparative, le motif de la légèreté est placé dans la continuité de celui du bonheur, dont il se fait l'expression : « We are as light now as our happiness was ». (*PowerBook*, p. 129) Loin de se perdre dans le néant, d'évoquer la dispersion, l'image de la légèreté aboutit paradoxalement à celle de la stabilisation, de l'attachement, à une sorte de pesanteur qui serait libérée des notions d'écrasement véhiculées par la combinaison de la pierre et de l'obscurité : « The wind carries us where it will, but our love is secure. » (*PowerBook*, p. 129) Ali(x) réécrit ainsi l'image du tourbillon infernal de *La Divine Comédie* en recourant à la symbolique du conte des *Douze princesses dansantes* dans *Sexing*. Mais, pour ce faire, elle s'inspire également, et paradoxalement, d'une des images dont use Dante pour décrire les amants : « As doves, called by desire to return/to their sweet nest, with wings raised high and poised, float downward through the air, guided by will,/so these two left the flock where Dido is/and came toward us through the malignant air/such was the tender power of my call. » (Dante 1308-21, 1984, p. 112) En les comparant à des colombes, Dante dote la représentation des amants d'une valeur positive. Ali(x) lui emprunte cette image, et la prolonge, pour décrire les sentiments de Françoise lorsqu'elle est avec Paul et la reprend, plus loin dans son récit, pour peindre à son amante le bonheur qui s'offrirait à elle si elle osait quitter son mari : « 'Our happiness will be like the flight of birds.' » (*PowerBook*, p. 204) Mais dans sa version de l'histoire, la légèreté, passée au filtre de la symbolique de l'envol dans *Sexing*, ne se révèle jamais être la punition éternelle du péché, comme elle finit par l'être dans le texte de Dante. Fruit de l'hybridation de l'imagerie de *La Divine Comédie* et de la symbolique de *Sexing*, *PowerBook* altère le système de valeurs du texte de Dante pour revaloriser l'histoire d'amour, comprise dans son sens spécifique et général, et en esquisser une représentation sans nuance, inévitablement positive.

Autre image centrale de la fiction wintersonienne, la métaphore de la gémellité, qui contribue à la description de la relation amoureuse de Lancelot et Guenièvre avant de

resurgir dans un passage ultérieur définissant l'amour lesbien comme un jeu de reflets, figurait déjà dans *Written* : « Bone of my bone. Flesh of my flesh. » (*Written*, p. 129-30) Poursuivant dans le sillage des pratiques poétiques du narrateur de *Written*, dont elle réalise par ailleurs l'idéal chevaleresque en incarnant Lancelot, la narratrice use de l'imagerie de la relation lesbienne pour décrire l'histoire d'amour de Guenièvre et son amant et, par là même, brouille les distinctions entre hétérosexualité et homosexualité :

Your marrow is in my bones. My blood is in your veins. Your cock is in my cunt. My breasts weigh under your dress. My fighting arm is sinew'd to your shoulder. Your tiny feet stand my ground. In full armour I am wearing nothing but your shift, and when you plait your hair you wind it round my head. Your eyes are green. Mine are brown. When I see through your green eyes, I see the meadows bright with grass. When you creep behind my retina, you see the flick of trout in the reeds of the lake. [nous soulignons] (PowerBook, p. 69)

Ali(x) ne se contente pas de reproduire à l'identique l'utilisation ambiguë de l'image de la gémellité par le narrateur de *Written*. Elle file la métaphore en l'appréhendant sous l'angle du détail anatomique, pour en faire l'expression d'un amour fusionnel universel. Paradoxalement, elle se démarque des pratiques du narrateur de *Written* en y revenant, en s'inspirant de ses explorations anatomiques méticuleuses, de ses descriptions internes et externes du corps de Louise. En faisant alterner les pronoms personnels sujets et les adjectifs possessifs de la première et deuxième personne, de manière régulière, sur le rythme défini par l'anadiplose, la narratrice crée, visuellement et syntaxiquement, l'impression que le « je » cède la place au « tu », et vice-versa. L'alternance régulière des pronoms et adjectifs possessifs transforme le sujet en objet, le définissant en défini, et vice-versa. Elle contribue à créer une impression de réciprocité entre les amants. Mais au-delà de la réciprocité, se lit l'hybridité de cette nouvelle entité formée par les amants, l'échange des attributs masculins et féminins faussant le repérage – anatomique et linguistique – et ne permettant plus de distinguer les personnages individuellement : « Your cock is in my cunt. My breasts weigh under your dress. » En effet, l'ensemble formé par un pronom ou un adjectif possessif introduisant un nom qui ne correspond pas aux attributs du personnage que l'article désigne estompe les différences entre les êtres et entre les sexes, les redéfinit pour esquisser les contours de cette nouvelle entité hybride que représente le couple. Ce développement de l'image de la gémellité, qui met la symbolique de la relation lesbienne au service d'une histoire amour hétérosexuelle, ne peut manquer d'évoquer le mythe platonicien de l'androgynie. Partant de l'idéal hétérosexuel, le texte y revient

paradoxalement, par le biais de la symbolique de la relation lesbienne, ce qui accentue encore un peu plus l'effritement des frontières sexuelles. Mais si la narratrice de *PowerBook* évoque le mythe de l'androgynisme et l'idéal hétérosexuel corrélatif que refusait Fortunata dans *Sexing*, elle ne les reprend pas tels quels, ne serait-ce que parce qu'ils sont passés au filtre de la symbolique lesbienne et apparaissent dans une histoire qui met en abyme la liaison homosexuelle d'Ali(x). Au service de l'expression de la relation lesbienne, le mythe hétérosexuel devient hybride, à l'image des amants qui l'incarnent et qu'il définit. La narratrice de *PowerBook* étend ainsi la sphère de représentation du mythe de l'androgynisme pour le porter au-delà de l'idéal de la complémentarité hétérosexuelle et lui faire admettre de nouvelles variantes de la sexualité et du sexe des amants. Elle fait de même avec la symbolique de l'histoire lesbienne. Aussi la réinterprétation du mythe de l'androgynisme est-elle l'image inversée de la réécriture de la symbolique lesbienne, leur relation – de reflet et de complémentarité – renvoyant ironiquement à ce qu'ils désignent au départ tout en dépassant leurs représentations originelles pour nous offrir une image hybride de la sexualité et du sexe des amants.

Le développement de l'image de la gémellité dans l'histoire de Lancelot et Guenièvre laisse également entrevoir le potentiel créatif des noms dans le renouvellement du langage de l'amour. En effet, le nom de « Lancelot du Lac » se prête à des jeux de mots – amenés par la notion de reflet, centrale à l'imagerie de la gémellité – qui infiltrent, contaminent, le langage de l'amour, et le singularisent, le personnalisent, par le biais, notamment, de la littéralisation des dénominations : « When you creep behind my retina, you see the flick of trout in the reeds of the lake. » A plusieurs reprises, Ali(x) joue sur l'appréhension littérale du nom de « Lancelot du Lac » et sur ses connotations, pour exprimer ce que le chevalier représente pour Guenièvre. Faisant écho à la manière dont l'appréhension littérale du nom de Jourdain conditionne la perception que la Femme aux chiens a de son fils, les connotations de « Lancelot du Lac » affectent la représentation du personnage. La terminologie de l'eau et les images contraires qu'elle charrie – la surface, les profondeurs – contaminent le langage amoureux, qui esquisse une représentation multiple et paradoxale de l'amour, des amants et de la relation amoureuse :

My name is Lancelot.

'Lancelot du Lac,' you said, rowing your body over me.

I was the place where you anchored. I was the deep water where you could be weightless. I was the surface where you saw your own reflection. You scooped me up in your hands. (*PowerBook*, p. 68)

L'appréhension littérale du nom de « Lancelot du Lac » réitère la définition paradoxale de l'amant comme point de repère, de définition, de localisation (« the place where you anchored [...] the surface where you saw your own reflection »), et comme lieu potentiel de la perte de soi en l'autre, de la définition par l'absence – que suggère l'emploi de l'adjectif *weightless* (« I was the deep water where you could be weightless »). Le repérage, la définition, et le danger de la perte de soi alternent, coexistent. La perception fluctue, le point de repère externe se révélant en soi, l'autre étant à la fois extérieur et intérieur, infini et limité, définissant et défini : « You scooped me up in your hands. » La déstabilisation fait émerger une image de l'amour caractérisée par les notions de réciprocité et d'égalité, ainsi que le souligne le passage de l'anaphore « I was » qui fait de Lancelot le centre de subjectivité, le point de gravité de la relation, au pronom personnel « you », qui fait basculer la focalisation du paragraphe sur Guenièvre. Amenée par la littéralisation du nom de « Lancelot du Lac, » la terminologie de l'eau traverse les récits d'Ali(x) et, reflétant les propriétés fluctuantes de l'élément qu'elle désigne, les relie entre eux. Elle est déjà présente dans le récit de l'escapade parisienne, lorsque la narratrice décrit la raison pour laquelle une de ses ex-petites amies la désirait : « I loved a woman who was married. [...] She wanted me because I was a pool where she drank. » (*PowerBook*, p. 50-1) Attendant d'être développée dans le récit de Lancelot, l'image est à peine esquissée. Elle reste à un niveau superficiel qui contribue néanmoins à décrire la ténuité des sentiments de la personne qui l'utilise. En effet, la désaltération évoque une image récréative de la relation amoureuse, l'amante restant précisément à la surface, refusant d'aller en profondeur. Le lac, image de l'amant et de l'amour, est d'ailleurs réduit à la taille et la profondeur d'un étang. Recouvrant partiellement sa fonction dans *Sexing*, la terminologie de l'eau relie les récits entre eux, tout en mettant en avant les différences existant entre les histoires d'amour qui nous sont contées. Ali(x) l'utilise pour définir simultanément l'amour superficiel et son contraire, l'amour authentique, profond, le passage de l'un à l'autre dans sa vie et son histoire. Filer la métaphore lui permet de réécrire l'histoire de Lancelot et Guenièvre suivant sa définition personnelle de l'amour. Mais Ali(x) reprend également, en la développant, une terminologie dont se sert le narrateur de *Written*, ou plutôt dont il fait l'objet puisqu'il en attribue l'usage à Louise : « She stroked my face. 'You are a pool of clear water where the light plays.' » (*Written*, p. 85) Bien qu'étant encore au stade limité de l'étang, l'image charrie déjà les connotations d'interaction et de multiplicité, l'élément-lumière entrant en contact avec l'élément-eau, interagissant avec ce dernier au point d'en transformer constamment l'apparence et d'en être perpétuellement

transformé, dans un passage qui anticipe l'imagerie de l'épisode de la montée dans la pyramide du Louvre dans *PowerBook*. (*PowerBook*, p. 44) La conception de l'amour d'Ali(x) est déjà présente, en pointillés, dans *Written*.

La narratrice de *PowerBook* développe d'ailleurs les thèmes de la redéfinition mutuelle des amants présents dans le roman antérieur : « you will redraw me according to your will. We shall cross one another's boundaries and make ourselves one nation. » (*Written*, p. 20) « I am a map that you redraw. » (*PowerBook*, p. 109) Ali(x) reprend ainsi la métaphore cartographique de la relation amoureuse et la file, pour exprimer une définition paradoxale de l'amour – symbolisée par l'oxymore « orderly anarchic space » – et des amants, à la fois eux-mêmes et autres :

In this space which is inside you and inside me I ask for no rights or territories. There are no frontiers or controls. The usual channels do not exist. This is the orderly anarchic space that no one can dictate, though everyone tries. This is a country without a ruler. I am free to come and go as I please. This is Utopia. [...] This is the model of government for the world. (*PowerBook*, p. 175)

Le passage d'un texte à l'autre, la création du lien, se fait par l'intermédiaire d'images et d'expressions récurrentes. Aussi la destinataire du récit de Lancelot semble-t-elle répondre à la demande du narrateur de *Written* lorsqu'il plaide « Scoop me in your hands for I am good soil » (*Written*, p. 20), l'impératif cédant la place à la forme affirmative « You scooped me up in your hands. » (*PowerBook*, p. 68) La requête amoureuse amorcée dans *Written* trouve sa résolution dans *PowerBook*, de manière locale tout du moins, puisque ces deux romans, qui développent le thème de l'amour perdu, se terminent sur une fin ouverte, ambiguë, dont l'actualisation est laissée à la discrétion du lecteur.

Ressassant la question de la fin idéale de la *romance* esquissée dans *Written*, la narratrice de *PowerBook* ouvre la conclusion de son histoire en proposant paradoxalement deux alternatives très spécifiques au destinataire multiple de son récit : « Here are two endings. You choose. » (*PowerBook*, p. 205) La tension entre l'indétermination et la surdétermination, qui caractérise l'histoire d'amour, imprègne l'ensemble des récits de *PowerBook*. La première version qui nous est proposée conclut l'histoire de manière tragique :

Two minutes to go. I'm holding your hand. The woman reading *Hello!* magazine is clearly disgusted at the sight of real feeling and gets up to sit elsewhere. The Walkman boy props his feet on her seat.

The train is leaving, leaving now, and you won't meet my eyes. I can't come with you. You're not coming with me. The

whistle blows. I have to jump up, forcing apart the closing doors. Then I'm outside again, walking down the platform, walking faster and faster, miming at you to pull the emergency cord. Just pull it. The train will stop. You can get off, leave your bag, and come with me. I'm running now. There's still time, still time. Then there is a moment when time is so still it stops and the train moves ahead for ever. (*PowerBook*, p. 205-6)

La seconde version confère à l'histoire d'amour une fin heureuse :

Two minutes to go. I'm holding your hand. The woman reading *Hello!* magazine smiles at me. She's sorry for me.

You're looking at me and there is still a chance. Dear love, risk everything, there is no other way.

The whistle blows. I stand up, holding your hand, and suddenly you're on your feet, and we're both out of the closing door as it shuts on your past, shuts on your suitcase, and the woman is miming desperately that you've left your bag.

The train is gathering speed now, taking time with it, and we've found a second where there is no time. The second that beats between your life and mine.

Then the clock is ticking again, but we're together. The train moves ahead without us. (*PowerBook*, p. 206)

Le *happy ending* est privilégié puisqu'il est placé en dernière position et conclut le chapitre. Le lecteur ne sachant pas ce que la femme mariée décide de faire, le dernier mot lui revient. La narratrice se décharge de la responsabilité de conclure cette *romance*, et nous invite à participer au processus créatif, de la même manière qu'elle incite la femme mariée à le faire au début de leur histoire. Comme dans *Written*, l'issue de la *romance* est entre nos mains. Mais contrairement au narrateur de *Written*, Ali(x) refuse d'en rester là. En effet, le reste du livre prend la forme d'un épilogue, mais d'un épilogue qui ne veut pas en finir. La narratrice ne peut se résoudre à abandonner l'histoire. Oubliant les alternatives proposées à son amante, elle réécrit sans cesse l'histoire : « And I thought, 'Go home and write the story again. Keep writing it because one day she will read it. » (*PowerBook*, p. 243) Elle amorce le processus de renouvellement de l'histoire suggéré dans *Written*. Ce renouvellement perpétuel est formalisé par des répétitions anaphoriques dans le chapitre au titre programmatique « RESTART », qui confèrent du rythme au texte, en le relançant sans cesse : « There's no Netscape Navigator » (*PowerBook*, p. 227), « There's no guarantee » (*PowerBook*, p. 228), « There are no guarantees » (*PowerBook*, p. 228), « There was a day » (*PowerBook*, p. 228), « And I thought of us » (*PowerBook*, p. 229), « I thought of us » (*PowerBook*, p. 230), « Imagine it » (*PowerBook*, p. 231), « Imagine it » (*PowerBook*, p. 231), « Through the streets, you and I » (*PowerBook*, p. 231), « Through the streets, you

and I ». (*PowerBook*, p. 232) Répétant la conclusion de *Written* sans toutefois la reproduire, la fin du texte renvoie au début, lui conférant une structure spiralée typique de la *romance* et témoignant, en même temps, de la nature paradoxale du genre qui, s'il est associé à la notion de clôture emphatique, possède également le pouvoir de la refuser, selon Jean-Michel Ganteau. (Ganteau 2003, p. 226-8) Dans l'avant-dernier chapitre, Ali(x) conclut l'histoire de la « Décharge » en se remémorant l'escapade parisienne, sur laquelle elle revient à plusieurs reprises, une pratique qui suggère qu'un récit ne se termine jamais vraiment, mais se prolonge et se transforme en une autre histoire. (*PowerBook*, p. 229)

Dans le dernier chapitre, intitulé « SAVE » et illustré par une icône représentant une montre, symbole du temps qui s'écoule, Ali(x) imagine ce que son amante ressentirait si elle venait à pénétrer dans sa boutique. Or, c'est par une spéculation similaire que débute *PowerBook*. La description qui nous est donnée de la boutique fait écho à celle de la première page du texte :

Years ago you would have come to my shop at the end of the afternoon, telling your mother you had an errand for the poor.

At the tinkle of the bell you would have found yourself alone for a moment in the empty shop, looking at the suits of armour, the wimples, the field boots, and the wigs on spikes, like severed heads. [...]

You say you want to be transformed. (*PowerBook*, p. 3-4)

If you were to come here, forgetting about time, and ringing the bell as the afternoon ends, you would find the shop as it has always been – keeping its secrets, offering you something that money can't buy – freedom just for one night.

You would stand alone in the shop, looking at the suits of armour, the field boots and the wimples and the wigs on spikes, like severed heads. Then I'd be there, smiling at you, waiting. Waiting for the moment to begin.

