

L'Héritage postmoderne dans *What a carve up!* de Jonathan Coe

Outre son caractère ludique et le plaisir que procure sa lecture, l'intérêt du roman de Jonathan Coe *What A Carve Up!*¹¹⁹, publié en 1994, réside dans sa prise en compte du débat critique autour du postmodernisme. Jonathan Coe y montre en effet (avec un brio qui rendrait jaloux le romancier Michael Owen, personnage principal du roman) qu'il maîtrise la théorie du postmodernisme tout autant que sa pratique, au point que *What A Carve Up!* finit par ressembler à une mise en fiction des ouvrages critiques consacrés au postmodernisme. On y retrouve ainsi les uns après les autres les traits distinctifs du genre sur lesquels la critique est parvenue à s'entendre : utilisation du paratexte, des collages et de la citation, vision de l'Histoire toujours nécessairement textualisée, médiatisée (non pas l'Histoire mais une écriture de l'Histoire, non pas la vérité, mais une de ses versions), abolition de la distinction entre culture élitiste et culture populaire (la dernière partie du roman, par exemple, est un pastiche des films de série B, et notamment de *What A Carve Up!*, le film britannique de 1961 qui sert de modèle à l'intrigue du roman). Il reste cependant au lecteur à déterminer si cette écriture postmoderne ou cette écriture du postmodernisme sert des fins de célébration ou de répudiation, car dans ce roman de Jonathan Coe, la manipulation est telle que l'ultime question renvoyée au lecteur est : a-t-on affaire à un roman postmoderne ou à une parodie de roman postmoderne ?

Dans *A Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon s'attache plus particulièrement à cette variété du roman postmoderne qu'elle nomme « historiographic metafiction » – catégorie à laquelle *What A Carve Up!* à première vue correspond – c'est-à-dire une fiction autoréflexive qui emprunte au modernisme la notion d'autonomie de l'art mais qui renvoie néanmoins à des référents textuels, personnages ou faits historiques.

¹¹⁹ Jonathan Coe, *What A Carve Up!* (1994), Harmondsworth : Penguin, 1995. Toutes les références au texte renverront à cette édition.

Interrogeant la théorie de la référence à l'œuvre dans la métafiction historiographique, Linda Hutcheon confronte réalisme, modernisme et postmodernisme. Le postmodernisme, contrairement au modernisme, affirme ouvertement l'existence du réel, du passé ; mais contrairement au réalisme, il affirme tout aussi ouvertement l'inaccessibilité relative de ce passé toujours médiatisé par le discours que nous produisons sur lui :

Historiographic metafiction, while teasing us with the existence of the past as real, also suggests that there is no direct access to that real which would be unmediated by the structures of our various discourses about it.¹²⁰

C'est bien ce que semble affirmer *What A Carve Up!* qui déploie une stratégie très explicite pour montrer que la lecture faite par Michael Owen de l'histoire des Winshaw, la grande famille britannique métonymique des élites anglaises, dont il est chargé d'écrire la chronique, est une lecture partielle, ouvertement pro-travailleuse et anti-conservatrice, une écriture de l'Histoire qui ne prétend plus à aucune objectivité. Le mariage de Michael Owen avec une jeune femme nommée Verity, puis son divorce, deux ans plus tard, donnent lieu à un jeu de mots très explicite : « ever since I split up with Verity » (102), dira-t-il à son éditeur. Après avoir divorcé de Verity, Michael aura en effet beaucoup de mal à faire la part des choses entre le détachement de l'historien nécessaire à l'écriture de cette chronique familiale et l'emballement de ses passions, qui le conduira à substituer à la recherche historique et documentaire l'invention propre à la création romanesque.

