

« Conservative Radicalism » : le roman catholique britannique contemporain

Jean-Michel Ganteau
Université Montpellier III-Paul Valéry

À partir d'un corpus réunissant les plus représentatifs des romanciers catholiques britanniques, des années 30 jusqu'à nos jours, ce travail s'efforce d'évaluer les modalités de l'évolution idéologique et littéraire de cette production. Après une période d'orthodoxie morale et religieuse qui s'exprime par une conformité parfaite au canon du roman catholique (dans les années 50 et 60), les romanciers catholiques, dès le milieu des années 60, se révoltent contre l'autorité de l'Église et représentent leur désir de transgression au moyen de procédés distanciateurs empruntant largement à l'arsenal métaphictionnel, afin de mettre à distance le modèle littéraire auquel ils s'étaient jusqu'alors identifiés. Cependant, avec les années 80, on remarque un retour vers la promotion de valeurs plus conservatrices (inhérentes à un regain d'orthodoxie), et les expériences métaphictionnelles radicales sont mises au service d'une démarche conservatrice, dans un retour vers la communauté et ses valeurs spirituelles, selon les règles d'une esthétique de la discrétion et du détour.

L'histoire de la Grande-Bretagne est riche de tensions et de conflits avérés opposant catholiques et réformés, de rébellions et de complots alimentant les sentiments antipapistes, de décrets et autres lois pénales condamnant

les membres d'une minorité souvent persécutée à la clandestinité. Les dix-septième et dix-huitième siècles voient de ce fait une disparition de la culture catholique. Seuls quelques bastions résistent dans le nord du pays, autour d'une poignée de grandes familles de récusants, repliées dans ce qui est généralement connu sous le nom de « mentalité de l'assiégé ». Le dix-neuvième siècle démarre avec un mouvement inverse du pendule, dû à l'afflux de main-d'œuvre irlandaise venant s'établir dans les pôles industriels. En 1829, à l'époque où le Parlement vote l'abolition de l'esclavage, les catholiques britanniques reçoivent leur émancipation. La hiérarchie catholique sera rétablie en 1850.

C'est dans les années qui précèdent cette date que la culture catholique connaît un renouveau fulgurant, grâce aux artisans du Mouvement d'Oxford, et notamment à l'œuvre de John Henry Newman. Le nombre de convertis appartenant aux classes cultivées (certains d'entre eux illustres, comme Newman lui-même) ne cessant d'augmenter, une pression culturelle se fait jour, qui entraînera, avec Pugin, une vogue pour l'architecture gothique, et qui contribue à la mise en place d'une tradition littéraire, dès les années trente. C'est ce que nous enseignent les spécialistes de l'époque et du sous-genre du roman catholique dont les germes apparaissent dans la première moitié du dix-neuvième siècle.¹ Le lecteur contemporain a peu de chances d'avoir jamais entendu parler des œuvres de Grace Kennedy, de Mrs Inchbald, ou de Mrs Sherwood, auteurs de proto-romans catholiques qui contribuent à l'élaboration du canon tel qu'il sera défini, quelques années plus tard, sous la plume des Digby Beste, de lady Georgiana Fullerton ou encore de Newman. Les caractéristiques de ces romans sont celles d'une littérature d'édification qui confine au prosélytisme. Qu'il s'agisse de romans historiques (vision rétrospective et idéalisée des balbutiements du christianisme à Rome ou de l'époque de la Réforme), de récits ostentatoirement sentimentaux empruntant largement aux conventions du mélodrame (et censés être rédigés par des « lady novelists » s'adressant à un public féminin en mal de pâmoison), de textes satiriques tenant largement du pamphlet et traversés d'un élan polémique, le *corpus* de l'époque semble être caractérisé par un *topos* fédérateur, épine dorsale de la plupart de ces récits : la conversion. En fait, malgré les potentialités dynamiques de ces œuvres qui proposent une option progressiste (voire radicale) comme échappatoire au matérialisme ambiant et à l'assoupissement du sentiment religieux anglican, l'attachement à une tradition historique et religieuse, à travers la mise en place d'un retour à une tradition culturelle prônant elle-même un repli vers une communauté et vers un bercail (ces textes sont rarement exempts d'un souci de propagande), semble invalider les velléités progressistes des valeurs communautaires. Tout dans la littérature catholique de cette époque est héritage de la mentalité de l'assiégé, tout est subordonné à une

résistance au monde extérieur, tout est repli dans le sein de la Sainte Mère l'Église.

La fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième sont caractérisés par l'élaboration et le raffinement du canon. Des romanciers tels Montgomery Carmichael, Robert Hugh Benson ou encore Frederick Rolfe (plus connu peut-être sous le pseudonyme de Baron Corvo, auteur de *Hadrian VII* dont l'adaptation théâtrale connut un franc succès à Londres, dans les années 1970) préparent la venue de Maurice Baring, de Hilaire Belloc et de G.K. Chesterton (peut-être l'un des auteurs catholiques les plus lus grâce à l'immense succès de la série des *Father Brown Stories*), figures de proue de la littérature catholique britannique, avant que ne s'imposent les voix d'Evelyn Waugh et de Graham Greene, porte-parole incontestés de la communauté, des années trente aux années soixante, qui ont influencé les romanciers de la jeune génération, et dont le souvenir se retrouve jusque dans les romans catholiques postmodernes.