You say you want to be transformed. (*PowerBook*, p. 236-7)

La possibilité passée devient possibilité future dans cette boutique intemporelle, le conditionnel, mode de l'ouverture, étant toujours privilégié. Dans le second passage, la virtualité coexiste néanmoins avec l'actualisation, au travers de la récurrence de l'usage du gérondif, exprimant l'ancrage dans la situation ainsi que l'inachèvement, l'ouverture. La fin du texte ouvre sur le début, suggérant le recommencement perpétuel de l'histoire. L'intemporalité domine la fin de l'histoire, Ali(x), les pieds dans la Tamise, ayant

l'impression d'entrer en contact avec toutes les époques que la rivière a traversées.¹ Catalysée par les connotations – de circulation, d'intemporalité, de contact – de l'eau, la spirale formelle et diégétique du texte décrit un double mouvement de répétition et de recreation à l'infini, prolongeant une dynamique qui traverse l'ensemble des œuvres de Winterson. (*PowerBook*, p. 243)

Au-delà de la simple référence aux romans antérieurs de Winterson, *PowerBook* développe donc des éléments esquissés dans les textes précédents. L'un de ses récits se présente même comme une réécriture parodique, aux accents folkloriques, du premier texte de l'auteur. En effet, l'histoire qu'Ali(x) raconte à son amante pour lui expliquer l'origine de sa conception absolutiste de l'amour, évoque étrangement celle de Jeanette dans *Oranges*. Dans « EMPTY TRASH », chapitre introduit par une icône représentant une carte déroulée et marquée d'un « X » programmatique, puis « SHOW BALLOONS », dont le titre est illustré par une clé, Ali(x) nous offre le récit de son enfance, passée dans une décharge. (*PowerBook*, p. 135-46, p. 191-6) L'histoire de cette orpheline à qui ses parents adoptifs confient la mission de trouver le trésor enfoui n'est pas sans rappeler celle de Jeanette : « A changeling child. A child without past or future. A child outside of time who could cheat time. A lucky bag. A charm. The smallest silver key on the heavy keyring. The key that opens the forbidden door. » (*PowerBook*, p. 137) Dans les deux récits, le fait d'être orphelines, d'être dénuées de toute ascendance, de toute histoire préexistante, de n'être reliées à rien, leur confère un statut particulier, aux yeux de leurs parents respectifs. Les parents d'Ali(x) l'appelèrent ainsi car ils souhaitaient lui donner un prénom significatif, encodant leurs espoirs et la fonction de la petite fille, un prénom qui contienne un X, le X transformé en croix, la lettre reprenant son statut de symbole pour désigner l'emplacement du trésor sur la carte : « My parents called me Alix because they wanted a name with an X in it, because X marks the spot. I was the one who would find the buried treasure. » (*PowerBook*, p. 138) Dans un élan syncrétique, les parents d'Ali(x) élaborent le mythe du trésor enfoui en s'inspirant librement des histoires bibliques de la Terre Promise et de la traversée du désert. (*PowerBook*, p. 194-5) Le désert, qui englobe tout ce qui existe, hormis la Décharge, est source de tentations, ce qui incite les parents d'Ali(x) à vivre en autarcie la majeure partie du temps : « We went past Woolworth's – 'A den of vice.' Past Marks & Spencer – 'Iniquity.' Past the Funeral Parlour and the doner kebab shop – 'They

¹ Sans vouloir suggérer une quelconque influence, nous ne pouvons manquer de remarquer que la manière dont Ali(x) perçoit les traces du passé dans le paysage urbain londonien évoque ce que Peter Ackroyd invite le lecteur à faire tout au long de *London: The Biography*. (Ackroyd, 2000, 2003)

share an oven.’ Past the biscuit stall and its moon-faced owners – ‘Incest.’ Past the dog-clipping salon – ‘Bestiality.’ Past the bank – ‘Usury’. » (*The PowerBook*, p. 194) Le bigotisme de la mère de Jeanette, qui transforme chaque élément en manifestation du combat entre les forces du Bien et du Mal, se devine au travers de cette version parodique de ses tendances mythifiantes, qui fait de chaque échoppe la source d’un péché capital. Bien que dans le monde de la Décharge, les signes – y compris les mots écrits – permettent de repérer le trésor enfoui, ils sont paradoxalement interdits par le père d’Ali(x), qui, ne sachant ni lire ni écrire, craint les éléments échappant à son contrôle : « Reading and writing were both forbidden at the Muck House. My mother could do both, my father could do neither, therefore they had no value. » (*PowerBook*, p. 139-40) En écrivant et en racontant son histoire, l’histoire de ses parents et de ses origines, Ali(x) défie la loi de ce père qui lui interdisait l’accès à l’éducation et au pouvoir des mots. Elle réécrit l’histoire que ses parents lui ont léguée, le mythe du trésor enfoui, en se l’appropriant, en la transformant en une parabole de la triple quête identitaire, amoureuse et littéraire. A l’instar de Jeanette, elle retrouve la subjectivité et l’autorité dont elle a été privée, en altérant l’histoire qui lui a été imposée. Comme l’héroïne d’*Oranges*, Ali(x) s’approprie la narration qui lui a été transmise, lui donne une signification personnelle, en utilisant le potentiel transformateur des histoires que lui raconte sa mère.¹ Ali(x) est la figure de l’écrivain, réécrivant sans cesse son histoire, déjà prégnante dans le personnage de Jeanette, à la recherche de sa propre voix. Elle se présente comme un développement potentiel de l’héroïne d’*Oranges*. Mais si la narratrice de *PowerBook* est le double et le prolongement de Jeanette, alors elle est également, et par extension, une version mi-fictive, mi-autobiographique, de Winterson, une lecture que cette dernière semble d’ailleurs encourager. En effet, Ali(x) habite à Spitalfields, comme Winterson, et possède une boutique dont le nom, *Verdes*, est celui de l’épicerie dont l’auteur est propriétaire. (*PowerBook*, p. 161-2)² De manière plus significative, Ali(x) représente la vision de l’art et de l’artiste de Winterson, ressassant les thèmes qui lui sont chers – ramassés en une triple quête identitaire/amoureuse/littéraire qui témoigne du désir d’outrepasser toutes les frontières –, clamant de bout en bout le rôle transformateur des histoires, s’inscrivant dans

¹ Si l’écriture est taboue dans le monde de la Décharge, les histoires ne le sont pas. Transgressant la loi du mari et du père sans véritablement en être consciente, la mère d’Ali(x) raconte des histoires de jeunesse qui ressemblent étrangement à des contes. Sa prédilection pour les histoires la rapproche de la mère de Jeanette, qui aime raconter ses histoires de jeunesse à sa fille. Mais contrairement aux histoires de la mère de Jeanette, celles de la mère d’Ali(x) ne servent aucun but moral ou édifiant. (*PowerBook*, p. 142-4)

² Winterson 2008. “Verdes. Set the table, take the time, enjoy your food”; [jeanettewinterson.com](http://www.jeanettewinterson.com), <<http://www.jeanettewinterson.com/verdes.asp>>, (page consultée le 29 août 2009).

la lignée de son héritage littéraire et réécrivant des œuvres antérieures sur le mode personnel dans le but d'élaborer une histoire d'amour originale. En outre, *PowerBook* est doté d'une signification particulière pour l'auteur, qui a déclaré que ce roman marquait la fin d'un cycle, d'un voyage émotionnel, d'une quête débutée lors de l'écriture d'*Oranges* :

In my subconscious, those books were part of a single emotional journey, and *The PowerBook* was a summation, a gaudy, baroque, extravagant book, packing in everything I'd learned and felt since *Oranges*, crossing time, altering gender, refusing linear connections. I'd found myself and my voice again. (Jaggi 2004)

La fin de cette quête – que l'on retrouve, dans tous ses romans, sous ses diverses formes – marque l'aboutissement du processus amorcé par le personnage de Jeanette, cherchant à retrouver la parole dont elle a été privée, à re-définir une identité bouleversée par le rejet dont elle a été victime, tout en poursuivant une conception absolue de l'amour. Le mouvement de la remontée spiralée à la surface de l'être, décrite dans l'épisode de la visite de la pyramide du Louvre dans *PowerBook* (*PowerBook*, p. 44), reprend la symbolique de l'exploration intérieure de Winnet-Jeanette (*Oranges*, p. 155), tout en l'inversant pour en représenter l'aboutissement. En renvoyant, entre autres, à *Oranges*, à sa toute première œuvre, *PowerBook* illustre la déclaration de Winterson selon laquelle ses sept premiers romans forment un cycle¹ :

all the books speak to each other. They are only separate books because that's how they had to be written. I see them really as one long continuous piece of work. I've said that the seven books make a cycle or a series, and I believe that they do, from *Oranges* to *The PowerBook*. And they interact and themes do occur and return, disappear, come back amplified or modified, changed in some way, because it's been my journey, it's the journey of my imagination, it's the journey of my soul in those books. So continually they must address one another. And you don't know that at the time. You only know that when you've done enough of them. But that's why I say it is a series, and that's also why I say it's finished now with *The PowerBook* and there has to be new beginning. (Noakes, Reynolds, 2003, p. 25)

Les romans sont reliés les uns aux autres par les thèmes, les images et les procédés poétiques qui les parcourent. Mais si, tel que l'affirme Winterson, *PowerBook* conclut un cycle, alors la fin ouverte et la structure spiralée du texte prennent une ampleur particulière, qui dépasse le cadre du roman. La structure ouverte et spiralée de l'histoire sur laquelle se termine ce cycle prépare au commencement d'une nouvelle série qui,

¹ *Boating for Beginners* ne fait pas partie de ce cycle.

contrairement à ce que prétend l'auteur, ne peut manquer de s'inscrire dans la continuité de l'œuvre – et de l'ensemble auquel elle est reliée – qui en appelle l'existence. Loin de marquer la cassure évoquée par l'auteur, la fin ouverte et la structure spiralée de *PowerBook* suggèrent l'éternelle réécriture de la même histoire, la résurgence des mêmes thèmes et préoccupations, dont seules l'appréhension et la représentation varient.

CONCLUSION

En réécrivant des textes antérieurs sur le mode personnel, en élargissant leurs sphères de représentation pour y inclure sa vision de l'amour, Ali(x) les renouvelle en même temps qu'elle réinvente sans cesse l'expression de sa propre histoire. Les différents récits qui composent *PowerBook* sont autant de variantes de l'histoire d'amour d'Ali(x), autant de mantras aux variations subtiles invoquant l'amour de l'autre, réclamant une réponse, un contact, une forme d'ouverture à l'autre. Ces fragments paradoxalement autonomes, unis en un ensemble kaléidoscopique, composent une image hybride de l'histoire d'amour et des amants. Leurs représentations reflètent la nature multiple, paradoxale et infinie de la quête amoureuse, qui ne peut se défaire de la recherche identitaire pas plus qu'elle ne peut être détachée des explorations littéraires qui la décrivent. Cette quête hybride, ainsi que les modes d'expression et de représentation qui la sous-tendent, traversent l'œuvre wintersonienne, se développant au gré de ses textes, depuis *Oranges* jusqu'à *PowerBook*, qui en reprend les différentes facettes, et les réécrit, pour en proposer une conclusion – transitoire ?

CONCLUSION

L'hybridation est véritablement le mot-clé de l'œuvre wintersonienne. Les diverses formes sous lesquelles elle se présente dans les textes de l'auteur la redéfinissent à l'image des pratiques qu'elle désigne. Entre les mains de Winterson, qui réalise l'expérimentation linguistique ultime de la fusion du signifiant et du signifié, l'hybridation, appréhendée sur le mode inclusif, confirme son étymologie en devenant elle-même un élément hybride mis au service du renouvellement littéraire. L'auteur applique à l'hybridation la pratique même qu'elle désigne, dans le but, encore et toujours, de repousser toutes les limites, et plus particulièrement celles de la perception et de la représentation. Dans ses textes, l'hybridation est, simultanément, entrecroisement fécond de caractéristiques sexuelles contraires, de personnages et de voix à la fois uns et multiples, mélange générique créatif et combinaison productive de l'ancien et du nouveau, des pratiques dont la nature protéiforme est mise en abyme et en forme par une syntaxe désaxée éludant les significations univoques. Les diverses variantes de l'hybridation vont de pair les unes avec les autres, s'engendrent mutuellement, celle de la narration redoublant et reflétant logiquement celle des personnages qu'elle représente. En d'autres termes, l'hybridation met en relation tous les niveaux du texte pour créer un ensemble inclusif, cohérent dans son hétérogénéité, fonctionnel, tendant vers l'extension de toutes les frontières et, en ce sens, innovant.

L'hybride incarné constitue certainement la manifestation la plus évidente des transgressions opérées par l'écriture wintersonienne. Exploitant la nature performative du genre, la détournant à leurs propres fins, les personnages hybrides de Winterson interrompent la continuité supposée exister entre le sexe, le genre et la sexualité de l'individu. Ils recombinent, plus ou moins consciemment, les termes des catégories sexuelles de sorte à refléter les fluctuations de leurs identités et de leurs désirs, suggérant, ce faisant, l'existence d'alternatives. La Femme aux chiens se présente ainsi comme un hybride de caractéristiques masculines et féminines dont le potentiel révolutionnaire symbolique jaillit de sa monstruosité même. Dans *Sexing*, mais aussi *PowerBook*, les costumes de Jourdain et d'Ali(x) reflètent, voire catalysent, leurs explorations identitaires, menées par le biais de travestissements imaginaires, qui les projettent dans la peau de personnages de sexe différent, si ce n'est fluctuant. Au travers des histoires qu'ils se racontent, et qui leur offrent l'opportunité de changer librement de déguisement/de sexe, se dessine une représentation hybride, c'est-à-dire plurielle et paradoxale, de leur identité sexuelle. Le narrateur de *Written* va encore plus loin en faisant de la redéfinition constante des normes sexuelles la ligne directrice de son texte, une technique qui sera reprise ultérieurement par Ali(x) dans *PowerBook*. Le narrateur de *Written* manipule le langage de

sorte à ne jamais dévoiler son sexe. Exhibant tour à tour des caractéristiques masculines et féminines, hétérosexuelles et homosexuelles, il empêche le lecteur de reconstruire une voix narrative stable, unifiée, circonscrite, normée, en recourant aux stéréotypes sexuels que reproduit, en les véhiculant, le système linguistique. Renforcé par la caractérisation des personnages secondaires, qui se présentent comme autant de variations transgressives de l'identité et du comportement sexuels, le portrait du narrateur s'inscrit dans la continuité des héros wintersoniens précédents et préfigure ceux à venir, en incitant le lecteur à se défaire des normes figées qui structurent sa perception des rôles sexuels et de la sexualité. En s'ouvrant à l'altérité, le lecteur peut alors découvrir et jouir de sa propre hybridité.

La fluctuation de l'identité sexuelle des personnages wintersoniens n'est néanmoins qu'une des manifestations de leur moi hybride, qui s'incarne dans la narration mouvante, multiple, paradoxale, qu'il tisse et retisse constamment, et dont la conceptualisation reflète et redouble la nature. Ces êtres-palimpsestes se re-définissent sans cesse au fil de leurs narrations, qui s'inspirent d'histoires préexistantes encodées dans des œuvres artistiques, illustrant, ce faisant, la conception wintersonienne du rôle de l'art dans la vie de l'individu. Dans *Sexing*, narrateurs et narrations se démultiplient, s'entrecroisent, se fondent les uns dans les autres, leurs perceptions du monde, bien qu'initialement différentes, finissant par se rejoindre au travers des images et thèmes qu'ils partagent, à un point tel qu'il n'est parfois plus possible de les distinguer. De cette hybridation des voix et des narrations, émerge, au final, une figure auctoriale hybride qui, au travers de son didactisme, se veut paradoxalement libératrice, en présentant au lecteur une pluralité de parcours imaginaires qui aboutissent cependant tous à l'injonction d'explorer la multiplicité de son être et de son existence.

Cette démultiplication des trajets de lecture est notamment catalysée par l'hybridation générique. En effet, la forme du texte fluctue au gré des genres auxquels il emprunte, genres qui se rencontrent, dialoguent, se déstabilisent, pour mieux se compléter et donner vie à un hybride générique à résonances parodiques. En entremêlant l'autobiographie et le conte dans *Oranges*, Jeanette élabore ainsi une narration qui intègre les multiples aspects de son identité et de sa vie, et lui permet, à la fois, d'exposer et de contester la représentation du monde de sa mère et de la communauté pentecôtiste. En effet, les contes réécrivent les passages autobiographiques qui expriment et symbolisent l'intransigeance de leur vision du monde, en proposant une version alternative de la réalité et de la vérité. En démultipliant les perspectives et les interprétations, en explosant le sens, les contes démontrent simultanément que l'autobiographie ne représente qu'une vision du

monde parmi d'autres. En outre, ils contribuent à la construction de l'identité de la narratrice et de son histoire, en l'aidant à formuler et à résoudre ses conflits intérieurs.¹ Mais, en exploitant le genre du conte pour reformuler le contenu autobiographique, la narratrice le transforme inévitablement. Elle repousse les limites de sa sphère de représentation, en y intégrant des aspects de l'expérience féminine que, traditionnellement, il élude. En d'autres termes, le récit autobiographique influe sur le conte, l'amenant à dépasser les normes patriarcales qu'il véhicule. Placés dans cette double dynamique d'altercation et d'interaction mise en branle par la lecture, l'autobiographie et le conte se déstabilisent mutuellement pour mieux se redéfinir, se compléter et, ce faisant, participer à la création d'un genre qui les subsume et les dépasse, et qui pourrait s'apparenter à l'autofiction. De cette transformation mutuelle émerge une narration hybride capable de s'adapter à la complexité du moi dont elle reflète la nature et l'évolution en la re-créeant.