Dans cette perspective, les références à la guerre des Malouines, à la guerre du Golfe, aux mouvements sociaux en Grande-Bretagne, à la vie politique en général, et aux réformes du National Health Service en particulier, discréditées par le ressentiment de Michael Owen, n'auraient d'autre valeur que de renvoyer à cette vision de l'Histoire toujours nécessairement médiatisée par les récits grâce auxquels nous y avons accès. On peut cependant formuler une autre hypothèse selon laquelle l'annulation de la référence historique ne serait qu'apparente, serait elle-même problématisée, au sein d'une stratégie qui ferait de *What A Carve Up!* une parodie de roman postmoderne, ou plus précisément une parodie de la parodie qu'est, selon Terry Eagleton, le roman postmoderne lui-même.

¹²⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1988, 146.

On connaît la virulence avec laquelle Terry Eagleton, dans *Against The Grain*, par exemple, définit la parodie qui constitue pour lui le postmodernisme :

The productivist aesthetic of the early twentieth-century avant-garde spurned the notion of artistic "representation" for an art which would be less "reflection" than material intervention and organizing force. The aesthetics of postmodernism is a dark parody of such anti-representationalism: if art no longer reflects, it is not because it seeks to change the world rather than mimic it, but because there is in truth nothing there to be reflected, no reality which is not itself already image, spectacle, simulacrum, gratuitous fiction.¹²¹

Terry Eagleton voit dans le postmodernisme un détournement du désir utopique d'une fusion de l'art et de la praxis, désir qui est alors évidé de son contenu politique. Eagleton concède cependant que le postmodernisme est largement aveugle à ses propres pratiques parodiques, car il est dénué, dit-il, de la mémoire historique qui seule pourrait rendre ce détournement conscient. On objectera qu'il s'agit là d'une lecture du postmodernisme et que d'autres théoriciens, Linda Hutcheon par exemple, proposent des lectures différentes. Mais il semble que ce soit une lecture de cet ordre que Jonathan Coe met en scène dans *What A Carve Up!*, dans un détournement du détournement postmoderne. En inscrivant la question de la responsabilité au cœur de la fiction, en construisant un monde fictionnel interdépendant où chacun est appelé à rendre compte de ses actes, *What A Carve Up!* pose la question de savoir si, au-delà du simulacre, de la fiction gratuite, le roman peut renouer avec l'Histoire, mais aussi avec l'éthique et l'action politique.

De la contingence au complot

Comme beaucoup de personnages de Jonathan Coe, Michael Owen aime à croire que sa vie est mue par le hasard. En 1982, quand ce qu'il croit être le hasard met sur sa route une jeune femme qui lui propose d'écrire, pour la maison d'édition qu'elle représente, une biographie de la famille Winshaw, Michael Owen est l'auteur de deux romans qui ont pour titre respectivement *Accidents Will Happen* et *Touching*

¹²¹ Terry Eagleton, *Against the Grain: Essays 1975-1985*, London: Verso, 1986, 133.

Love. Ces titres sont en fait des allusions à peine déguisées aux deux premiers romans de Jonathan Coe, *The Accidental Woman* et *A Touch of Love* dans lesquels sont abordées les questions du hasard et de la nécessité, du libre-arbitre et de la responsabilité. Dans *The Accidental Woman* et *A Touch of Love*, la conception d'un monde contingent aboutit à une forme de paralysie devant la prise de décisions et l'action, paralysie qui, dans *The House of Sleep*, publié après *What A Carve Up!* en 1997, prend la forme de troubles de la vigilance, catalepsie ou insomnie.

Avant son implication dans l'écriture de l'histoire des Winshaw, puis dans cette histoire elle-même, Michael Owen partage avec ses prédécesseurs fictifs cette vision d'un monde gouverné par le hasard, surtout quand ce hasard met sur sa route une charmante jeune femme. Michael est alors ravi de voir le hasard lui épargner d'avoir à prendre les choses en mains :

At once I launched into a fantasy, my favourite fantasy: the one in which it turned out, miraculously, that she was getting out at the same stop, continuing on to the same station, catching the same train, travelling to the same town – a series of coincidences which would bring us together while usefully absolving me from the need to take events into my own hands. (262-263)

Malheureusement, la charmante blonde platine ne descendra pas au même arrêt et Michael Owen ne peut, une fois encore, que maudire la malchance qui a fait de lui un homme d'imagination plutôt qu'un homme d'action :

I brooded on this humiliating incident and cursed the ill-luck – if that's what it was – which had stamped me for ever as a man of imagination rather than action: condemned, like Orpheus, to roam an underworld of fantasies, when my hero Yuri Gagarin would not have hesitated to plunge boldly towards the stars. (263)

Quelques instants plus tard, pourtant, Michael pourra croire ses fantasmes sur le point de se réaliser en voyant apparaître dans son compartiment de chemin de fer non pas la belle blonde, mais une petite brune qu'il avait remarquée sans pour autant lui accorder toute son attention. Sa théorie du hasard semble en outre confirmée d'une façon qui le venge de l'humiliation qu'il vient de subir, car la petite brune s'avère être plongée dans la lecture d'un de ses (deux) romans.

Malheureusement pour lui, l'ironie dramatique est implacable car c'est au moment précis où Michael croit voir en cette rencontre fortuite une confirmation de la thèse défendue dans son premier roman (thèse selon laquelle tout est hasard), qu'il fait l'objet d'un complot, qu'il tombe dans un traquenard mis en place par Tabitha Winshaw. En 1942, en effet, l'avion de Godfrey Winshaw, officier dans la RAF, est abattu et le corps de Godfrey n'a jamais été retrouvé. Sa sœur Tabitha accuse alors leur frère Lawrence d'avoir trahi son pays en informant les Nazis de la mission de Godfrey. Parce qu'elle persiste dans ses accusations, Tabitha est jugée folle, irresponsable de ses actes, sur un plan légal, et internée dans un asile dont elle ne sortira qu'occasionnellement.

À mesure de ses recherches, dont il ignore qu'elles puisent leur origine dans les accusations de Tabitha, Michael trouve, bien évidemment, la preuve de la culpabilité de Lawrence, mais finit également par rendre la famille Winshaw dans sa totalité responsable non seulement de tous les maux de la société britannique, mais aussi des événements malheureux qui marquent sa propre vie. Si son père meurt (ou du moins celui qu'il prenait pour son père jusqu'aux révélations qui l'ont conduit à rester deux ans sans pratiquement sortir de son appartement), c'est, pense-t-il, parce que Dorothy Winshaw s'est lancée dans l'agriculture intensive, a bâti un empire dans le secteur agro-alimentaire, et, par la mise au point de produits résultant d'expérimentations aberrantes, a contribué à une dégradation de la santé de la population britannique en général et à la crise cardiaque du père de Michael en particulier. À ce facteur est venu s'ajouter le fait qu'un magnat de la presse (on pense ici très fort à Robert Maxwell) a racheté, avec l'aide du banquier Thomas Winshaw, la société Phocas dans laquelle travaillait le père de Michael, société dont il a finalement détourné les fonds de pension. Les accusations de Michael Owen ne relèvent pas toutes du délire paranoïaque : on apprend en effet que le véritable père de Michael – qui s'avère être le co-pilote de l'avion dans lequel Godfrey Winshaw trouva la mort, fut tué, très directement lui, par Lawrence Winshaw. Mais au-delà de ces responsabilités réelles ou imaginaires, la famille Winshaw paraît coupable ; coupable de s'être réservé la part du lion dans le partage de l'Angleterre par les élites britanniques, coupable d'avoir fait main basse sur les structures politiques, économiques, médiatiques et artistiques du pays.

Au terme de son parcours, Michael est ainsi conduit à renier sa théorie du hasard et à la remplacer par la vision d'un

complot cyniquement fomenté par la famille Winshaw, et à travers elle par les élites britanniques, conduisant au déclin de l'Angleterre :

I was right, and you were wrong. I don't believe in accidents any more. There's an explanation for everything: and there's always someone to blame. I've found out why you're here, you see. You're here because of Henry Winshaw. Ironic, isn't it? He wants you to be here because he can't bear to think that his money or the money of people like him might be used to stop things like this from happening. [...] And so they sit at home getting fat on the proceeds and here we all are. Our businesses failing, our jobs disappearing, our countryside choking, our hospitals crumbling, our homes being repossessed, our bodies being poisoned, our minds shutting down, the whole bloody spirit of the country crushed and fighting for breath. (412-413)