Bien qu'opérant de manière plus unilatérale, une telle transformation générique est également à l'œuvre dans *Sexing*. La vision du monde articulée dans le récit fictionnel de Jourdain, et dont le narrateur théorise les principes dans les digressions d'ordre philosophique parsemant son texte, travaille à la déstabilisation du récit historique de la Femme aux chiens. Le jeune homme critique les prétentions positivistes qui informent la narration de sa mère, un processus de remise en cause auquel contribue, sans en être consciente, la géante elle-même, ne serait-ce que par sa caractérisation. Portant au statut de vérité ultime le principe de l'hybridité de toute chose et de toute notion, les réflexions de Jourdain encouragent le lecteur à percevoir le récit volontairement fictionnel et fantastique du jeune homme et la narration farfelue, mais qui revendique néanmoins l'objectivité, de la Femme aux chiens, comme étant deux aspects possibles et complémentaires de la même réalité. En d'autres termes, en redéfinissant le récit historique sur le mode de l'extension et de l'inclusion, sous la forme d'un hybride de perspectives et de représentations, diverses, changeantes, parfois antithétiques, les réflexions de Jourdain rendent paradoxalement à la narratrice la légitimité qu'elle avait perdue en essayant de se conformer à des critères plus traditionnels.

Dans *Written*, le narrateur recourt à la technique de l'hybridation générique dans le but de renouveler un discours amoureux, conçu comme pouvant être verbal et non-verbal, qui recouvre et dépasse le genre littéraire de la *romance*. Alors que des réflexions

¹ Peut-on alors voir dans *Oranges* la première étape d'un long processus psychologique qui, 26 ans plus tard, permet à Jeanette Winterson de raconter les souffrances endurées lors de son enfance et son adolescence de manière plus explicite, moins déformée, dans *Why Be Happy ?*

métafictionnelles permettent, en la pointant, l'utilisation des clichés du langage amoureux, le narrateur exploite la polyphonie et la polysémie de termes, ainsi que des images, issus de lexiques très divers, tels que ceux de la musique, de la peinture, du cinéma, de la biochimie, de la physique quantique ou de la médecine, afin de réinventer ce discours si particulier. Le texte devient alors un lieu de rencontre improbable entre des éléments lexicaux a priori divergents qui, pourtant, se rejoignent, s'amalgament, pour générer des hybrides métaphoriques composant une sorte de poétique monstrueuse. Or, le narrateur fait de cette hybridation générique une source inépuisable d'images inhabituelles, nouvelles, retranscrivant la nature protéiforme de la relation amoureuse et des amants tout en disant avec originalité la spécificité et la complexité de son histoire d'amour. Sous l'influence de son amante, le narrateur apprend également à transformer les scripts éculés de l'histoire d'amour, vécue et racontée, en une narration originale alliant clichés et originalité, et à mettre les caractéristiques de la *romance* au service de l'expression de son expérience particulière. Par ce biais, le narrateur réussit à s'ouvrir à l'autre, c'est-à-dire à ouvrir sa narration pour (r)établir le contact avec le destinataire ambigu et multiple de son texte, sans la participation duquel l'histoire d'amour – fondamentalement hybride puisque se construisant à deux et impliquant l'ouverture à l'autre – ne peut exister. Ce faisant, *Written* met en jeu la conception wintersonienne de l'interaction entre l'œuvre et le lecteur, qui prend précisément des allures d'histoire d'amour.

La pratique intertextuelle qui parcourt les romans de l'auteur prend un sens particulier dans *Oranges*, par sa dimension autobiographique. En effet, l'histoire de Jeanette émerge de la reprise et de la réécriture des récits qui ont structuré son identité et sa vie et, plus particulièrement, de la narration, inspirée de textes bibliques, que sa mère a entrepris de lui transmettre. Les textes cités reflètent donc logiquement le contenu du récit principal à tendance autobiographique tout en influant sur son évolution. En effet, Jeanette projette ses expériences personnelles dans ces histoires antérieures qui, ainsi transformées, lui permettent de percevoir ses problèmes sous un nouvel angle et de déterminer la voie à suivre. Elle altère notamment les récits bibliques sur lesquels se fonde la narration maternelle, pour les adapter à ce qu'elle est, vit et ressent. Chaque intertexte devient, en ce sens, un lieu de confrontation, mais aussi de dialogue, entre la narration de la mère et celle de la fille, à partir duquel émerge la voix originale de Jeanette. Par conséquent, *Oranges* prend la forme d'un hybride d'histoires représentant l'évolution de l'identité et de l'existence de Jeanette, à la fois telle qu'elle la perçoit et telle que l'interprète sa mère.

Dans une démarche qui évoque, sans toutefois la reproduire, celle de Jeanette, Ali(x) s'inspire de grandes histoires d'amour, comprises au sens large, pour tisser et retisser sa propre histoire d'amour, « réelle » et textuelle, de façon originale. Mais en les adaptant à sa situation particulière et en les réécrivant sur le mode personnel, la narratrice transforme inexorablement ces récits antérieurs ainsi que le genre de la *romance*, dont elle étend la sphère de représentation pour qu'elle puisse refléter l'hybridité de la relation amoureuse et des amants. En reprenant toutes ces histoires d'amour connues, elle suggère, au final, que ces narrations ne forment, en réalité, qu'une seule et même Histoire d'amour, un texte hybride aux déclinaisons infinies, dont le sujet est sans cesse repris et raconté, à chaque fois de manière nouvelle, par une personne différente. Ali(x) reprend le flambeau des mains de ses ancêtres littéraires et nous offre ses versions de l'Histoire d'amour. En effet, l'histoire d'amour d'Ali(x) fait écho à toutes les histoires d'amour déjà écrites, ou plutôt à cette unique Histoire d'amour, cet hybride textuel qu'elle perpétue en y apportant sa contribution.¹ Enfin, en mettant en abyme ce que fait l'auteur dans ses romans, Ali(x) se présente à la fois comme l'incarnation de la définition wintersonienne de l'artiste et comme le double de l'écrivain, appliquant à ses textes ses propres préceptes théoriques.²

Au travers de sa présence, plus ou moins insistante, le processus dialogique mis en branle par l'hybridation dépasse le cadre de l'œuvre isolée pour établir un lien entre les

¹ Notons que la conception wintersonienne du texte littéraire en fait plus précisément un intermédiaire entre les œuvres qui le précèdent et celles qui le suivent. Peut-être devrait-on alors considérer les références explicites et implicites à *Oranges* dans *White Teeth* de Zadie Smith comme témoignant d'un passage de témoin vers l'avant ? Zadie Smith fait ainsi allusion à *Oranges*, le roman et l'adaptation télévisée. (Smith 2000, 2001, p. 348) Plus significativement encore, elle semble s'inspirer de la description de l'enfance et de l'adolescence de Jeanette lorsqu'elle raconte l'histoire de Clara Bowden, dont la mère, non pas pentecôtiste mais témoin de Jéhovah, attend impatiemment la fin des temps pour assister à la destruction des impies. A l'instar de la mère de Jeanette, Hortense Bowden pense que Clara est l'enfant qu'elle a eu de Dieu. Elle se défie de l'école et encourage vivement sa fille à ignorer les distractions amoureuses pour mieux se consacrer au prosélytisme pendant son temps libre. Ostracisée à l'école à cause de sa religion et de sa couleur de peau, Clara tombe amoureuse de Ryan Topps, un autre paria, et fait la connaissance de ses amis. Elle se détourne alors graduellement de la religion jusqu'au jour où elle coupe toute communication avec sa mère et quitte le domicile familial. (Smith 2000, 2001, p. 28-45) Il est difficile de ne pas entendre, dans l'histoire de Clara Bowden, l'écho d'*Oranges*, d'autant plus que Smith cite le titre du texte de Winterson, quand bien même elle le fait ultérieurement et sans établir de lien direct entre l'adolescence de son héroïne et celle de Jeanette.

² Les narrateurs d'*A&L*, et plus particulièrement Picasso et Sappho, se présentent comme les précurseurs d'Ali(x), en tant que représentants de la vision wintersonienne de l'art et de l'artiste. Homonymes de grands artistes – pas forcément du même sexe –, représentant les formes d'art majeures, ils interagissent avec le texte qu'ils lisent, le transformant en même temps que son contenu influe sur leurs explorations identitaires. Plus significativement peut-être, leurs déclarations préfigurent le contenu d'*Art Objects*. (*Art Objects*, p. 12-4, p. 26-7) Ainsi, dans *A&L*, l'art est défini comme étant intemporel, révélateur, salvateur. Il questionne et déstabilise pour mieux nous révéler à nous-mêmes. (*A&L*, p. 137-8) L'œuvre d'art ne reproduit pas la réalité et ne peut être décryptée grâce à la biographie de l'auteur. (*A&L*, p. 141) Enfin, l'artiste doit apprendre à connaître son héritage artistique, au travers de la copie notamment, avant de se lancer dans la création personnelle. (*A&L*, p. 39) Néanmoins, aucun des narrateurs d'*A&L* n'incarne la figure de l'auteur mieux qu'Ali(x) qui, sous les yeux du lecteur, met en œuvre ces préceptes en s'inscrivant dans la lignée de son héritage littéraire pour élaborer une histoire d'amour originale.

différents textes de l'auteur, ainsi que le suggèrent, entre autres, les multiples références de *PowerBook* aux romans antérieurs. L'œuvre wintersonienne évolue plus précisément en spirale, selon un mouvement rétrospectif de révision permettant la progression, cimenté par la pratique de l'hybridation que partagent les textes. En effet, l'hybridation est le procédé qui permet à Winterson de réécrire sans cesse la même histoire de manière différente, de poursuivre l'exploration des thèmes – subsumés sous le motif plurivoque de la quête – qui lui tiennent à cœur en évitant la redondance. L'hybridation démultiplie les modes d'appréhension et de représentation de ces considérations, leur permettant d'être à la fois uniques et multiples, de rester identiques au travers des variations narratives. En d'autres termes, l'hybridation se présente comme le mode de perception, d'expression, et de représentation, idéal, du motif polysémique de la quête qui traverse l'œuvre de Winterson de part en part, de la triple recherche, identitaire, amoureuse et littéraire, dont les volets se replient les uns sur les autres tout en restant autonomes. Plus que cela, l'hybridation est le mode d'exploration de la quête, la forme qu'elle prend, la pratique au travers de laquelle elle évolue. Reliés par le motif de la quête et la pratique narrative qui la sous-tend et l'exprime, les textes de l'auteur forment un ensemble instable, fluctuant, multiple, paradoxal, aux variations infinies. Ils composent une image hybride des thèmes qu'ils ressassent et, au-delà de ces considérations récurrentes, de la voix qui en est à l'origine.

BIBLIOGRAPHIE

I- ŒUVRES DE JEANETTE WINTERSON

Autobiographie

Winterson Jeanette, 2011. *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, Jonathan Cape, London.

Romans

Winterson Jeanette, 1985. *Oranges are not the Only Fruit*, Vintage, London, 2001.

_____, 1987. *The Passion*, Vintage, London, 2001.

_____, 1989. *Sexing the Cherry*, Vintage, London, 2001.

_____, 1992. *Written on the Body*, Vintage, London, 1996.

_____, 1994. *Art & Lies*, Vintage, London, 1995.

_____, 1997. *Gut Symmetries*, Granta Books, London, 1998.

_____, 2000. *The PowerBook*, Vintage, London, 2001.

_____, 2004. *Lighthousekeeping*, Fourth Estate, London.

_____, 2005. *Weight: The Myth of Atlas and Heracles*, Canongate, Edinburgh & New York.

_____, 2007. *The Stone Gods*, Penguin, London, 2008.

_____, 2012. *The Daylight Gate*, Arrow & Hammer, London.

Nouvelles

Winterson Jeanette, 1989. "The Architect of Unrest", *Granta* 28, Granta, London, p. 179-85.

_____, 1998. *The World and Other Places*, Vintage, London, 1999.

_____ (sous la dir. de), 2009. "Goldrush Girl", in *Midsummer Nights*, Quercus, London, p. 187-95.

Livre illustré

Winterson Jeanette, 1985. *Boating for Beginners*, Vintage, London, 1999.

Littérature jeunesse

Winterson Jeanette, 2003. *The King of Capri* (illustrated by Jane Ray), Bloomsbury, London & New York.

_____, 2006. *Tanglewreck*, Bloomsbury, London.

_____, 2009. *The Battle of the Sun*, Bloomsbury, London.

_____, 2009. *The Lion, The Unicorn and Me: The Donkey's Christmas Story* (illustrated by Rosalind MacCurrach), Scholastic, London.

Scénarios de films et pièce radiophonique

Winterson Jeanette, 1988. *Static. Young Playwrights Festival*, Mortimer Jeremy (sous la dir. de), BBC, London.

_____, 1990. *Oranges are not the Only Fruit: The Script*, Pandora, London.

_____, 1994. *Great Moments in Aviation*, Vintage, London.

_____, 2009. *Ingenious*, Brian Kelly (réalisateur), BBC 1.

Essais

Winterson Jeanette, 1991. "Dreams and Buildings", in *Whose Cities?*, Fisher Mark, Owen Ursula (sous la dir. de), Penguin, London, p. 11-8.

_____, 1992. "Jeanette Winterson", in *The Pleasure of Reading*, Fraser Antonia (sous la dir. de), London, p. 247-52.

_____, 1993. "Virginia Woolf. Monks House, Rodmel, E. Sussex", in *Writers and their Houses: A Guide to the Writers' Houses of England, Scotland, Wales and Ireland*, Marsh Kate (sous la dir. de), London, p. 460-8.

_____, 1995. *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage, London, 1997.

Introductions

Inchbald Elizabeth, 1791. *A Simple Story*, Pandora, London, 1987.

Opie Amelia, 1804. *Adeline Mowbray*, Pandora, London, 1986.

Reynolds Margaret (sous la dir. de), 1992. *Erotica: Women's Writing from Sappho to Margaret Atwood*, Fawcett, London.

Swift Jonathan, 1735. *Gulliver's Travels*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Woolf Virginia, 1931. *The Waves*, Vintage, London, 2000.

Editions, avant-propos

Winterson Jeanette (sous la dir. de), 1986. *Passion Fruit: Romantic Fiction with a Twist*, Pandora, London, 1989.

Woolf Virginia, 1915. *The Voyage Out*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

_____, 1919. *Night and Day*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

_____, 1922. *Jacob's Room*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

_____, 1925. *Mrs Dalloway*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

_____, 1927. *To the Lighthouse*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

_____, 1928. *Orlando*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

_____, 1937. *The Years*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

_____, 1941. *Between the Acts*, Reynolds Margaret & Winterson Jeanette (sous la dir. de), Vintage, London, 1992.

Témoignage et session de chat (cités dans la thèse)

Winterson Jeanette, 17 juin 2002. "Family History: Mother from Heaven" ; *The New Yorker*, <http://www.newyorker.com/archive/2002/06/17/020617fa_fact3>, (page consultée le 02/08/2006).

_____, 7 septembre 2000. "Jeanette Winterson", Live chats ; *The Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/news/2000/sep/07/livechats>>, (page consultée 16/12/2003).

Site Internet officiel

Winterson Jeanette, 2008. <<http://www.jeanettewinterson.com>>

II- ETUDES CRITIQUES DE L'ŒUVRE DE JEANETTE WINTERSON

Ouvrages cités

Andermahr Sonia (sous la dir. de), 2007. *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*, Continuum, London & New York.

Bengtson Helene, Børch Marianne & Maagaard Cindie (sous la dir. de), 1999. *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*, Scholar's Press, Odense.

Grice Helena & Woods Tim (sous la dir. de), 1998. *'I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Rodopi, Amsterdam & Atlanta, 2003.

Makinen Merja, 2005. *The Novels of Jeanette Winterson. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York.

Noakes Jonathan & Reynolds Margaret (sous la dir. de), 2003. *Jeanette Winterson: The Essential Guide*, Vintage, London.

Onega Susana, 2006. *Jeanette Winterson*. Manchester University Press, Manchester.

Reynier Christine, 2004. *Jeanette Winterson : Le miracle ordinaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac.

Articles cités

Allen Carolyn, 1996. "Jeanette Winterson: The Erotics of Risk", in *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*, Indiana University Press, Bloomington, p. 46-80.

Annan Gabriele, 1993. "Devil in the Flesh: *Written on the Body* by Jeanette Winterson", *New York Review of Books*, 24, 4, p. 22-3.

Armitt Lucie, 2000. "The Grotesque Utopia: Joanna Russ, Jeanette Winterson, Angela Carter, Jane Palmer and Monique Wittig", in *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*, Macmillan, Basingstoke & London, p. 15-38.

Barnett Tully, 2003. "The Cyborg and the Garden: Aspects of Jeanette Winterson's Techno-Curiosity", *Counterpoints: Celebrating Diversity in Research*, 3, 1, p. 42-9.

Bernard Catherine, automne 1995. "Sexing the Cherry de Jeanette Winterson : des mondes suspendus", *Tropismes*, 7, p. 211-29.

Bollinger Laurel, automne 1994. "Models for Female Loyalty: The Biblical Ruth in Jeanette Winterson's *Oranges are not the Only Fruit*", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 13, 2, p. 363-80.

Brooks Libby, 2 septembre 2000. "Power Surge" ; *The Guardian*, <<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=214>>, (page consultée le 02/08/2006).

Buru Peter, automne 1997. "Time in Mind, Hopis, Cherries, and Postmodernism" ; *PIPA (Publication of the Illinois Philological Association)*, <<http://castle.eiu.edu/~ipaweb/pipa/volume/buru.htm>>, (page consultée le 09/08/2004).

Carlson Scott, 4 décembre 2000. "Novelist Predicts That the Internet Will Reshape Literature: Logging in with...Jeanette Winterson" ; *The Chronicle of Higher Education*, <<http://chronicle.com/article/Novelist-Predicts-That-the/107138/>>, (page consultée le 04/12/2004).

Childs Peter, 2005. "Jeanette Winterson: Boundaries and Desire", in *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York, p. 255-73.

Clingham Greg, 1998. "Winterson's Fiction and Enlightenment Historiography", *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts & Sciences*, 41, 2, p. 57-85.