Pour toutes ces raisons, la famille Winshaw mérite de payer ; et c'est ce qui arrivera dans la dernière partie du roman où la réalité fictionnelle finit par rejoindre la fiction cinématographique *What A Carve up!* Intitulée « An Organization of Deaths », titre qui est une référence à la fois intratextuelle et extratextuelle renvoyant à un documentaire de Franju sur un abattoir parisien, la deuxième partie du roman est en effet un pastiche du film *What A Carve Up!* dont l'intrigue repose sur un scénario qui, depuis les *Ten Little Niggers* de Agatha Christie, a fait ses preuves : un manoir dans le Yorkshire, une famille rassemblée pour la lecture d'un testament, des morts inexplicables (comme le soulignent d'ailleurs les dialogues de cette deuxième partie, le film *What A Carve Up!* n'est en fait qu'une des nombreuses versions d'un même scénario largement exploité par l'industrie du cinéma). Dans cette traversée finale de l'écran cinématographique, la famille Winshaw est exterminée par Mortimer, le père de Roddy et Hilary Winshaw, tous les membres de la famille étant assassinés dans une série de mises en scène renvoyant aux actes dont ils se sont rendus coupables.

Voici donc une mise en accusation, et un châtement, en bonne et due forme, une lecture de la vie politique, économique et sociale de l'Angleterre de la seconde guerre mondiale à nos jours, une lecture, toutefois, dont le texte souligne le caractère partial.

« Splitting up with Verity »

Michael Owen, en effet, ne fait pas secret de ses sympathies travaillistes et de son opposition farouche à Mrs. Thatcher :

I'm a Midlander by birth and a Southerner by adoption. Never having lived in the North of England, I've always regarded it from a distance, with a mixture of fear and fascination. [...] Joan told me Sheffield's nickname – “the socialist Republic of South Yorkshire” – and sang the praises of David Blunkett who at this time led the city's Labour Council. Coming from London, where opposition to Mrs. Thatcher was virulent but fatally dispersed and fragmented, I was immediately filled with envy at the thought of a community which could so closely unite itself around a common cause. (273)

Devant l'emballement de son indignation face aux agissements de la famille Winshaw, Michael comprend bien vite qu'il va devoir faire un choix et décider s'il doit écrire un roman ou la chronique historique qui lui a été commandée :

Parts of it read like a novel and parts of it read like a history, while in the closing pages it assumed a tone of hostility towards the family which was quite unnerving. (92-93)

Il est par ailleurs tout à fait conscient des problèmes déontologiques que pose l'identité du commanditaire du livre, Tabitha Winshaw :

It is a curious irony that this same Tabitha Winshaw, today aged eighty-one and no more in possession of her thinking faculties than she has been for the last forty-five years, should be the patron and sponsor of the book which you, my friendly readers, now hold in your hands. The task of writing with any objectivity about her condition becomes somewhat problematic. (3)

Ne sachant pas si le texte qu'il a écrit relève du roman ou de la chronique historique, Michael décide de le proposer à l'éditeur qui avait publié ses deux romans. Le jugement porté est sévère :

“Well, what does that leave us with, exactly? That leaves us with a book which is scurrilous, scandal-seeking, vindictive in tone, obviously written out of feelings of malice and even, in parts – if you don’t mind me saying this – a little shallow.” (106)

Il est vrai que l’éditeur formulant ce jugement a considérablement changé depuis la dernière fois que Michael l’a vu (huit ans auparavant) et que son attachement à une littérature de qualité semble avoir cédé le pas aux intérêts économiques et à la pression du marché – il s’inquiète par exemple du fait que sa maison d’édition ne dispose d’aucune biographie de Saddam Hussein dans l’éventualité d’une guerre du Golfe qui, en ce mois de septembre 1990, devient de plus en plus probable. Il n’en reste pas moins que le commentaire de l’éditeur renvoie à une écriture de l’Histoire qui ne prétend plus à aucune objectivité.

Cette question de l’écriture de l’Histoire est par ailleurs problématisée par un autre personnage, Graham, étudiant en cinéma à Sheffield, qui montre à Michael un film réalisé en 1982 et intitulé « Mrs. Thatcher’s War ». Dans ce film ouvertement engagé, Graham a juxtaposé des images de la guerre des Malouines et des extraits du discours de Margaret Thatcher devant le Parti Conservateur écossais, à des scènes de la vie quotidienne de Mrs. Emily Thatcher, retraitée à Sheffield. Graham fait part à Michael de ses doutes quant au procédé mis en œuvre dans ce film :

Now doesn’t that whole process become suspect when you’re dealing with something that advertises itself explicitly as a political film? Doesn’t it make the role of the film-maker himself intensely problematic, prompting the question – not “Is this the truth?” but “Whose truth is it anyway?” [...] So my point is that the whole thing is deeply manipulative, not just of the audience, but of its subject. Mrs. Thatcher invaded the Falklands and I invaded this woman’s life – both of us on the same pretext, that we had their best interests at heart. [...] Because I know exactly what you’re going to say next: you’re going to say that any attempt to foreground issues of authorship would be just a throwback to formalism, a futile strategy to shift emphasis from the signified to the signifier which can’t do anything to alter the basic fact that, at the end of the day, all truth is ideological. (281-282)

Si Graham est parfaitement conscient de la manipulation sur laquelle repose son traitement de la guerre des Malouines, la scène dans laquelle cette réflexion est insérée est elle-même extrêmement manipulatrice. Michael en effet n'écoute que d'une oreille distraite la dissertation de Graham, et se montre bien plus préoccupé par le mode d'emploi du magnétoscope et plus précisément par celui du bouton *pause*, dont il découvre qu'on peut l'utiliser à des fins érotiques, ou plutôt autoérotiques, comme Graham le lui a laissé entrevoir. Un tel appareil – au développement duquel incidemment Thomas Winshaw a contribué, avec le but avoué de transformer la société britannique en une société de voyeurs – offrirait à sa fascination pour une des scènes de *What A Carve Up!* une dimension nouvelle. La question qui se pose à la lecture de cette scène est de savoir si la juxtaposition des réflexions théoriques de Graham et de l'intérêt de Michael pour les potentialités autoérotiques du bouton *pause* ne sont pas une façon de renvoyer le discours de Graham à une forme d'onanisme intellectuel.

Le texte de *What A Carve up!* ne fait pourtant pas autre chose que de reproduire le procédé employé par Graham dans son film, à savoir l'invasion de l'Histoire par l'histoire personnelle.

Sur le plan formel, en effet, le texte s'ouvre sur un prologue intitulé « 1942-1961 ». Les deux premiers chapitres de ce prologue sont consacrés à la famille Winshaw, et rétrospectivement le narrateur, qui utilise la première personne sans dévoiler son identité, semble bien être Michael Owen ; la rédaction de ces chapitres date de 1987, si l'on en juge par l'arbre généalogique inséré dans le paratexte, et la référence, dès la première page, à l'âge de Tabitha Winshaw. Le troisième chapitre de ce prologue vient cependant apporter une première perturbation en offrant le récit, par Michael Owen lui-même, de son neuvième anniversaire, le 17 septembre 1961, date à laquelle Michael est contraint de quitter le cinéma avant la fin de la projection du film *What A Carve Up!*, événement qui va être à l'origine de sa fixation sur une scène vaguement érotique. La deuxième partie du roman, intitulée « London », fait alterner des chapitres autobiographiques – autobiographie fictive, s'entend – datés d'août 1990 à janvier 1991, c'est-à-dire de l'invasion du Kuweit par les troupes irakiennes aux premières frappes américaines, et des chapitres consacrés à chacun des membres de la famille Winshaw.