Curtis Anthony, 12 septembre 1992. "Love and Dissolution in a Cooler Climate", *Financial Times*, p. 11.

Douglas Kate, 2001. “‘Blurbing’ Biographical: Authorship and Autobiography”, *Biography*, 24, 4, Flinders University, p. 806-26.

Fau Hélène, juin 2003. “A la recherche du correct dans *Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson : monstration obscène et inhibition décente”, *Etudes britanniques contemporaines*, 24, p. 85-96

Finney Brian, 2000. *Bonded by Language: Jeanette Winterson’s Written on the Body* ; CSULB (California State University Long Beach), <<http://www.csulb.edu/~bhfinney/winterson.html>>, (page consultée le 05/12/2001).

Fort Camille, 2008. “Traduire le neutre sans neutraliser le littéraire : *Written on the Body* de Jeanette Winterson et *In Transit* de Brigid Brophy” ; *Palimpsestes*, 21, <<http://palimpsestes.revues.org/72>>, (page consultée le 25 avril 2010).

Ganteau Jean-Michel, 2001. “‘Eve, whose eye darted contagious fire’: expressivité et impudeur dans *Written on the Body* de Jeanette Winterson”, *Etudes britanniques contemporaines*, 21, p. 35-55.

_____, 2003. “Fantastic but Truthful: The Ethics of Romance”, *The Cambridge Quarterly*, 32, 3, p. 225-38.

_____, 2004 (a). “Heart Objects: Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance”, in *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Gutleben Christian, Onega Susana (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & New York, p. 165-85.

_____, juin 2004 (b). “Sympathetic Parody : où imposer les limites du genre ? A propos de *The Powerbook* de Jeanette Winterson”, *Etudes britanniques contemporaines*, 26, p. 153-70.

Gydé An, 1995. “The Story-Telling Motif in Jeanette Winterson’s *Oranges Are Not the Only Fruit*”, in *Exploring Feminine Space: Five Essays on Women’s Writing*, Demoor Marysa (sous la dir. de), Studia Germanica Gandensia, Gent, p. 34-58.

Harris Andrea L., 2000. *Other Sexes: Rewriting Difference from Woolf to Winterson*, State University of New York Press, Albany.

Ivry Benjamin, mars 2003. "Interview with Jeanette Winterson"; *Wall Street Journal*, <<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=216>>, (page consultée le 02/08/2006).

Jaggi Maya, 29 mai 2004. "Profile: Jeanette Winterson"; *The Guardian*, <<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=272>>, (page consultée le 10/07/2006).

Joyce Elisabeth, 1996. "Memory and Oblivion: The Historical Fiction of Rikki Ducornet, Jeanette Winterson and Susan Daitch"; *Electronic Book Review* 3, <<http://www.altx.com/ebr/ebr3/lisa.htm>>, (page consultée le 10/03/2003).

Kendrick Walter, 1993. "Fiction in Review", *Yale Review*, 81, p. 131-3.

Kutzer Daphne M., 1994. "The Cartography of Passion: Cixous, Wittig and Winterson", in *Re-Naming the Landscapes*, Butterfield Bruce A. & Kleist Jürgen (sous la dir. de), Peter Lang, New York, p. 133-45.

Langland Elizabeth, janvier 1997. "Sexing the Text: Narrative Drag as Feminist Poetics and Politics in Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry*", *Narrative*, 5, 1, p. 99-107.

Lee Alison, 1994. "Bending the Arrow of Time: The Continuing Postmodern Present", in *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des Iles Britanniques*, Duperray Max (sous la dir. de), Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, p. 217-29.

Lindenmeyer Antje, automne 1999. "Postmodern Concepts of the Body in Jeanette Winterson's *Written on the Body*", *Feminist Review*, 63, p. 48-63.

Martin Sara, juillet 1999. "The Power of Monstrous Women: Fay Weldon's *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989)", *Journal of Gender Studies*, 8, 2, p. 193-210.

Miner Valerie, 1993. "At Her Wit's End", *The Women's Review of Books*, 10, p. 21.

Onega Susana, 1995 (a). “‘A Knack for Yarns’: The Narrativization of History and the End of History”, in *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*, Onega Susana (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 7-18.

_____, 1995 (b). “‘I’m Telling You Stories. Trust Me’: History/Story-Telling in Jeanette Winterson’s *Oranges Are Not the Only Fruit*”, in *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*, Onega Susana (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 135-47.

_____, 1999. “Postmodernist Rewritings of the Puritan Commonwealth: Winterson, Ackroyd, Mukherjee”, in *Intercultural Encounters. Studies in English Literatures: Essays Presented to Rüdiger Ahrens on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Cope Kevin L. & Heiz Anton (sous la dir. de), Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, p. 439-66.

Owen Katie, 1992. “Love Becomes a Lecture”, *The Sunday Telegraph*, p. 111.

Palmer Paulina, 1995. “Postmodern Trends in Contemporary Fiction: Margaret Atwood, Angela Carter, Jeanette Winterson”, in *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*, Dowson Jane, Earnshaw Steven (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam, p. 181-99.

Reynier Christine, 1997. “L’art paradoxal de Jeanette Winterson”, *Etudes anglaises*, 50, 2, p. 183-94.

Rosemergy Jan, 2000. “Navigating the Interior Journey: The Fiction of Jeanette Winterson”, in *British Women Writing Fiction*, Werlock Abby (sous la dir. de), University of Alabama Press, Tuscaloosa, p. 248-69.

Rubinson Gregory J., hiver 2001. “Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson’s *Written on the Body*”, *Critique*, 42, 2, p. 218-32.

Sheehan Aurelie Jane, automne 1993. “Review of *Written on the Body*, by Jeanette Winterson”, *Review of Contemporary Fiction*, 13, 3, p. 208-9.

Smith Angela Marie, été 2005. “Fiery Constellations: Winterson’s *Sexing the Cherry* and Benjamin’s Materialist Historiography”, *College Literature*, 32, 3, p. 21-50.

Smith Joan, 13 septembre 1992. "Grazed Anatomy: *Written On the Body*-Jeanette Winterson: Cape, 13.99" ; *The Independent*, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review--grazed-anatomy-written-on-the-body-jeanette-winterson-cape-1399-1551195.html>>, (page consultée le 04/08/2004).

Stevens Christy R., (s.d.). "Imagining Deregulated Desire: *Written on the Body's* Revolutionary Reconstruction of Gender and Sexuality" ; San Diego State University, <http://www.care2.com/c2c/share/sharebook?share_type=&tag=written&pid=532563539> (page consultée le 06/12/2006).

Stewart Lucretia, février 1993. "No, No, Jeanette", *Harper's Bazaar*, 3374, p. 74-6.

Stowers Cath, 1995. "Journeying with Jeanette: Transgressive Travels in Winterson's Fiction", in *(Hetero)Sexual Politics*, Maynard Mary & Purvis June (sous la dir. de), Taylor & Francis, London, p. 139-59.

Stuart Andrea, 18 septembre 1992. "Terms of Endearment", *New Statesman and Society*, 220, p. 37-8.

Sutherland John, 24 septembre 1992. "On the Salieri Express", *London Review of Books*, 14, 18, p. 18-20.

Van Kirk John, automne 1993. "Fiction Chronicle", *Hudson Review*, 46, 3, p. 600-4.

Lectures complémentaires

Anievas Gamallo Isabel C., 1998. "Subversive Storytelling: The Construction of Lesbian Girlhood through Fantasy and Fairy Tale in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*", in *The Girl: Construction of the Girl in Contemporary Fiction By Women*, Saxton Ruth O., St. Martin's, New York, p. 119-34.

Asensio-Arostegui Maria del Mar, 1996. "Subversion of Sexual Identity in Jeanette Winterson's *The Passion*", in *Gender Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*, Cornut-Gentille D'Arcy Chantal & Garcia Landa José Angel, Rodopi, Amsterdam, p. 281-95.

Belsey Catherine, été 1994. "Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire", *New Literary History*, 25, 3, p. 683-705.

DeLong Anne, 2006. "The Cat's Cradle: Multiple Discursive Threads in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*", *Literature Interpretation Theory*, 17, p. 263-75.

Douglas Erin, printemps-été 2009. "'That was a terrible thing to do to a flower': Floral Pleasures and Changeable Bodies in Virginia Woolf's *Orlando* and Jeanette Winterson's *The PowerBook*", *Virginia Woolf Miscellany*, 75, p. 13-5.

Eide Marian, octobre 2001. "Passionate Gods and Desiring Women: Jeanette Winterson, Faith, and Sexuality", *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, 6, 4, p. 279-91.

Fau Hélène, 2003. *Mouvements baroques et néo-baroques dans l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson : entrée dans l'au-delà du postmodernisme*, Thèse en littérature anglaise, Université de Metz, Metz.

_____, juin 2004. "Interview with Jeanette Winterson", *Etudes britanniques contemporaines*, 26, p. 171-85.

_____, 2005. "Libérer l'« inretenable » retenu : le musée dans l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson", *Etudes anglaises*, 58, 2, p. 166-77.

_____, 2009. "Le texte est le devenir de l'auteur/e"; *Le Portique*, <<http://leportique.revues.org/index1371.html>>, (page consultée le 18/02/2010).

Gilmore Leigh, automne 2001. "The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony", *Biography*, 24, 4, p. 917-22.

_____, hiver 2001. "Limit-Cases: Trauma, Self-Representation, and the Jurisdictions of Identity", *Biography*, 24, 1, p. 128-39.

Kılıç Mine Özyurt, juin 2008. "Transgressing Gender Boundaries: The Function of the Fantastic in Jeanette Winterson's *The PowerBook*", *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 89, 3, p. 287-304.

Lozano Maria, 1995. "'How You Cuddle in the Dark Governs How You See the History of the World': A Note on some Obsessions in Recent British Fiction", in *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*, Onega Susana (sous la dir. de), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, p. 117-34.

Merleau Chloë Taylor, été 2003. "Postmodern Ethics and the Expression of Differends in the Novels of Jeanette Winterson", *Journal of Modern Literature*, 26, Indiana University Press, Bloomington, p. 84-102.

Regard Frédéric, décembre 2003. "A Philosophy of Magical Rhetoric. Notes on Jeanette Winterson's *Dancing Lesson*", *Etudes britanniques contemporaines*, 25, p. 115-28.

Reynier Christine, 1994. "Venise dans *The Passion* de Jeanette Winterson", *Etudes britanniques contemporaines*, 4, Presses Universitaires de Montpellier, Montpellier, p. 25-37.

Roessner Jeffrey, hiver 2002. "Writing a History of Difference: Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* and Angela Carter's *Wise Children*", *College Literature*, 29, 1, p. 102-22.

Stowers Cath, 1996. "'No Legitimate Place, No Land, No Fatherland': Communities of Women in the Fiction of Roberts and Winterson", *Critical Survey*, 8, 1, p. 69-79.

Zucker Marilyn S., automne 2002. "Virginia Woolf and Jeanette Winterson: The Real World of Words", *Virginia Woolf Miscellany*, 61, p. 4-5.

III- INTERTEXTES ET ETUDES CRITIQUES DES INTERTEXTES

Intertextes

Andersen Hans Christian, 1835-72. *Fairy Tales*, Barnes & Noble, New York, 2007.

Ariosto Ludovico, 1532. *Orlando Furioso*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Arnold June, 1973. *The Cook and The Carpenter*, New York University Press, New York, 1995.

Beeton Isabella, 1859-61. *The Book of Household Management*, Cassell & Co., London, 2000.

Boccace, 1349-1353. *Décameron*, Le livre de poche, Paris, 1994.

Borges Jorge Luis, 1998. *Collected Fictions*, Penguin, New York, 1999.

Browning Robert, 1849. *Poems Volume 2*, Chapman & Hall, London.

Byron George Gordon, 1831. *The Works of Lord Byron including The Suppressed Poems*, Galignani, Paris.

Calvino Italo, 1972. *Invisible Cities*, Vintage, London, 1997.

Carroll Lewis, 1865, 1871. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, Penguin, Harmondsworth, 1968.

_____, 1990. *Œuvres*, Paris, Gallimard.

Carter Angela, 1984. *Nights at the Circus*, Vintage, London, 2006.

Cervantès Miguel de, 1605 (a). *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Première partie, Gallimard, Paris, 1995.

_____, 1615 (b). *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Deuxième partie, Gallimard, Paris, 1995.

Dante Alighieri, 1308-21. *La Divine Comédie*, Garnier, Paris, 1966.

_____, 1308-21. *The Divine Comedy Volume 1: Inferno*, Penguin, New York, 1984.

Donne John, 1711. *The Complete English Poems, Poems of John Donne*, Smith A.J. (sous la dir. de), Penguin, London, 1996.

Duffy Maureen, 1971. *The Love Child*, Panther, St Albans, 1973.

_____, 1983. *Londoners*, Methuen, London.

Firstbrook Peter, 1999. *Lost on Everest: The Search for Mallory and Irvine*, BBC, London.

Grimm Brothers, 1823. *Grimms' Fairy Tales*, Penguin, London, 1996.

_____, 1903. *Grimms' Fairy Tales*, Maynard, Merrill & Co, New York.

La quête du Saint-Graal (préface et traduction en français moderne par Emmanuèle Baumgartner), Champion, Paris, 1979.

Leprince de Beaumont Jeanne-Marie, 1756. *La Belle et la Bête*, Casterman, Paris, 2004.

Malory Thomas, 1485. *Le Morte d'Arthur: King Arthur and the Legends of the Round Table* (The Classic Rendition by Keith Baines with an Introduction by Robert Graves), Signet Classic, New York, 2001.

_____, 1485. *Le roman du roi Arthur et de ses chevaliers de la Table Ronde (Le Morte d'Arthur)* Tome I (traduit de l'anglais par Pierre Goubert), L'Atalante, Nantes, 1994.

Marvell Andrew, 1870. *The Poetical Works of Andrew Marvell*, Alexander Murray, London.

Ovide, 1-10. *Les métamorphoses*, GF-Flammarion, Paris, 1966.

_____, 15. *Les fastes* (traduit et annoté par Henri Le Bonniec), Les Belles Lettres, Paris, 1990.

Perrault Charles, 1867. *Les contes de Perrault*, Hetzel, Paris.

Piercy Marge, 1975. *Woman on the Edge of Time*, Fawcett, New York & Toronto, 1976.

Platon, -380, -370. *Le banquet/Phèdre*, Flammarion, Paris, 1964.

Rossetti Christina Georgina, 1904. *The Poetical Works* (With Memoir and Notes by William Michael Rossetti), Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich & New York, 1970.

Rowe Nicholas, 1703. *The Fair Penitent*, Heath & Co., Boston & London, 1907.

Shakespeare William, 1600. *A Midsummer Night's Dream*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

_____, 1609. *The Sonnets* (With an Introduction by Stephen Orgel), Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

_____, 1623. *The Tempest* (With Detailed Notes from the World's Leading Center for Shakespeare Studies), Washington Square Press, New York, 1994.

Shelley Mary, 1818. *Frankenstein*, Penguin, London, 1994.

The Bible, Authorized King James Version with Apocrypha (With an Introduction and Notes by Robert Carroll & Stephen Prickett), Oxford University Press, Oxford, 1998.

Thomas Dylan, 1940. *Portrait of the Artist as a Young Dog*, Phoenix, London, 2001.

Weldon Fay, 1983. *The Life and Loves of a She-Devil*, Pantheon, New York.

Wilde Oscar, 1986. *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Penguin, London.

Wittig Monique, 1973. *Le corps lesbien*, Minuit, Paris.

Woolf Virginia, 1928. *Orlando*, Wordsworth, Hertfordshire, 1995.

Etudes des intertextes citées

Abrams Lynn, 2001 (a). "Ideals of Womanhood in Victorian Britain"; BBC, <http://www.bbc.co.uk/history/trail/victorian_britain/women_home/ideals_womanhood_01.shtml>, (page consultée le 13/01/2006).

_____, 2001 (b). "Victorian Britain: The Cookery Book as Source Material"; BBC, <http://www.bbc.co.uk/history/trail/victorian_britain/women_home/cookery_book_03.shtml>, (page consultée le 13/01/2006).

Bartz Gabriele, 1998. *Fra Angelico*, Verlagsgesellschaft, Köln.

Beauclerk Charles, 2005. *Nell Gwyn, A Biography*, Macmillan, London, Basingstoke & Oxford.

Bell Robert, 1983. *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary*, ABC-CLIO, Santa Barbara.

Berti Luciano, 1966. *Les grands peintres. Paolo Uccello*, Hachette, Paris.

_____, 1967. *Les grands peintres. Fra Angelico*, Hachette, Paris.

Boka Georges, 1994. *Rembrandt. Rembrandt's Nightwatch: The Mystery Revealed*, Georges Boka et les Editions Emile-Nelligan, Montreal.

Boyer Frédéric, 2001. "Introduction à *La nouvelle traduction de la Bible*", *La Bible*, Nouvelle traduction, Bayard, Paris.

Edwards Meghan, 2004. "The Devouring Woman and Her Serpentine Hair in Late-Pre-Raphaelitism", Brown University ; The Victorian Web, <<http://www.victorianweb.org/painting/prb/edwards12.html>>, (page consultée le 20 janvier 2005).

Fauriel Charles-Claude, 1845. "Etudes sur Dante", *La Revue indépendante*, 8, p. 361-78.

Frye Northrop, 1984. *Le grand code : la Bible et la littérature*, Seuil, Paris.

Gattégno Jean, 1994. "Préface à *Alice au Pays des Merveilles* et *De l'Autre Côté du Miroir*, de Lewis Carroll", Gallimard, Paris.

Gombrich E.H., 1997. *Histoire de l'art*, Gallimard, Paris.

Graves Robert, 1967. *Les mythes grecs*, Fayard, Paris.