Dans le premier de ces chapitres, consacré à Hilary Winshaw, l'hypothèse selon laquelle Michael est l'auteur – intradiégétique – du texte semble valable. Elle se trouve cependant invalidée par les autres chapitres dans lesquels Michael Owen apparaît dans des notes de bas de page renvoyant à son ouvrage publié en 1991 par « The Peacock Press » et intitulé *The Winshaw Legacy: A Family Chronicle* – l'auteur des notes de bas de page ne manque d'ailleurs pas de souligner l'objectivité douteuse de l'ouvrage. Il apparaît ensuite furtivement comme personnage dans un récit pris en charge par un narrateur extradiégétique dont l'omniscience est d'un très grand classicisme, puis comme narrateur de passages autobiographiques juxtaposés à la description, sous forme de notes de travail, des expérimentations de Dorothy Winshaw en matière agro-alimentaire. Face à ces effets de brouillage, le lecteur est amené à formuler une seconde hypothèse qui ferait des chapitres consacrés aux Winshaw les différentes parties du roman que Michael disait pouvoir écrire sur l'illustre famille. Contrairement à *The Winshaw Legacy*, ce roman hypothétique ne laisse quant à lui aucune trace intratextuelle. Et s'il s'agit bien là d'un roman dont Michael serait l'auteur, alors le mélange des genres qui le caractérise fait de lui un roman postmoderne : s'y trouvent en effet insérés des extraits de journaux, de livres de mémoires, des transcriptions d'interviews, d'émissions de télévision, des notes de travail, de carnets intimes. Doit-on par ailleurs inclure dans ce collage de textes les chapitres autobiographiques datés d'août 1990 à janvier 1991 ?

Au fil de cette première partie, on l'a vu, la théorie du hasard à laquelle Michael se raccrochait est progressivement remplacée par l'idée d'un complot dont Michael serait la victime. Or si Michael est bien l'auteur des textes constituant cette première partie, alors il est aussi l'auteur de cette formulation du complot, ce qui nous renvoie encore une fois à la notion de l'écriture de l'Histoire. Michael serait alors une victime coupable, ce que semble confirmer la deuxième partie, le pastiche du film *What A Carve-Up!*, dans lequel Tabitha informe Michael que c'est la lecture de son manuscrit qui a conforté Mortimer dans son désir de vengeance et l'a ainsi transformé en exterminateur de sa propre famille. Michael finira d'ailleurs par aider Mortimer à se suicider en lui injectant un poison mortel, avant d'être lui-même entraîné par la folie de Tabitha qui, aux commandes d'un avion, clôt cette série macabre par un accident fatal.

Toutes ces hypothèses formulées à grand peine par le lecteur se voient cependant une nouvelle fois bousculées par l'insertion, en toute fin du texte, d'une préface rédigée par une certaine Hortensia Tonks qui explique les circonstances dans lesquelles les éditions Peacock ont publié le livre de Michael, *The Winshaw Legacy: A Family Chronicle*. Dans cette courte préface, Hortensia Tonks rejette les insinuations malveillantes quant aux motivations commerciales qui auraient présidé à la publication du livre de Michael si peu de temps après le drame qui a eu lieu à Winshaw Towers. En raison du renom des personnalités concernées, la curiosité du public, nous dit Hortensia Tonks, est bien naturelle, et, le livre de Michael étant resté inachevé du fait de la mort de son auteur, Hortensia Tonks a pris la liberté d'inclure, en guise d'introduction, un récit détaillé des meurtres horribles qui ont eu lieu le 16 janvier 1991 :

The composition of this chapter – compiled on the basis of authentic police records and photographs (more graphic and distressing, I am told, than any previously encountered in the long career of the pathologist who supplied them) – gave me no pleasure at all; but the public has an absolute right of access to even the most disagreeable particulars of such an affair. This is a point of high principle, and one which we, as publishers, have always been proud to uphold. (498)

Si tant est que le volume que nous avons entre les mains renferme ce texte écrit par Hortensia Tonks, le seul chapitre relatant les faits mentionnés ici est la deuxième partie du livre, intitulée « An Organization of Deaths ». L'hypothèse semble cohérente et permet d'expliquer les ruptures de ton et de style, le basculement dans le pastiche, certainement bien involontaire de la part de Hortensia Tonks. Mais la préface se révèle par la suite encore plus dérangeante. Craignant en effet qu'ils ne soient quelque peu rebutés par le ton par trop académique et la perspective historique jugée rigoureuse du texte de Michael, Hortensia Tonks conseille aux lecteurs, mus, c'est bien naturel, par une saine curiosité, de sauter tout simplement la partie centrale du livre :

My advice to such readers, then, would be that they can safely ignore the main body of his narrative, for my intention in the remainder of this Preface is to summarize, in a few concise, vivid pages, the entire early history of the family whose very name – once a

byword for all that was prestigious and influential in British life – has now become synonymous with tragedy. (498)

Et le texte de nous renvoyer, bien évidemment, à la première phrase du prologue sur lequel s'ouvrait le livre.

Que doit-on penser de ce dernier tour d'écrou qui rend la question de l'identité de l'auteur intradiégétique des textes que nous venons de lire (si c'est bien l'hypothèse qu'il faut formuler) définitivement insoluble ? Certainement, dans un premier temps, que cette préface renvoie le livre de Michael à ce qu'il n'a jamais cessé d'être : un ouvrage de commande, inscrit dans un circuit économique qui va du commanditaire, Tabitha Winshaw, aux éditions Peacock ; et quelles qu'aient pu être les tentatives de Michael pour échapper à ce circuit, en s'écartant par exemple du cahier des charges de la chronique historique pour tirer son texte vers le roman, le livre finit par être rattrapé par les impératifs du marché¹²². Mais parallèlement, le nom de cette maison d'édition invite peut-être à un retournement. L'allusion à Thomas (Love) Peacock, poète, romancier satiriste, ami de Shelley, nous renvoie à la satire politique qu'est *Mélincourt* (1817) et à la critique, dans *Nightmare Abbey* (1818), d'une littérature obscure, pénétrée de gothique germanique et... totalement ridicule. Elle nous renvoie ainsi au rejet par Peacock d'une culture élitiste et à son affirmation du rôle de l'art dans et pour la société.

Que faut-il alors conclure de tous les effets de brouillage dans *What A Carve Up!* ? Constituent-ils ce que Graham, l'étudiant en cinéma, appelle « an empty self-referential gesture », ou « a throwback to formalism », une problématisation de la notion d'auteur-ité qui ne masque pas le fait, comme le dit encore Graham, que « toute vérité est idéologique » ? Faut-il adresser au roman de Jonathan Coe les reproches que Terry Eagleton adressait au postmodernisme en général, à savoir que dans le dangereux mélange des genres qui laisse à penser que tout se vaut, on ne sort pas du simulacre ? Alors le roman ne reflète rien car il n'existe pas de

¹²² La préface de Hortensia Tonks achève par ailleurs d'abolir toute distinction entre culture populaire et culture élitiste, abolition dont le roman de Jonathan Coe bénéficie : *What A Carve Up!* peut être classé dans la catégorie de la littérature populaire haut de gamme, ou de ce que les éditeurs en Angleterre appellent *intelligent mass-market*.

réalité en dehors des images produites, et il n'existe plus aucune norme pour juger de la valeur :

From where, in a fully reified world, would we derive the criteria by which acts of affirmation or denunciation would be possible? Certainly not from history, which postmodernism must at all costs efface, or spatialize to a range of possible styles, if it is to persuade us to forget that we have ever known or could know any alternative to itself.¹²³

Mais le roman de Jonathan Coe ne nous demande-t-il pas précisément de retourner à la notion d'écriture de l'Histoire et d'envisager que la mise en scène dans le roman d'un auteur qui ne cache pas ses sympathies travaillistes constitue *en soi* une prise de position sur le fait que tout ne se vaut pas, qu'il existe une échelle des valeurs ? Peut-on disqualifier l'engagement au prétexte que tout engagement repose sur une lecture orientée de la réalité ?