Harrison Anthony H., 1988. "Christina Rossetti in Context", North Carolina University Press, Chapel Hill ; The Victorian Web, <<http://www.victorianweb.org/authors/crossetti/harrison2/4.6.html>>, (page consultée le 12/04/2003).

Homans Margaret, 1985. "'Syllables of Velvet': Dickinson, Rossetti and the Rhetorics of Sexuality", *Feminist Studies*, 11, p. 569-93.

HRH Princess Michael of Kent, 2005. *Cupid and the King, Five Royal Paramours*, Touchstone, New York.

Hughes Kathryn, 2005. *The Short Life & Long Times of Mrs Beeton*, Fourth Estate, London.

Isaacs Jason B., 1992. "Christina Rossetti - Additional Biographical Information", Brown University ; The Victorian Web, <<http://www.victorianweb.org/authors/crossetti/rossettibi01.html>>, (page consultée le 12/04/2003).

Levine Peter, octobre 1999. "Why Dante Damned Francesca da Rimini", *Philosophy & Literature*, 23, p. 334-50.

Mc Gann Jerome, 1980. "Christian Rossetti's Poems: A New Edition and a Revaluation", *Victorian Studies*, 23, p. 237-54.

Okihiro Gary Y., 2009. *Pineapple Culture: A History of the Tropical and Temperate Zones*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles.

Paris Ginette, 1986. *Pagan Meditations: The Worlds of Aphrodite, Artemis and Hestia*, Spring Publications, Dallas.

Philips Robert (sous la dir. de), 1981. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*, Penguin, Harmondsworth.

Régnier-Bohler Danielle (sous la dir. de), 1989. *La légende arthurienne : Le Graal et la Table Ronde*, Robert Laffont, Paris.

Ringel Meredith, 2004. "The Unattainable Rose in Love and the Pilgrim" ; The Victorian Web, <<http://www.victorianweb.org/painting/bj/paintings/ringel17.html>>, (page consultée le 06/06/2006).

Usher Jonathan, 2003. "Boccaccio on Readers and Reading" ; *Heliotropia 1.1.*, <http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/01-01/usher.shtml>, (page consultée le 08/07/2006).

_____, 2004. "Boccaccio, Cavalcanti's Canzone 'Donna me prega' and Dino's Glosses" ; *Heliotropia 2.1.*, <http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/02-01/usher.shtml>, (page consultée le 08/07/2006).

Waters Bill, 1993. *Burne-Jones. A Quest for Love: Works by Sir Edward Burne-Jones Bt and Related Works by Contemporary Artists* ; The Victorian Web, <<http://www.victorianweb.org/painting/bj/paintings/18.html>>, (page consultée le 06/05/2006).

Williams Kate, 2007. *England's Mistress: The Infamous Life of Lady Hamilton*, Arrow, London.

100 Chefs-d'œuvre du Van Gogh Museum, 2002. Van Gogh Museum, Amsterdam.

IV- ETUDES GENERALES

Ouvrages et articles cités

Ackroyd Peter, 2000. *London: The Biography*, Anchor, London, 2003.

Adam Jean-Michel, 1992. "Mémoire et fiction dans *Remise de peine* de Modiano", *Autofiction & Cie*, Doubrovsky Serge, Lecarme Jacques & Lejeune Philippe (sous la dir. de), Cahiers RITM, 6, Paris.

Aron Raymond, 1969. *Introduction à la philosophie de l'histoire : Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Gallimard, Paris.

Auerbach Nina, Knoepfmacher U.C. (sous la dir. de), 1992. *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*, University of Chicago Press, Chicago.

Bakhtine Mikhaïl, 1970 (a). *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris.

_____, 1970 (b). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris.

_____, 1978. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.

Barthes Roland, 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris.

_____, 1994 (a). "La mort de l'auteur", in *Roland Barthes, Œuvres complètes* Tome 2, Seuil, Paris, p. 491-5.

_____, 1994 (b). "Réponses", in *Roland Barthes, Œuvres complètes* Tome 3, Seuil, Paris, p. 451.

Batt Noëlle, Bernardi Sandro, Bloch Béatrice [et al.], 2001. *L'art et l'hybride*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.

Beer Gilliam, 1970. *The Romance*, Methuen, London.

Bellemin-Noël Jean, 1988. *Biographies du désir*, PUF, Paris.

Benson Larry D., 1984. "Courtly Love and Chivalry in the Later Middle Ages", in *Fifteenth-Century Studies: Recent Essays*, Yeager Robert F. (sous la dir. de), Archon, Hamden, p. 237-57.

Bergson Henri, 1968. *Durée et simultanéité: A propos de la théorie d'Einstein*, PUF, Paris.

Berry David, 2002. *The Ashmolean Museum* ; Ashmolean Museum - University of Oxford, <<http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant02.html>>, (page consultée le 11/04/2004).

Bessière Jean (sous la dir. de), 1988. *Hybrides romanesques : fiction (1960-1985)*, PUF, Paris.

Bettelheim Bruno, 1976. *La psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris.

Bloom Harold, 1998. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York.

Brooks Peter, 1984. *Reading for the Plot*, Harvard University Press, Cambridge.

Budor Dominique & Geerts Walter (sous la dir. de), 2004. *Le texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

Butler Judith, 2006. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London & New York.

Carr David, Dray William, Geraets Théodore F. [et al.] (sous la dir. de), 1982. *La philosophie de l'histoire et la pratique historique d'aujourd'hui/Philosophy of History and Contemporary Historiography*, Editions de l'Université d'Ottawa, Ottawa.

Carroll John B., 1956. *Language, Thought and Reality: Selected Works of Benjamin Lee Whorf*, MIT Press, Cambridge.

Carter Angela, 1990. *The Virago Book of Fairy Tales*, Virago, London.

Centre de Recherches d'Etudes Anglophones de l'Université Stendhal (CREA), 2002. *Identité et altérité : l'hybride*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

Chandler Daniel, 1995. *The Act of Writing: A Media Theory Approach*, University of Wales Press, Aberystwyth.

Cixous Hélène & Clément Catherine, 1975. *La jeune née*, Union Générale d'Editions, Paris.

Cronan Rose Ellen, 1983. "Through the looking Glass: When Women Tell Fairy Tales", in *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Hirsch Abel & Langland Elizabeth (sous la dir. de), University Press of New England, Hanover, p. 209-27.

Curti Lidia, 1998. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*, New York University Press, New York.

Derrida Jacques, 1967 (a). *De la grammatologie*, Minuit, Paris.

_____, 1967 (b). *La voix et le phénomène*, PUF, Paris.

Dion Robert, Fortier Frances & Haghebaert Elisabeth, 2001. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Editions Nota bene, Québec.

Dobrovsky Serge, 1977. *Fils : roman*, Galilée, Paris.

_____, 1988. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, PUF, Paris.

Eagleton Terry, 1997. *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell Publishers, Oxford & Cambridge.

Eigeldinger Marc, 1987. *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, Genève.

Eliot T.S., 1921. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London, 1969.

Freud Sigmund, 1961. *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris.

Frye Northrop, 1969. *Anatomy of Criticism: Four Essays by Northrop Frye*, Atheneum, New York.

_____, 1982. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge & London.

Gallagher Catherine & Greenblatt Stephen, 2000. *Practising New Historicism*, University of Chicago Press, Chicago.

Genette Gérard, 1991. *Fiction et Diction*, Poétique, Seuil.

_____, 1992. *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, Paris.

Gilbert Sandra M. & Gubar Susan, 2000. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, New Haven & London.

Groupe d'Etudes et de Recherches sur le Fantastique (GERF), 2000. *Les cahiers du Gerf 7 : L'hybride*, Presses de l'Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble.

Hassan Ihab, 1986. "Pluralism in Postmodern Perspective", *Critical Inquiry*, 12, 3, Chicago, p. 503-20.

Hubier Sébastien, 2003. *Littératures intimes : les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris.

Hutcheon Linda, 1991. *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London & New York.

_____, 1999. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York.

Irigaray Luce, 1974. *Speculum de l'autre femme*, Les Editions de Minuit, Paris.

Jackson Rosemary, 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London & New York.

Jackson Tony E., 1999. "The Desires of History, Old and New", *Clio*, 28, 2, p. 169-87.

Jameson Fredric, 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca.

Jencks Charles, 1980. *Late-Modern Architecture and Other Essays*, London & New-York.

Kosofsky Sedgwick Eve, 1994. *Tendencies*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.

_____, 2008. *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.

Lacan Jacques, 1966. "Le stade du miroir", in *Ecrits*, Seuil, Paris.

LaCapra Dominick, 1985. *History and Criticism*, Cornell University Press, Ithaca & London.

_____, 2000. *History and Reading*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & London.

Laouyen Mounir, 1999. "L'autofiction: une réception problématique", Actes du colloque "Frontières de la Fiction" ; Fabula, <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>>, (page consultée le 20/01/2000).

Laplanche Jean, 2006. *Problématiques VI : L'après-coup*, PUF, Paris.

Lecarme Jacques, 1992. "L'autofiction : un mauvais genre ?", *Autofictions & Cie*, Doubrovsky Serge, Lecarme Jacques & Lejeune Philippe, Cahiers RITM, 6, p. 227-49.

Lee Alison, 1990. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, Routledge, London & New York.

Leith-Ross Prudence, 1984. *The John Tradescants: Gardeners to the Rose and Lily Queen*, Owen, London.

Lejeune Philippe, 1996. *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.

Macdonald Margaret, avril 1989. "Le langage et la fiction" (traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer), *Poétique*, 78, p. 219-35.

Marx Roland, 1996. *Histoire de la Grande-Bretagne*, Armand Colin, Paris.

Mc Hale Brian, 1992. *Constructing Postmodernism*, Routledge, London & New York.

Mioche Antoine, 2003. *Les grandes dates de l'histoire britannique*, Hachette, Paris.

Moi Toril, 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, London & New York.

Pearce Lynne, 1994. *Reading Dialogics*, Edward Arnold, London.

Picard Liza, 1998. *Restoration London*, Phoenix, London.

Piettre Renée, 1996. "Le Dauphin comme hybride dans l'univers dionysiaque", *Hybrides et hybridités, Uranie (Mythes et littératures)*, 6, p. 7-36.

Propp Vladimir I., 1970. *Morphologie du conte*, Seuil, Paris.

Radway Janice A., 1991. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill & London.

Robinson Bruce, 2004. "London's Burning: The Great Fire"; BBC, <http://www.bbc.co.uk/history/british/civil_war_revolution/great_fire_01.shtml>, (page consultée le 14/01/2006).

Ronen Ruth, 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rose Margaret A., 1993. *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rosenfeld Claire, 1967. "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double", in *Stories of the Double*, Guerard Alfred J. (sous la dir. de), J.B. Lippincott, Philadelphia.

Rowe Karen, 1986. "Feminism and Fairy Tales", in *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Zipes Jack (sous la dir. de), Methuen, New York.

Russel Charles, 1980. "The Context of the Concept", in *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Garvin Harry H. (sous la dir. de), Bucknell University Press, Lewisburg, p. 181-93.

Samoyault Tiphaine, 2001 (a). *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris.

Sapir Edward, 1958. "The Status of Linguistics as a Science" (1929), in *Edward Sapir: Culture, Language and Personality*, Mandelbaum D.G. (sous la dir. de), University of California Press, Berkeley.

Saussure Ferdinand de, 1995. *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris.

Searle John R., 1979. *The Logical Status of Literary Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge.

Sellers Susan, 2001. *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Palgrave, New York.

Sennett Richard, 1976. *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, Vintage, New York.

Smith Zadie, 2000. *White Teeth*, Penguin, London, 2001.

The Official Website of the British Monarchy, <<http://www.royal.gov.uk>>, (site consulté le 04/01/2006).

Tuve Rosamund, 1966. *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and their Posterity*, Princeton University Press, Princeton.

Weber Max, 1967. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* suivi de *Les sectes protestantes et l'esprit du capitalisme*, Plon, Paris.

White Hayden, 1992. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London.

Wilson Bryan, 1970. *Religious Sects: A Sociological Study*, World University Library, London.

Winnicott D.W., 1974. *Playing and Reality*, Penguin, London.

Wittig, Monique, 1992. *The Straight Mind*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead,.

_____, 2001. *La pensée straight*, Balland, Paris.

Woolf Virginia, 1929, 1938. *A Room of One's Own/Three Guineas*, Penguin, London, 2000.

Worthington Kim L., 1996. *Self as Narrative: Subjectivity and Community in Contemporary Fiction*, Clarendon Press, Oxford.

Yaeger Patricia, 1988. *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*, Columbia University Press, New York.

Zipes Jack, 2006. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, Routledge, London & New York.

Lectures complémentaires

Bakhtine Mikhaïl, 1984. *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.

Braidotti Rosi, 1994. *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.

Buckley Jerome Hamilton, 1975. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harvard University Press, Cambridge & London.

Caluwé Jean-Michel, 1990. "Les genres littéraires", in *Méthode du texte : Introduction aux études littéraires*, Delcroix Maurice & Hallyn Fernand, Duculot, Paris, p. 148-54.

Colonna Vincent, 1989. *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, EHESS, Paris.

Currie Mark, 1998. *Postmodern Narrative Theory*, St Martin's Press, New York.

Elam Diane, 1992. *Romancing the Postmodern*, Routledge, London & New York.

Genette Gérard, Jauss Hans Robert, Schaeffer Jean-Marie [et al.], 1986. *Théorie des genres*, Seuil, Paris.

Hamilton Paul, 1996. *Historicism*, Routledge, London & New York.

Harland Richard, 1991. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Poststructuralism*, Routledge, London & New York.

Herman David, octobre 1995. "Autobiography, Allegory and the Construction of the Self", *British Journal of Aesthetics*, 35, 4, p. 351-60.

Iser Wolfgang, 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore.

Jameson Fredric, 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.

Jouve Vincent, 1984. *La littérature selon Barthes*, Les Editions de Minuit, Paris.

Levinson Michael (sous la dir. de), 1999. *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lodge David, 1990. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, London & New York.

Mura-Brunel Aline, 1999. "Le temps des 'œuvres migrantes' : Le modèle et le genre, mémoires du littéraire", in *Problématique des genres, problèmes du roman*, Bessière Jean & Philippe Gilles, Honoré Champion, p. 125-40.

Rabaté Dominique, 1999. "L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit", Actes du colloque "Frontières de la Fiction" ; Fabula, <<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/217.php>>, (page consultée le 20/01/2000).

Saint-Gelais Richard, 1999. "La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité", Actes du colloque "Frontières de la Fiction" ; Fabula, <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php>>, (page consultée le 20/01/2000).

Tadié Jean-Yves, 1982. *Le roman d'aventures*, PUF, Paris.

Todorov Tzvetan, 1981. *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris.

Veese Adam, 1989. *The New Historicism*, Routledge, London & New York.

Veyne Paul, 1996. *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris.

White Hayden, 1981. "The Narrativization of Real Events", *Critical Inquiry*, 7, 4, p. 793-8.

Wilde Alan, 1981. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Zerweck Bruno, printemps 2001. "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction", *Style*, 35, 1, p. 151-78.

V- OUVRAGES DE REFERENCE

Bénézit Emmanuel, 1976. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* Volume 10, Gründ, Paris.

Cherpillod André, 1986. *Dictionnaire étymologique des noms géographiques*, Masson, Paris.

Couplan François, 2000. *Dictionnaire étymologique de botanique : comprendre facilement tous les noms scientifiques*, Delachaux & Niestlé, Lausanne & Paris.

Crowther Jonathan (sous la dir. de), 1995. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, Oxford.

Cuzin Jean-Pierre, Laclotte Michel (sous la dir. de), 1997. *Dictionnaire de la peinture. La peinture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Larousse-Bordas, Paris.

Delabastita Dirk, D'hulst Lieven, Ghesquiere Rita [et al.] (sous la dir. de), 2001. *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion, Paris.

Dictionnaire de la peinture italienne : la peinture italienne des origines à nos jours, 1989. Larousse, Paris.

Hoad T.F. (sous la dir. de). *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

Le Petit Larousse, 1995. Larousse, Paris.

Milicua José, Sureda Joan (sous la dir. de), 1989. *Histoire universelle de l'art Tome 6. La Renaissance : Le quattrocento italien, la peinture flamande*, Larousse, Paris.

INDEX

A

Abrams, Lynn, 334, 335
absolutisme, 67, 110, 215, 246, 249, 252, 256, 271, 281, 292, 379, 381, 401, 417, 446
abstrait, 63, 64, 106, 203, 259, 278, 283, 289, 297, 302, 308, 319, 344, 436
Ackroyd, Peter, 248, 257, 444
Adam, 212, 224, 291, 342, 365, 366, 367
Adam, Jean-Michel, 200
adoption, 39, 67, 115, 120, 142, 143, 173, 196, 197, 204, 213, 225, 268, 317, 364, 365, 369, 370, 425, 444
adultère, 91, 302, 308, 309, 311, 393, 397, 401, 416, 418, 419
agneau pascal, 61, 320, 368
Agravaïn, 373
Alice, 124, 135, 153, 293, 302, 348, 351, 352, 353, 354, 355
Alice's Adventures in Wonderland, 348
allégorie, 182, 184, 196, 198, 199, 202, 205, 206, 216, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 241, 284, 309, 316, 317, 353, 354
Allen, Carolyn, 85, 108, 112, 113, 117, 277
alpiniste, 161, 390, 396, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 426
alter ego, 38, 48, 49, 50, 53, 60, 64, 65, 128, 144, 148, 152, 178, 182, 183, 188, 223, 266, 270, 377
anadiplose, 271, 380, 389, 407, 438
ananas, 38, 62, 63, 67, 71, 164, 165, 171, 178, 179, 186
anatomie, 93, 294, 297, 298, 299, 302, 304, 438
ancêtre littéraire, 128, 246
ancien, 62, 63, 64, 65, 83, 227, 391, 450
Andersen, Hans Christian, 237
androgynie, 6, 22, 30, 31, 70, 73, 85, 97, 161, 413, 428, 434, 435, 438
ange, 17, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 81, 85, 90, 183, 304, 320, 321, 323, 333, 338, 403
animal, 36, 37, 42, 56, 59, 76, 78, 87, 208, 224, 229, 231, 232, 233, 234, 245, 247, 253, 284, 288, 305, 357, 362, 430
Annan, Gabriele, 111
anormalité, 50, 82, 99, 207, 433
Apollon, 75, 76
apophrades, 291, 418
appropriation, 24, 33, 75, 110, 111, 215, 353, 370
archétype, 76, 78, 94, 96, 97, 99, 101, 118, 128, 316, 337, 378, 390, 392, 393, 426
Arioste (l'), 128, 390, 410, 411, 413, 428
Aristophane, 70
Arimitt, Lucie, 7, 48, 58
Arnold, June, 93
Art & Lies, 30, 124, 167, 193, 213, 243, 280, 281, 315, 454
Art Objects, 20, 25, 160, 163, 165, 185, 187, 192, 200, 201, 277, 281, 326, 371, 454
Artémis, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 87, 91, 149, 152, 169, 182, 185, 189
Arthur (roi), 196, 370, 371, 372, 375, 376, 377, 378, 380, 382, 383, 404, 416, 421
artiste, 17, 27, 54, 129, 132, 162, 163, 164, 165, 166, 183, 192, 193, 259, 313, 326, 445, 454

atome, 278, 294, 295, 296, 297, 298
Attitudes, 313
Auerbach, Nina, 211
autodiégétique (narrateur), 7, 22, 24, 29, 48, 93, 186, 187, 196, 197, 224, 421
autofiction, 241, 242, 243, 244, 334, 362, 452
autoportrait, 101, 107, 128, 165, 166

B

Bakhtine, Mikhaïl, 23, 26, 28, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 216, 259
balancement, 286, 287, 288, 289
banane, 38, 155, 159, 173, 175, 176, 178, 180, 191, 213, 214, 268
Barnett, Tully, 112, 132, 426
barque, 286, 287, 288
Barthes, Roland, 191, 259, 260, 262, 282, 288, 289, 312
Bartz, Gabriele, 183
Batt, Noëlle, 11, 13, 17
Beauclerk, Charles, 338, 339
Beauharnais, Joséphine de, 313
Beauvoir, Simone de, 43
Beer, Gilliam, 316, 317, 325, 326, 393
Beeton, Isabella, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 344
Bell, Robert, 76
Belle au bois dormant (la), 236
Belle et la Bête (la), 233, 235, 236, 339
Bellemin-Noël, Jean, 243
Benson, Larry D., 400
Bernard, Catherine, 137, 158, 174, 178, 185
Bernardi, Sandro, 11, 13, 16, 17
Berry, David, 68
Berti, Luciano, 129, 183
Bessière, Jean, 14
Bethsabée, 101, 118, 287, 309, 310, 311, 312, 419
Bettelheim, Bruno, 216, 218, 227, 232, 233, 235, 236
Bible, 28, 30, 56, 196, 204, 208, 212, 214, 215, 222, 225, 257, 305, 309, 318, 343, 344, 352, 356, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 385, 444, 453
binaire (rythme), 34, 44, 46, 47, 82, 97, 121, 418, 420
biochimie, 24, 277, 294, 295, 297, 453
biologie, 6, 7, 9, 43, 44, 45, 46, 107, 122, 225, 298, 424, 425, 426
bisexualité, 35, 47, 94, 115, 117, 118, 119, 319
blanc, 25, 145, 187, 201, 223, 268, 372, 375
Blanche (Reine), 349, 351, 352
Blanche-Neige et les sept nains, 60, 236
blasphème, 305
Bloom, Harold, 287, 291, 418
Boating for Beginners, 30, 215, 257, 446
Boccace, 397, 399, 400, 401
Bohort, 372
Bollinger, Laurel, 208, 236, 369, 370
Book of Household Management (The), 335, 337
Børch, Marianne, 109, 296, 328
Borges, Jorge Luis, 20
Bradshaw, John, 63, 64, 246, 247, 248
Bretagne (roman de), 374, 375
Britomartis, 76
Brooks, Libby, 33, 132, 159

brouillard, 134, 135, 138, 141, 143
Browning, Robert, 88, 89
Budor, Dominique, 8, 9, 11, 12, 14
bulbe, 415, 430, 431, 432, 433, 434
Burne-Jones, Edward, 318, 323, 324, 325
Buru, Peter, 265
Butler, Judith, 21, 44, 45, 46, 47, 69, 110
Byron, George Gordon, 88

C

cadavre, 64, 248, 302, 304, 409
Caliban, 282, 310
Calvino, Italo, 169
Camelot, 371
cancer, 295, 296, 298
canon, 8, 24, 27, 39, 40, 59, 201, 325, 396
Capri, 388, 393
Carlson, Scott, 132
Carroll, John B., 261
Carroll, Lewis, 348, 349, 351, 353, 354
carte, 11, 12, 68, 114, 137, 162, 174, 183, 264, 290, 292, 293, 303, 352, 390, 394, 441, 444
Carter, Angela, 58, 211
cellule, 13, 113, 298, 303
Cendrillon, 219, 236
cercle, 61, 138, 180, 211, 260, 283, 327, 374, 377, 402
cerise, 44, 68, 149, 336
Certeau, Michel de, 256, 257, 258, 260
Cervantès, Miguel de, 96
Chambre de la Déception Finale, 220
Chandler, Daniel, 261
chant de Salomon (*Song of Solomon*), 304, 305
Charles I^{er}, 65, 67, 245, 246, 257
Charles II, 62, 164, 245, 247, 248, 338, 415
Chasse (La), 129
chasteté, 72, 76, 118, 124, 291, 379
château, 82, 225, 227, 237, 239, 372, 375, 380, 383, 402, 410, 411, 413, 414, 416, 435, 436
Chaucer, Geoffrey, 318
Cherpillod, André, 148
chevalerie (roman de), 404
chevalier, 118, 128, 303, 313, 317, 318, 319, 321, 322, 370, 371, 373, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 410, 411, 413, 416, 417, 418, 420, 421, 426, 428, 439
Childs, Peter, 6, 119, 216
chimie, 294, 295
chrétienté, 73, 257, 304, 342, 371, 378
Christ, 33, 39, 253, 257, 304, 342, 358, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 375, 379
chromosome, 13, 425, 426
chronobiologie, 294
chronologie, 63, 157, 158, 165, 248, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 371
chute, 215, 342, 344, 355, 366, 367
cinéma, 24, 277, 284, 453
Cité des Chances Perdues, 220, 221, 222, 353, 354
Cixous, Hélène, 29, 47, 115
clinamen, 287
Clingham, Greg, 262
cognition, 15, 16, 19
collage, 364

Colomb, Christophe, 292
colonialisme, 67, 114, 145, 164, 165, 291
comique, 23, 30, 41, 339, 432
communauté, 33, 93, 126, 197, 203, 204, 209, 215, 220, 225, 227, 335, 337, 341, 344, 345, 348, 351, 355, 357, 358, 359, 360, 366, 367, 372, 377, 390, 451
complémentarité, 113, 114, 211, 292, 295, 300, 439
concret, 136, 177, 283, 289, 297, 298, 302, 409, 436
condensation, 138, 158, 207, 412
congrégation, 33, 197, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 220, 222, 225, 232, 238, 239, 240, 340, 341, 344, 345, 347, 350, 351, 353, 355, 358, 359, 361, 365, 367, 374, 377, 378, 379, 381, 382
Constantini, Michel, 11
contraires, 48, 130, 131, 209, 378, 396, 413, 439, 450
contre-nature, 33, 355, 357
contrepois, 235, 242, 344, 409
contrepoint, 9, 103, 263, 377, 432
convergence, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 22, 173, 194, 389, 413
Corbaccio, 397
corbeau, 226, 231, 383
Corinthiens, 33, 358, 365
Corps lesbien (le), 74, 298
cosmos, 59, 264, 296
Cosslet, Tess, 381
Couplan, François, 11
courbe, 194, 299, 389, 396
courtois (amour), 128, 317, 399, 400, 402
créature, 17, 18, 20, 41, 48, 54, 55, 60, 64, 78, 84, 90, 101, 141, 153, 154, 209, 215, 233, 237, 254, 284, 341, 346, 357
crédibilité, 138, 249, 254, 255, 388
crédulité, 254
Cromwell, Oliver, 63, 64, 245, 247, 256, 272
Cromwell, Richard, 206, 245, 247
Cronan, Rose Ellen, 236
croyant, 317, 357, 360, 367
Curti, Lidia, 7
Curtis, Anthony, 111
cycle, 30, 234, 361, 396, 446

D

Dame au vert-de-gris, 90, 323
damnation, 90, 207, 357, 401, 402
Danckerts, Hendrik, 164
danger, 40, 41, 55, 56, 58, 65, 99, 226, 229, 234, 237, 238, 264, 288, 289, 303, 304, 316, 342, 355, 390, 417, 440
danseuse, 71, 87, 138, 139, 140, 141, 149, 180, 181, 190, 255
Dante, 391, 397, 398, 399, 400, 402, 404, 435, 437
David (roi), 309
Daylight Gate (The), 30
décharge, 425, 442, 444, 445
dédoulement, 18, 22, 108, 130, 137, 146, 152, 170, 173, 374, 386, 418, 425
défaut, 156, 208, 227, 237, 379
défendu (fruit), 212, 213, 342, 344, 345

déguisement, 52, 72, 73, 77, 80, 84, 102, 161, 253, 390, 393, 395, 421, 425, 426, 427, 428, 429, 433, 435, 450
démon, 55, 56, 57, 58, 176, 210, 214, 215, 224, 229, 230, 257, 304, 344, 345, 357, 359, 360, 367, 369, 380
déplacement, 138, 158, 207, 297, 412, 434
dérèglement, 158, 167, 176, 396, 397, 403, 404
Derrida, Jacques, 260, 262
destinataire, 17, 97, 255, 320, 326, 328, 404, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 441, 453
Deuteronomy (*Oranges*), 28, 199, 200, 205, 228, 251
déviance, 33, 38, 42, 70, 82, 84, 85, 212, 220, 231, 238, 278, 280, 297, 308, 311, 323, 328, 334, 341, 343, 360, 366, 376, 402
déviation, 213, 258, 287
diachronie, 260, 262, 263, 264, 266, 268
dialogisme, 23, 28, 29
dialogue, 23, 25, 27, 28, 29, 103, 104, 165, 211, 215, 220, 331, 332, 354, 361, 385, 389, 394, 451, 453
didascalie, 185, 186, 309
Dieu, 30, 43, 56, 57, 60, 65, 78, 127, 149, 176, 200, 203, 204, 209, 215, 222, 225, 246, 253, 257, 272, 291, 317, 320, 321, 343, 350, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 375, 381, 402, 454
Dion, Robert, 9, 15, 16
dirigeant, 33, 64, 209, 215, 220, 335, 351, 357, 358
discrimination, 27, 232, 236, 362
dissidence, 357, 358
divergence, 8, 13, 15, 18, 19, 22, 121, 171, 193, 222, 223, 261, 339, 365, 393
divin, 34, 55, 57, 82, 127, 200, 212, 248, 257, 264, 290, 291, 304, 342, 359, 361, 362, 367, 368, 381
Divine Comédie, 253, 390, 391, 397, 399, 400, 402, 421, 437
dogme, 360
domination, 27, 29, 47, 57, 62, 74, 83, 86, 87, 106, 107, 114, 117, 122, 124, 187, 206, 236, 240, 259, 317, 350, 353, 369, 419, 435, 436, 443
Don Quichotte, 41, 96
Donne, John, 292, 293
Dobrovsky, Serge, 242
Douglas, Kate, 242
Douze princesses dansantes (les), 75, 80, 82, 117, 235, 435, 437
dualité, 23, 28, 48, 53, 55, 134, 137, 138, 143, 144, 152, 156, 214, 287, 300, 320, 399
Duffy, Maureen, 93
Duncker, Patricia, 111, 112

E

Eagleton, Terry, 8
eau, 39, 48, 49, 59, 61, 65, 68, 69, 76, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 222, 228, 229, 263, 269, 286, 287, 288, 289, 290, 305, 306, 308, 322, 323, 336, 342, 383, 393, 413, 414, 439, 440, 444
écologie, 48, 49
écologiste, 38, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 60, 64, 65, 130, 131, 142, 144, 152, 153, 154, 155, 156, 157,

158, 159, 179, 181, 182, 188, 190, 263, 267, 270, 426
écrivain, 6, 25, 29, 53, 60, 81, 98, 112, 160, 191, 192, 305, 354, 386, 387, 404, 425, 445, 454
Eden, 211, 342, 352
Edwards, Meghan, 323
église, 33, 86, 203, 208, 212, 215, 227, 245, 246, 255, 256, 272, 336, 341, 347, 348, 357, 358, 377, 403
Eigeldinger, Marc, 24, 25, 26, 334
ekphrasis, 129, 158, 164, 165, 183, 318
Elegy 19 To his Mistress Going to Bed, 292
Elgin, 96, 103, 118, 285, 296, 310, 319, 322, 324
Elim, 33
Eliot, Thomas Stearns, 25, 192
Elsie, 340, 341
émancipation, 28, 29
enfer, 56, 402, 403
Englishwoman's Domestic Magazine (The), 335
ensemencement, 434
épanadiplose, 380
épanouissement, 71, 77, 85, 140, 222, 436
épigraphe, 332, 333, 334, 337, 339, 340, 349, 350
épistémologie, 16, 19, 57, 249, 275
Épître aux Corinthiens, 33, 358, 365
Épître aux Romains, 357, 358
épouse, 47, 53, 57, 76, 77, 88, 89, 96, 237, 238, 239, 334, 335, 339, 350, 370, 373, 399, 400, 409, 419, 434
équilibre, 36, 156, 163, 209, 247, 379, 380, 381
Eros, 304
espace-temps, 14, 65, 127, 141, 142, 148, 154, 158, 167, 180, 181, 182, 183, 215, 263, 266, 270
espion, 128, 161, 415, 428, 429, 431, 434
esprit, 56, 82, 95, 97, 100, 127, 130, 140, 141, 144, 148, 157, 163, 164, 167, 169, 175, 203, 217, 225, 234, 262, 263, 266, 314, 338, 340, 365, 375, 424
essence, 16, 20, 93, 117, 433
eucharistie, 304, 343, 375
évangélisation, 361
Évangile selon Luc, 364, 367
Évangile selon Matthieu, 364
Eve, 47, 212, 342, 365, 367
Everest, 390, 396, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409
Excalibur, 374
excès, 10, 11, 15, 17, 19, 38, 40, 49, 55, 58, 70, 167, 237, 281, 282, 316, 322
Exode, 33, 368
exorcisme, 214, 220, 348, 349, 353
exotisme, 67, 68, 120, 150, 164, 176, 178, 179, 393
expédition, 137, 145, 151, 164, 165, 292, 405, 406
expérimentation, 8, 265, 278, 295, 396, 415, 450
extrême, 36, 55, 56, 90, 99, 114, 119, 153, 281, 287, 340, 381, 396, 401, 403, 409

F

fantastique, 15, 22, 48, 50, 146, 169, 174, 215, 254, 255, 271, 275, 452
Fau, Héléne, 37
Fauriel, Charles-Claude, 397, 398, 400
Faust, 215
féminisme, 6, 8, 45, 48, 49, 52, 53, 81, 84, 93, 98, 99, 100, 106, 111, 118, 121, 144, 298, 368

féminité, 7, 21, 38, 41, 42, 43, 45, 74, 76, 119, 121, 169, 288, 378, 433, 434
 femme sage, 11, 208, 209, 231, 233, 237, 238, 239, 240, 350, 379, 381
 fenêtre, 61, 82, 91, 132, 133, 134, 139, 153, 175, 185, 313, 376, 389, 394, 403, 409, 414, 418, 421
 feu, 64, 65, 155, 158, 248, 257, 288, 304, 409
 Fevvers, 58
 fiancé, 232, 233, 234
 fil (lien), 22, 35, 39, 41, 42, 67, 73, 119, 140, 143, 151, 157, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 189, 221, 226, 245, 247, 254, 268, 269, 291, 339, 367, 373, 383, 396, 418, 428, 429, 430, 439, 451
Filocolo, 397
Filostrato, 397
Fils, 242
 Finch (pasteur), 225, 336, 337
 Finney, Brian, 282
 Firebrace, 61, 62, 64, 257
 Firstbrook, Peter, 405, 406, 407
 Fort, Camille, 93, 113, 121
 Fortier, Frances, 9, 15, 16
 Fortunata, 6, 60, 70, 71, 72, 80, 84, 86, 87, 90, 138, 139, 140, 141, 142, 149, 152, 172, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 189, 191, 200, 255, 268, 300, 408, 439
 Foucault, Michel, 45
 Fra Angelico, 183
 fragmentation, 7, 18, 68, 167, 214, 218, 296, 298, 395, 448
 Française de Rimini, 161, 390, 391, 392, 395, 397, 398, 399, 400, 402, 408, 421, 422, 426, 435, 436
 Freud, Sigmund, 100, 106, 349
 fruit, 6, 15, 17, 35, 38, 63, 67, 68, 95, 144, 164, 165, 176, 178, 179, 185, 191, 202, 211, 212, 213, 214, 289, 305, 336, 338, 341, 343, 345, 346, 347, 382
 Frye, Northrop, 212, 317, 327, 365, 366, 376, 393