S'agissant du jugement porté sur la société britannique, on objectera que tout repose sur le crédit que le lecteur veut bien accorder à la fonction métonymique qui est attachée au portrait de la famille Winshaw et au discours construit sur la Grande-Bretagne contemporaine. Le retour à la question de la réception est d'ailleurs une des conclusions auxquelles aboutit Linda Hutcheon dans son analyse de la métafiction historiographique. En renvoyant à l'acte énonciatif dans sa globalité, la réflexivité de la métafiction historiographique implique non seulement que le lecteur est un co-locuteur mais aussi qu'il doit, à ce titre, être pris en compte dans la question de la référence :

Historiographic metafiction does not just refer in textual (that is product) ways (intra-, inter-, auto-, extra). The postmodernist's text's self-conscious return to performative process and to the entirety of the enunciative act demands that the reader, the you, not be left out, even in dealing with the question of reference.¹²⁴

Mais le référent de la métafiction historiographique n'est aucunement, nous dit encore Linda Hutcheon, l'expérience brute, qu'elle appelle « event », mais sa trace, textualisée, médiatisée, discursive, qu'elle nomme « fact ». Et ce référent-là ne disparaît pas sous l'effet de l'autoréférentialité au cœur de la

¹²³ Terry Eagleton, *op. cit.*, 141.

¹²⁴ Linda Hutcheon, *op. cit.*, 156.

métafiction historiographique qui réintroduit le signifié au travers de son questionnement de la production de sens :

What historiographic metafiction does is reinstate the signified through its metafictional self-reflexivity about the function and process of meaning-generation while at the same time not letting the referent disappear.¹²⁵

S'agissant de *What A Carve Up!*, il semble qu'au-delà du discours sur la responsabilité des élites, le roman pose la question de la responsabilité de la fiction au travers d'une construction qui interroge l'héritage postmoderne et la capacité du roman postmoderne à sortir du simulacre.

Pour Michael Owen, l'écriture est une forme d'action :

Because writing it all down, trying to put down the truth about them, was the only thing that stopped me from wanting to kill them. (107-108)

Enfant, Michael Owen était fasciné par Youri Gagarine dont il avait fait l'emblème de l'homme d'action. En vieillissant, il avait pourtant dû se rendre à l'évidence : il ne possédait pas la capacité à agir de Youri Gagarine, mais ressemblait plutôt à Orphée, « condamné » à errer dans un monde onirique. Au fil du parcours, cependant, les polarités s'inversent : Youri Gagarine devient lui aussi, aux yeux de Michael, la victime d'un complot, et c'est Orphée, le poète, qui assume la charge de l'action. Le rêve, l'art sont alors investis d'une responsabilité que résume le conseil de la Princesse dans l'*Orphée* de Cocteau, conseil qui apparaît en exergue au roman et oriente le parcours de Michael Owen : « Si vous dormez, si vous rêvez, acceptez vos rêves. C'est le rôle du dormeur ». Ce sont encore le rôle et la responsabilité du poète qui sont au cœur du *Testament d'Orphée* et notamment de la scène de l'interrogatoire conduit par la Princesse et Heurtebise où, sommé de répondre de ses actes, le poète déclare : « j'avoue être cerné par la menace des fautes que je n'ai pas commises ».¹²⁶ La responsabilité de poète est une responsabilité élargie, presque lévinassienne, une réponse de l'un à l'autre. Dans le contexte du roman de Jonathan Coe, la valorisation de la figure d'Orphée suggère, en fin de parcours, un dépassement des luttes partisans, de la théorie d'un

¹²⁵ *Ibid.*, 149.

¹²⁶ Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée* (1959), Monaco : Éditions du Rocher, 1996, 67.

complot fomenté par une section de la vie politique britannique ; la responsabilité assumée de l'artiste s'inscrit alors dans le cadre plus large de l'interdépendance des individus au sein de la collectivité. En replaçant ainsi les problématiques de la responsabilité et de l'engagement de l'art au cœur d'un texte nourri des débats sur le postmodernisme, le roman de Jonathan Coe offre la possibilité au roman postmoderne de sortir du simulacre.