G

Gade, Bente, 7, 33, 120
 Gail Right, 96, 317, 321, 322, 323, 324
 Galaad, 373, 376, 379
 Galehaut, 391
 Gallagher, Catherine, 273
 Ganteau, Jean-Michel, 6, 28, 97, 120, 290, 305, 316, 317, 319, 392, 393, 443
 Gargantua, 53, 59, 88, 153
 Gattégno, Jean, 352, 354
 Gauvin, 374, 375
Gawain and the Green Knight, 302, 374
 Geertz, Walter, 11
 gémeilité, 108, 109, 112, 293, 437, 438, 439
 gender, 7, 33, 45, 46, 69, 105, 109, 118, 120, 121, 122, 132, 224, 429, 446
 Genèse, 212, 366
 Genesis (*Oranges*), 362, 365
 Genette, Gérard, 24, 80, 243
 génie, 141, 142, 143, 144, 154, 166, 167, 184, 215
 géographie, 71, 175, 293, 387, 407, 425
 Gianciotto Malatesta, 392, 398, 399, 400, 422, 423, 436
 Gilbert, Sandra M., 53, 54, 55, 77, 81

Goblin Market, 340, 341, 343, 345, 347, 348, 352
 gothique, 316, 436
 Goubert, Pierre, 371
 Graal, 317, 370, 371, 372, 375, 376, 378, 379, 381, 383
 Graves, Robert, 76, 78, 149
 Greenblatt, Stephen, 273
 greffage, 7, 44, 45, 68
 greffe, 6, 25, 35, 45, 68, 181, 191, 428, 430, 431, 433, 434
 Grice, Helena, 7, 111, 112, 201, 205
 Grimm, Jacob & Wilhelm, 80, 82, 233, 236
 grotesque, 7, 58, 59, 60, 61, 64, 66
 Gubar, Susan, 53, 54, 55, 77, 81
 Guenièvre, 373, 392, 410, 416, 419, 420, 421, 422, 437, 439, 440
 Guillaud, Lauric, 15
Gulliver's Travels, 169
Gut Symmetries, 30, 60, 124, 131, 135, 275, 290, 293, 302
 Gwynn, Nell, 332, 333, 334, 338, 339, 406
 Gydé, An, 203, 205, 210, 242

H

Haghebaert, Elisabeth, 9, 15, 16
 hallucination, 50, 146, 152, 185, 187, 189, 214, 324, 325
 Hamilton, Emma, 51, 312, 313
 harmonie, 68, 179, 183, 190, 208, 230, 343, 379, 381, 407, 408
 Harris, Andrea L., 109, 111, 291, 299
 Hassan, Ihab, 7
Heart of the Rose, 318, 323
 héritage, 25, 27, 28, 29, 187, 278, 285, 287, 316, 328, 397, 414, 446, 454
 héroïsme, 35, 39, 41, 44, 50, 67, 68, 69, 77, 85, 145, 164, 324, 327, 376, 379
 hétérogénéité, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 18, 162, 250, 277, 363, 450
 historiographie, 248, 249, 252, 256, 259, 262, 264, 270, 272, 273
 Hollande, 430
 Homans, Margaret, 346
 Homère, 8, 298
 hommes-gobelins, 341, 342, 345, 346, 347, 348
 homogénéité, 7, 14, 18, 208, 210, 263, 298, 305, 307, 311
 homophonie, 436
 Hopi, 260, 261, 262, 265
 HRH Princess Michael of Kent, 338, 339
 Hubier, Sébastien, 200, 205, 243, 244
 Hughes, Kathryn, 337
 humour, 41, 127, 339, 340, 362, 363, 364, 368, 424
 Humpty Dumpty, 353, 354, 355
 Hutcheon, Linda, 7, 27, 253, 273
 hypertextualité, 24, 25

I

icône, 38, 67, 71, 133, 155, 159, 173, 178, 179, 185, 187, 191, 213, 394, 397, 403, 416, 421, 443, 444
 idéal, 9, 39, 41, 44, 54, 55, 67, 68, 69, 71, 72, 96, 100, 122, 123, 145, 151, 170, 193, 199, 237, 244, 319,

325, 326, 334, 335, 337, 339, 349, 377, 379, 381, 409, 438, 441, 455
 identification, 18, 38, 89, 93, 97, 112, 149, 164, 218, 316, 365, 366, 367, 368, 370, 378, 418, 426, 431
 identité, 126, 330
 idéologie, 27, 97, 106, 107, 124, 210, 236, 249, 256, 257
 Immaculée Conception, 364
 impartialité, 249, 254
 impersonnalité, 146, 192, 193
Importance of Being Earnest (The), 209
 inclusion, 13, 18, 24, 115, 130, 131, 147, 163, 193, 198, 212, 270, 271, 397, 450, 452
 informatique, 12, 30, 132, 133, 134, 160, 388, 394
 inintelligibilité, 47, 122
 instabilité, 119, 120, 245, 254, 255, 286, 396, 405, 455
 intelligibilité, 46, 122
 intemporalité, 146, 148, 181, 187, 217, 236, 420, 443, 454
 interaction, 13, 15, 19, 23, 26, 162, 165, 198, 201, 202, 211, 212, 216, 241, 265, 269, 270, 271, 275, 283, 293, 304, 319, 325, 331, 332, 361, 386, 408, 419, 429, 440, 446, 452, 453, 454
 Internet (l'), 132, 196, 197, 386, 393, 394
 introspection, 78, 135, 145, 376, 378, 412
 invisibilité, 56, 153, 169, 181, 215, 226, 272, 294, 297, 314
 Ireton, Henry, 63, 64, 248
 Irigaray, Luce, 29, 74
 ironie, 23, 27, 38, 71, 85, 131, 199, 224, 253, 306, 310, 321, 368, 377, 388, 412, 430, 432
 Irvine, Andrew, 405, 406, 409

J

Jackson, Rosemary, 50, 57, 124, 215
 Jackson, Tony E., 263, 264
 Jacqueline, 96, 98, 101, 102, 118, 291, 295, 306
 Jaggi, Maya, 446
 Jameson, Fredric, 27
 jardin, 56, 67, 138, 150, 153, 211, 212, 214, 323, 342, 343, 347, 352, 374, 378, 382, 431
Jeanette Winterson: The Essential Guide, 395
 Jencks, Charles, 7
 jeu, 59, 73, 105, 114, 183, 205, 206, 283, 284, 295, 304, 314, 320, 321, 344, 348, 352, 354, 368, 370, 438, 439, 453
 Joseph, 364, 370, 375
 juif, 208, 222, 366, 369
 juxtaposition, 12, 38, 113, 131, 251, 295, 363

K

kaléidoscope, 16, 19, 84, 91, 118, 194, 250, 262, 277, 350, 448
 Katy, 211, 222, 226, 347, 358, 369
 Kauer, Ute, 111
 Kendrick, Walter, 113, 120
 Keulks, Gavin, 6
 King Kong, 132, 284
 Knoepfmacher, U.C., 211
 Kosofsky Sedgwick, Eve, 47, 88, 118, 378
 Kristeva, Julia, 47

Krysinski, Wladimir, 8, 9, 15
 Kutzer, Daphne M., 95, 121, 293

L

labyrinthe, 184, 317, 320
 Lacan, Jacques, 105, 106, 243
 LaCapra, Dominick, 253, 260
 Lancelot, 102, 161, 322, 371, 372, 390, 391, 392, 410, 416, 418, 420, 421, 422, 426, 431, 437, 439, 440, 441
 Langland, Elizabeth, 7, 44
 Laouyen, Mounir, 200, 241, 242, 243
 Laplanche, Jean, 139
 Laputa, 169
 Laura, 341, 345, 346, 347, 348
 Le Bonniec, Henri, 60
 Le Cam, Pierre-Yves, 12
 Lecarme, Jacques, 243
 Lee, Alison, 261, 265, 267, 274
 légèreté, 46, 56, 71, 162, 180, 390, 402, 408, 417, 436
 légitimité, 21, 34, 82, 106, 107, 116, 117, 130, 131, 157, 249, 253, 270, 271, 275, 279, 307, 321, 350, 352, 359, 360, 374, 452
 Leith-Ross, Prudence, 68
 leitmotiv, 30, 59, 79, 115, 138, 180, 181, 276, 290, 414
 Lejeune, Philippe, 196, 197, 198, 241
 Leprince de Beaumont (Mme), 233
 lesbianisme, 6, 85, 93, 99, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 121, 291, 298, 344, 346, 357, 378, 381, 438
 Leviticus (*Oranges*), 369
 Lévitique, 56, 369
Lighthousekeeping, 30
 Lindenmeyer, Antje, 105, 114, 120
 littéralisation, 278, 439, 440
Livre de Caradoc, 374
 Lizzie, 341, 345, 346, 347, 348
 loi, 8, 59, 64, 83, 107, 180, 191, 208, 209, 215, 238, 240, 246, 247, 249, 259, 288, 296, 317, 358, 359, 429, 435, 445
 Londres, 6, 65, 67, 135, 152, 154, 172, 245, 246, 248, 253, 257, 268, 269, 322, 323, 324, 444
 Lothario, 95, 96, 98
 Louie, 369
 Louvre, 412, 413, 441, 446
Love and the Pilgrim, 318, 323
 lumière, 23, 46, 56, 59, 64, 119, 129, 134, 135, 140, 141, 149, 157, 158, 162, 166, 167, 170, 181, 183, 189, 261, 287, 301, 315, 341, 355, 376, 390, 402, 403, 408, 435, 436, 440
 lune, 143, 145, 148, 149, 157, 158, 170, 418, 445
 lyrisme, 277, 302, 423

M

M. Rose, 62, 63, 165
 Macdonald, Margaret, 80
 macrocosme, 59, 133, 278, 296
 Makinen Merja, 71
 Mal, 82, 183, 210, 216, 219, 358, 361, 362, 363, 445
 maladie, 51, 53, 68, 75, 103, 152, 157, 231, 295, 296, 298, 299, 303, 304, 342, 405

Mallory, George, 161, 390, 396, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 413, 426
 Malory, Thomas, 196, 370, 371, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 390, 404, 405, 416, 420
 manichéisme, 362
 mantra, 140, 419
 marchandise, 280, 305, 342, 345, 346, 429
 marge, 12, 43, 86, 403
 marginalité, 37, 49, 211, 272, 273
 mari, 40, 57, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 103, 147, 225, 232, 236, 296, 307, 309, 310, 312, 317, 334, 335, 336, 337, 346, 350, 358, 364, 398, 400, 418, 422, 437, 445
 mariage, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 90, 96, 103, 117, 118, 138, 190, 232, 238, 239, 240, 255, 260, 284, 285, 306, 307, 308, 310, 317, 332, 342, 346, 347, 350, 386, 387, 390, 391, 392, 395, 396, 398, 400, 404, 409, 417, 419, 420, 421, 422, 425, 436, 442
 Martin, Sara, 54, 55, 58
 martyr, 89, 312, 367
 Marvell, Andrew, 44
 Marx, Roland, 245, 246, 247
 masculinité, 21, 67, 119, 121
 matérialité, 46, 140, 152, 158, 181, 297, 413, 435
 maternité, 42, 143, 148, 172, 173, 176, 288, 289, 342
 Mc Hale, Brian, 80
 médecine, 24, 60, 277, 297, 298, 299, 301, 305, 453
 Méduse, 323, 407
 Melanie, 210, 213, 220, 225, 238, 369
 Mensonges (*Lies*), 138, 185, 187, 251, 252, 253, 264, 265
 mercure, 48, 49, 61, 130, 152, 189
 métافiction, 23, 82, 84, 215, 224, 231, 273, 276, 311, 314, 321, 324, 387, 421, 453
 métaphorisation, 278
 métaphysique, 57, 126, 131, 133, 151, 192, 227, 261, 356, 363, 376, 430
 météorologie, 294
 microcosme, 59, 133, 278, 288, 290, 291, 296
 militante, 38, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 64, 65, 130, 131, 142, 144, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 179, 181, 182, 188, 190, 270
 Milton, John, 56
 Miner, Valerie, 111, 120, 291
 minéral, 288
 Mioche, Antoine, 246
 miroir, 9, 26, 108, 112, 138, 163, 279, 355, 379, 380, 387, 412, 413, 425
 mise en abyme, 26, 55, 78, 79, 116, 129, 135, 168, 189, 202, 203, 205, 217, 223, 224, 330, 343, 348, 350, 371, 395, 398, 418, 439, 450, 454
 misogynie, 29, 81, 114, 118, 236, 337, 351, 355, 358, 366, 367, 368, 429
 missionnaire, 196, 197, 204, 213, 225, 334, 367, 381
 Moi, Toril, 43
 Moïse, 148, 366, 367, 368
 molécule, 113, 295
 monologue, 88, 159, 309, 310, 416, 419, 423
 monstre, 7, 17, 20, 31, 36, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 77, 81, 82, 85, 89, 90, 153, 210, 217, 231, 240, 242, 250, 277, 284, 310, 453
 Mont Sinaï, 366

montagne, 42, 47, 56, 60, 61, 341, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 415
 moralité, 53, 55, 56, 193, 231, 336, 338, 339, 341, 346, 356, 396, 445
 Mordred, 373
 morphologie, 21, 68, 106, 425
Morte d'Arthur (le), 196, 370, 371, 372, 375, 376, 377, 378, 404, 416
 Moyen Age, 291, 316, 317, 318, 319, 320, 391, 393, 402, 408, 416
 mur, 61, 62, 88, 91, 103, 108, 154, 180, 213, 221, 222, 229, 317, 353, 354, 380, 388, 402, 413, 414, 436
 musique, 14, 24, 26, 165, 203, 204, 277, 282, 288, 300, 407, 408, 453
 mysticisme, 283, 291, 295, 305, 318, 394, 408, 429
 mythe, 17, 22, 60, 70, 74, 75, 76, 78, 79, 85, 149, 150, 169, 189, 193, 203, 205, 215, 241, 255, 257, 258, 272, 284, 313, 317, 361, 362, 364, 368, 438, 444

N

négatif, 41, 81, 103, 130, 151, 218, 224, 235, 259, 264, 281, 289, 345, 347, 350, 365
 Nelson, Horatio, 51, 101, 312, 313
 Noakes, Jonathan, 200, 242, 395, 446
 nonsense, 43, 239, 352, 354
 normalité, 21, 41, 97, 99, 100, 119, 158, 235, 296, 356, 433
 nourricière (figure), 41, 60, 303, 304
 Numbers (*Oranges*), 232, 235, 346, 369

O

objectivité, 22, 80, 130, 146, 200, 207, 245, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 262, 264, 278, 285, 294, 299, 342, 406, 452
 Objets (*Objects*), 188
 obscurité, 36, 56, 82, 87, 88, 90, 91, 98, 104, 129, 133, 135, 138, 148, 153, 155, 156, 158, 161, 164, 170, 172, 180, 183, 186, 190, 204, 219, 252, 291, 309, 316, 324, 342, 345, 373, 383, 386, 388, 389, 402, 403, 418, 420, 422, 426, 435, 436, 443
 Odell, Nell, 405, 406
 odeur, 154, 156, 253, 268, 303, 304, 431
Odyssée (l'), 298
 Œdipe, 218
 Okiihiro, Gary Y., 62, 164
 Onega, Susana, 7, 40, 56, 60, 201, 242
 ontologie, 21, 69, 80, 93, 128, 139, 159, 167, 181, 202, 271, 284, 388, 390, 396, 403, 424, 435
 oppression, 29, 43, 81, 82, 84, 107, 110, 291
 orange, 40, 42, 157, 210, 211, 213, 214, 215, 226, 332, 334, 338, 341, 342, 344, 347
 oranger, 211, 213, 214, 343, 347, 352, 374, 378, 382
 Orion, 60, 76, 78, 79, 83, 145, 149, 169, 191
 Orlando, 127, 128, 129, 390, 396, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 424, 426, 427, 428, 433
Orlando Furioso, 128, 390, 410, 411, 413, 428
 orpheline, 225, 341, 444
 Ouellet, Fernand, 248, 249, 256
 Ovide, 60, 76, 78
 Owen, Katie, 111
 Oxford, 197, 307, 308, 310, 311, 312, 322, 323

oxymore, 242, 429, 441

P

païen, 361

Paintings, 129, 187

palimpseste, 159, 168, 314, 315, 451

Palmer, Paulina, 216, 224

Paracelse, 60

paradis, 176, 178, 179, 212, 229, 352, 366, 403

Paris, 8, 9, 15, 94, 149, 299, 387, 390, 395

Paris, Ginette, 76

Parlement, 245, 246, 247

parodie, 23, 24, 26, 27, 48, 62, 63, 89, 100, 101, 105, 106, 116, 117, 198, 216, 248, 249, 257, 308, 310, 354, 360, 363, 364, 367, 368, 427, 430, 433, 435, 436, 444, 451

parole, 28, 29, 45, 46, 49, 81, 82, 90, 93, 113, 162, 185, 186, 193, 215, 226, 231, 259, 273, 283, 351, 358, 359, 360, 366, 399, 400, 417, 421, 432, 433, 446

partialité, 245, 251, 252, 254, 270, 271, 272

passion, 76, 81, 116, 119, 121, 145, 152, 210, 305, 344, 345, 350, 355, 396, 400, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 434

Passion (The), 30, 35, 79, 124, 127, 157, 275, 278, 290, 424

Paterson, Janet M., 9, 12, 14, 16

pathos, 172, 227, 259, 423

patriarcat, 7, 27, 28, 29, 34, 38, 48, 50, 54, 55, 58, 74, 78, 81, 82, 83, 85, 88, 91, 99, 118, 209, 231, 235, 236, 237, 315, 345, 357, 358, 435, 452

Paul (saint), 33, 154, 156, 210, 215, 358, 365, 392, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 412, 421, 422, 436

Paul Malatesta, 33, 154, 156, 210, 215, 358, 365, 392, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 412, 421, 422, 436

Pearce, Lynne, 29, 58, 112

péché, 57, 65, 212, 257, 312, 343, 345, 347, 348, 366, 379, 437, 445

peinture, 14, 24, 26, 59, 129, 133, 134, 158, 164, 165, 166, 167, 176, 183, 277, 285, 308, 318, 324, 453

pensée straight, 48, 102, 106, 107, 119, 147, 165, 175, 182, 184, 264, 398

pentecôtisme, 33, 197, 203, 204, 206, 207, 209, 222, 225, 227, 232, 238, 335, 336, 337, 340, 348, 351, 355, 358, 360, 366, 367, 372, 377, 378, 379, 451, 454

Perceval, 370, 371, 372, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383

père, 36, 37, 39, 53, 56, 67, 75, 81, 83, 90, 91, 131, 151, 224, 236, 239, 350, 364, 367, 369, 370, 398, 402, 429, 435, 436, 445

perfection, 27, 40, 76, 119, 203, 208, 209, 231, 233, 237, 238, 239, 240, 291, 300, 306, 324, 328, 333, 334, 338, 350, 379, 381, 390

performatif, 20, 119, 257, 450

Perlesvaus, 374

perméabilité, 91, 163, 173, 178, 293

Perrault, Charles, 233, 238

perte, 108, 112, 113, 117, 160, 289, 292, 293, 296, 297, 302, 304, 309, 317, 319, 355, 366, 382, 413, 440

pesanteur, 29, 86, 191, 435, 436

peste, 245, 248, 257, 269, 282, 310

Petit Chaperon rouge (le), 233

philosophie, 24, 30, 31, 106, 154, 185, 193, 262, 263, 265, 268, 356, 452

Picard, Liza, 248, 254

Piercy, Marge, 93

pierre, 6, 25, 28, 151, 175, 177, 220, 221, 222, 229, 293, 301, 302, 305, 374, 436

Piettre, Renée, 134

Pilgrim at the Gate of Idleness (The), 318

Piranèse, 285

Platon, 6, 70, 262, 438

polyphonie, 6, 277, 283, 328, 453

polysémie, 277, 283, 328, 453, 455

pomme, 305, 343

Portrait of the Artist as a Young Dog, 286

positif, 28, 37, 58, 82, 117, 131, 215, 218, 224, 259, 291, 294, 325, 339, 344, 349, 399, 403, 435, 437

positivisme, 122, 248, 249, 252, 254, 259, 262, 271, 452

postmodernisme, 7, 8, 27, 80, 273

prêcheur, 34, 126, 357, 359, 377, 378

préjugé, 35, 169, 347, 358, 428

présent, 35, 53, 85, 86, 129, 141, 145, 146, 147, 148, 154, 155, 192, 200, 254, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 278, 287, 363, 373, 386, 390, 393, 401, 431

Prickett, Stephen, 305, 361

prince, 82, 83, 85, 86, 87, 208, 209, 217, 231, 232, 236, 237, 238, 239, 240, 346, 350, 379, 410

princesse, 57, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 138, 140, 169, 182, 185, 187, 190, 203, 204, 217, 218, 225, 231, 233, 236, 237, 239, 240, 432, 433

Princesse au petit pois (la), 237

procès, 73, 246, 247, 248, 272, 351

profondeur, 75, 82, 86, 129, 135, 152, 155, 179, 228, 273, 298, 360, 376, 380, 382, 439, 440

prophète, 357, 359, 360, 365, 366

Propp, Vladimir, 236

Protectorat, 245

protéiforme, 6, 8, 16, 284, 301, 403, 450, 453

psychanalyse, 100, 105, 106, 107, 134, 135, 232

pulsion, 53, 91, 291, 303, 345

pureté, 8, 12, 17, 54, 76, 77, 90, 117, 119, 246, 317, 347, 349, 357, 365, 376, 379, 402

puritain, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 248, 253, 257, 266, 272, 273, 338

puritanisme, 58, 245, 246, 253, 256, 266, 272

Purkiss, Diane, 81

Pykett, Lyn, 201

Q

quantique (physique), 24, 30, 131, 132, 277, 294, 453

R

Rabelais, François, 59, 60

Radway, Janice, 117

Raiponce, 85

réalisme, 6, 16, 30, 34, 60, 61, 124, 151, 173, 174, 177, 184, 197, 205, 259, 270

réciprocity, 24, 114, 241, 292, 293, 300, 302, 401, 407, 438, 440
 rédemption, 342, 344, 345
 référentiel, 176, 198, 216, 226, 241, 245, 260, 334, 396
 réflexivité, 231, 377, 378
 Régnier-Bohler, Danielle, 374
 reine, 51, 146, 147, 236, 272, 334, 349, 351, 352, 373, 416, 418, 420, 422
 Reine de Cœur, 349, 350, 351, 353
 religion, 34, 56, 89, 90, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 215, 220, 222, 232, 246, 259, 266, 295, 305, 317, 335, 343, 348, 350, 358, 359, 360, 361, 365, 368, 370, 378, 379, 394, 429, 454
 Rembrandt, 128, 165, 166, 167, 434
 réorganisation, 15, 21, 43, 224
 répression, 33, 46, 47, 88, 124, 136, 142, 197, 215, 218, 223, 232, 240, 348, 363, 435
 Restauration, 245, 248, 338
 révolution, 34, 58, 59, 60, 61, 66, 121, 229, 317, 338, 450
 Révolution, 169, 245, 246, 272
 Reynier, Christine, 6, 22, 144, 185, 191, 193, 201, 227, 242, 252, 264, 269, 271, 387
 Reynolds, Margaret, 200, 242, 395, 446
 Rimini (amants de), 161, 390, 391, 392, 396, 397, 398, 399, 403, 404, 405, 408, 417, 420, 421, 426
 Ringel, Meredith, 323, 324
 Rois mages, 364, 370
 Ronen, Ruth, 80
 Rose (la), 319, 323, 324
 Rose, Margaret A., 23, 26, 27
 Rosemergy, Jan, 79, 83, 140
 Rosenfeld, Claire, 53
 Rossetti, Christina, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348
 Rowe, Karen, 218
 Rowe, Nicolas, 96
 royauté, 62, 63, 247, 350, 377
 Rubinson, Gregory J., 6, 121, 122, 299
 Russel, Charles, 27
 Ruth (*Oranges*), 218, 223, 372
 Ruth (*The Life and Loves of a She-Devil*), 57, 58
 rythme, 79, 129, 153, 283, 315, 407, 418, 420, 433, 438, 442

S

sacré, 17, 84, 280, 291, 304, 318, 373, 418
 Salomon, 63, 305
 salut, 33, 118, 142, 143, 162, 172, 183, 207, 213, 214, 232, 239, 294, 302, 303, 318, 322, 324, 341, 346, 416, 417, 429, 432, 454
 Samoyault, Tiphaine, 11, 25, 26, 332
 Sapir, Edward, 261
 Satan, 69, 214, 254, 257, 347, 362, 363
 Saussure, Ferdinand de, 260, 262
 saynète, 307, 309
 Schnabel, William, 8, 56
 science, 9, 11, 13, 16, 19, 22, 106, 118, 122, 130, 131, 146, 192, 206, 249, 252, 256, 262, 294, 295, 297, 299, 301, 302, 305, 337, 429
 script, 44, 278, 305, 308, 311, 328, 453
 Scroggs, 40, 57, 61, 62, 64, 257

Searle, John R., 80
 Seine, 393, 404
Semeur (le), 158, 176
 Sennett, Richard, 206
 sensualité, 164, 289, 299, 303, 305, 338, 402, 432
 sexer, 45, 46
 sexualité, 7, 21, 22, 33, 34, 35, 44, 45, 46, 72, 81, 85, 96, 98, 107, 113, 118, 119, 122, 123, 197, 212, 232, 233, 235, 291, 304, 319, 336, 348, 353, 355, 360, 364, 425, 431, 432, 433, 434, 435, 439, 450
 Shakespeare, William, 282, 285, 286, 290, 314
 Sheehan, Aurelie Jane, 111
 signifiant, 8, 14, 18, 74, 148, 185, 216, 258, 259, 271, 299, 310, 311, 320, 354, 355, 375, 410, 450
 signifié, 8, 74, 216, 258, 259, 271, 299, 310, 311, 354, 355, 450
 Smith, Angela Marie, 6
 Smith, Joan, 111, 291
 Smith, Zadie, 454
soap opera, 308, 310
 sœur, 40, 75, 76, 80, 83, 85, 89, 100, 138, 144, 186, 190, 255, 273, 341, 345, 346, 347, 410
 sonnet 116, 51, 69, 163, 285, 290, 351, 411
 sorcier, 218, 219, 223, 224, 231, 239, 383
 sorcière, 54, 85, 219, 224
 Souvenir (*Memory*), 263
 spirale, 138, 141, 174, 183, 194, 225, 228, 269, 276, 290, 327, 341, 344, 350, 374, 404, 420, 443, 444, 446, 455
 spiritualisme, 64, 379, 396, 407, 408
 Spitalfields, 90, 273, 389, 445
 Stevens, Christy R., 118, 119, 122
Stone Gods (The), 30
 Stowers, Cath, 69, 109, 111, 114, 291, 293
 Stuart, Andrea, 111, 246, 247
 style, 7, 8, 12, 23, 26, 51, 132, 173, 177, 187, 280, 297, 313, 380, 400, 422
 subjectivité, 107, 124, 130, 131, 137, 146, 174, 178, 181, 194, 201, 252, 256, 270, 271, 296, 419, 421, 440, 445
 Sutherland, John, 111
 Swift, Jonathan, 169
 synchronie, 154, 249, 260, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 275
 syncrétisme, 11, 444
 synecdoque, 237, 320, 380
 synesthésie, 158, 176
 syntaxe, 93, 129, 136, 167, 176, 305, 306, 307, 380, 389, 407, 437, 438, 450

T

Table Ronde, 137, 372, 374, 375, 380, 410
 tableau, 98, 129, 149, 157, 158, 164, 166, 182, 183, 198, 242, 285, 287, 308, 318, 323, 324, 325, 364, 434
 Tamise, 64, 142, 143, 146, 147, 148, 154, 156, 170, 173, 180, 443
 technologie, 133, 294, 394, 426
Tempest (The), 282
 Temps (*Time*), 146, 150, 155, 156, 188, 270, 271
 Têtes Rondes, 48, 64
 Tétraèdre (conte de), 206, 228, 229, 231

Thanatos, 304
théâtre, 26, 64, 166, 167, 185, 253, 272, 314, 338
Thomas, Dylan, 286
Through the Looking-Glass, 348, 353
tour, 7, 12, 17, 28, 41, 43, 96, 119, 131, 139, 155, 164,
170, 175, 181, 220, 221, 222, 225, 250, 282, 293,
302, 308, 324, 348, 367, 387, 394, 416, 430, 435,
451
Tradescant, John, 39, 56, 67, 68, 69, 73, 80, 145, 146,
147, 150, 151, 152, 171, 172, 177, 256
Tradition and the Individual Talent, 25, 192
transfiguration, 81
transfocalisation, 80
transparence, 249, 258, 259, 260, 262, 307, 311, 321,
349, 387
transplantation, 24, 26
transposition, 80
transvocalisation, 80
travesti, 22, 23, 31, 66, 136
travestissement, 22, 24, 35, 72, 73, 93, 427, 428, 430,
435
trésor, 292, 394, 432, 444
tulipe, 415, 430, 433, 434, 435
Turquie, 415, 435

U

Uccello, Paolo, 129, 166
unité, 7, 17, 18, 20, 57, 71, 124, 136, 214, 287, 288,
339
universalisation, 59, 61, 85, 93, 107, 110, 146, 169,
221, 224, 236, 276, 296, 319, 376, 378, 392, 438
Urie, 309
Usher, Jonathan, 397, 401

V

Valet de Cœur, 351
Van Gogh, Vincent, 157, 158, 176
Van Kirk, John, 121
végétal, 42, 288, 344, 428, 432, 433
vêtement, 22, 35, 72, 75, 94, 100, 145, 150, 151, 170,
299, 308, 313, 318, 336, 364, 383, 400, 405, 406,
426, 427, 436
Victoria (reine), 100, 334

victorienne (époque), 211, 323, 334, 339, 346
Vierge Marie, 7, 15, 58, 133, 210, 304, 364, 394
violence, 49, 51, 79, 81, 83, 85, 90, 102, 103, 106, 291,
294, 298, 345, 400
virginité, 76, 102, 139, 181, 317, 335, 345, 377, 379
virilité, 41, 102, 116, 169, 430, 432, 433, 434
virtuel, 30, 131, 132, 133, 137, 160, 388, 389, 390, 393,
394, 424

W

Waves (The), 185
Weber, Max, 266
Weight: The Myth of Atlas and Heracles, 30, 209
Weldon, Fay, 57, 58
White, Hayden, 256, 264, 271, 347, 349, 454
Whorf, Benjamin Lee, 261
Why Be Happy When You Could Be Normal, 197, 452
Wilde, Oscar, 209
Williams, Kate, 313
Wilson, Bryan, 33, 113
Winnet, 218, 219, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 231,
239, 334, 382, 383, 446
Winnicott, D.W., 205, 206
Wittig, Monique, 38, 71, 74, 82, 83, 85, 87, 93, 95, 97,
106, 107, 109, 110, 111, 119, 298
Woods, Tim, 7, 111, 112, 201, 205
Woolf, Virginia, 54, 81, 127, 128, 166, 185, 390, 410,
412, 413, 414, 415, 424, 426, 427, 428
World and Other Places (The), 149, 191
Worthington, Kim, 22

Y

Yaeger, Patricia, 28, 29, 206
Young, Iris, 47, 286, 405

Z

zeugma, 176
Zeus, 75, 76
Zillah, 175
Zipes, Jack, 81, 231, 232, 234, 236, 237, 240

Lupka MIHAJLOVSKA

L'HYBRIDATION DANS L'ŒUVRE DE JEANETTE WINTERSON

Résumé :

Nous définissons l'hybridation littéraire comme la combinaison d'éléments a priori disparates aboutissant à la création d'un ensemble à la fois un et multiple, qui garde les traces de ses parties constitutives tout en étant autre, différent, nouveau. L'hybride englobe les sphères de représentation de ses éléments-parents tout en les dépassant. Par conséquent, l'hybridation tend vers l'extension de toutes les frontières, littéraires et culturelles, dans le but de nous offrir une vision du monde et du sujet toujours plus complète. Dans *Oranges are not the Only Fruit*, *Sexing the Cherry*, *Written on the Body* et *The PowerBook* de Jeanette Winterson, l'hybridation se manifeste à tous les niveaux du texte. L'hybridité physique et sexuelle des narrateurs est ainsi une des manifestations de leurs identités et vies plurielles et paradoxales. Ces hybrides incarnés (monstres, travestis ou androgynes) se construisant au fil de leurs histoires, qui s'inspirent toujours de récits antérieurs, narrateurs et narrations se démultiplient conjointement, s'entremêlent et se redéfinissent sans cesse. Le texte fluctue au gré de l'hybridation générique et de l'intertextualité. De l'entrecroisement de genres réalistes – tels que l'autobiographie, le récit historique ou le discours scientifique – et fictionnels – tels que le conte ou la *romance* – naît un hybride générique à résonances parodiques représentant la nature du sujet, de sa vie, de la réalité et de la vérité. Enfin, en hybridant des textes préexistants à des motifs personnels, l'auteur élabore une narration originale qui réécrit les schémas sexistes relayés par ses ancêtres et retranscrit sa vision de l'individu, du monde et de l'art.

Mots-clés : hybridation, hybridité, hybride, hybrider, Jeanette Winterson, *Oranges are not the Only Fruit*, *Sexing the Cherry*, *Written on the Body*, *The PowerBook*, sexe, sexisme, identité sexuelle, monstre, travesti, androgyne, genres narratifs, autobiographie, récit historique, discours scientifique, conte, histoire d'amour, *romance*, parodie, intertextualité.

HYBRIDIZATION IN JEANETTE WINTERSON'S WORKS

Abstract:

We understand literary hybridization as the combination of seemingly different elements resulting in the creation of an entity that is simultaneously single and multiple. Indeed, while it is utterly other and new, the hybrid still shows the marks of its constituents. The hybrid incorporates its 'parents' initial fields of representation while reaching beyond them. Consequently, hybridization is a process that pushes all boundaries, be they literary or cultural, to offer an ever more complete vision of the subject and his/her life. In Jeanette Winterson's *Oranges are not the Only Fruit*, *Sexing the Cherry*, *Written on the Body* and *The PowerBook*, hybridization permeates every level of the text. Thus, the narrators' physical and sexual hybridity is a manifestation of their plural and paradoxical identities. These hybrid creatures (monsters, transvestites or androgynous beings) build their identities through the stories they tell and that are always inspired by existing narratives. Therefore, the narrators and their narratives proliferate conjointly, intermix and redefine each other constantly. The shape of the text fluctuates with generic hybridization and intertextuality. Realistic narratives – such as autobiographical, historical or scientific discourses – and fictional ones – such as fairy tales or romances – interact to produce generic hybrids with parodic undertones that represent the nature of the subject, his/her life, reality and truth. Finally, by hybridizing existing texts and personal literary devices, the author elaborates original narratives that rewrite her ancestors' sexist discourses and reflect how she perceives the individual, the world and art.

Keywords: hybridization, hybridity, hybrid, hybridize, Jeanette Winterson, *Oranges are not the Only Fruit*, *Sexing the Cherry*, *Written on the Body*, *The PowerBook*, sex, sexism, sexual identity, gender, monster, transvestite, androgynous, narrative genres, autobiography, history, science, historical narrative, scientific discourse, fairy tale, love story, romance, parody, intertextuality.

Laboratoire Rémélise
10 rue de Tours BP 46527
45065 Orléans cedex 2