En Grande-Bretagne, les années cinquante et soixante sont en effet marquées par une vogue insolite pour le roman catholique et, comme l'explique David Lodge dans une évocation de cette époque, pour le caractère exotique de la communauté : « to identify oneself as a Catholic at University College London was to strike a rather interesting almost exotic pose before one's peers. »² C'est l'époque où *Brideshead Revisited* d'Evelyn Waugh, *The Power and the Glory*, *Brighton Rock*, *The End of the Affair* ou encore *The Heart of the Matter* de Graham Greene fournissent au lecteur un complexe de personnages, de situations, de motifs et autres *topoi* à travers lesquels se construit une identité catholique reconnue par le lectorat et partagée par d'autres romanciers, qu'il s'agisse d'auteurs influents tels Anthony Burgess et Muriel Spark, ou de romanciers plus discrets comme Auberon Waugh (fils d'Evelyn), ou de certains jeunes gens en colère tels le John Braine de *The Jealous God* et le David Lodge de *Ginger, You're Barmy*. De nos jours, après une période de déclin relatif au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, le roman catholique est désormais associé aux noms de Piers Paul Read, de Muriel Spark, de David Lodge, de Michael Carson, ou encore de Peter Ackroyd, pour ne citer que les plus célèbres d'entre eux.

On peut toutefois se demander ce que l'on entend par la dénomination « romancier catholique », tant elle semble étrangère à certaines œuvres de David Lodge ou de Peter Ackroyd. Une définition se fondant sur trois critères (appartenance, contenu, attitude) peut toutefois être envisagée. Les romanciers catholiques appartiennent ou ont appartenu d'une certaine manière à l'Église, qu'ils aient été élevés dans la foi catholique (*cradle Catholics*) ou qu'ils se soient convertis (c'est le cas de la plupart des auteurs les plus célèbres, tels Newman, Waugh et Greene). Le contenu de leurs œuvres peut être explicitement ou

thématiquement lié à la culture et aux réalités communautaires, ou bien transpirer sous forme d'allusions, souvenirs, voire structures récurrents (ce qui revient à poser le problème de la reconnaissance explicite ou de la suggestion). Par ailleurs, l'attitude ou position idéologique de ces romanciers (reconstruite d'après les informations biographiques qu'en possède le public, ou bien à travers la perspective d'un auteur implicite) peut varier considérablement sur le spectre qui va de l'orthodoxie religieuse, communautaire et culturelle la plus rigoureuse à des manifestations hétérodoxes débridées (ce que Graham Greene formulait dans l'opposition entre loyauté et déloyauté). Il s'agit certes d'une définition très lâche qui, malgré son caractère apparemment panoramique, se fonde sur un critère fondamental, celui de la différence catholique, différence du membre de la minorité religieuse refusant de se fondre dans la masse anglicane et/ou sécularisée, différence de l'habitant du ghetto qui perpétue le complexe de l'assiégé et voit dans le monde la province du mal, différence du conservateur replié sur son expérience et sur les rangs de sa communauté et pour qui toute autre religion, confession, mythe ou idéologie prend des allures de radicalisme potentiellement apocalyptique.

Ce conservatisme religieux (et surtout socio-communautaire) trouve des prolongements dans ses manifestations et émanations culturelles. Être fidèle à une communauté et à une culture passe souvent, dans les romans des années cinquante et soixante, par une conformité au canon du roman catholique. Cependant, dans une période de bouleversements sociaux et épistémologiques majeurs, cette attitude se trouve menacée, dès la fin des années soixante, par certaines crises internes à la communauté (le concile de Vatican II qui se termine en 1962, et surtout la publication de l'encyclique *Humanae Vitae* qui, en 1968, réaffirme le caractère prescriptif des enseignements de l'Église en matière de morale sexuelle), ou par un processus de sécularisation général, si bien que certains romanciers catholiques n'hésitent pas à rejeter publiquement les valeurs qu'ils avaient jusqu'alors épousées, bafouant l'autorité de l'institution religieuse et tentant de subvertir les conventions du roman catholique traditionnel.

C'est cette oscillation permanente entre acceptation et rejet qu'il nous semble pertinent de développer dans les pages qui suivent. Nous tenterons de montrer combien la redéfinition du roman catholique britannique contemporain se fonde sur un parcours qui, d'une position éminemment conservatrice, passe par une phase de violent radicalisme pour se stabiliser, au cours des deux dernières décennies, autour d'un radicalisme conservateur, à savoir un radicalisme qui sert de voile à un conservatisme constitutif, selon les règles d'une esthétique du détour.

Que convient-il d'entendre par « position conservatrice », lorsque l'on évoque les romanciers des années cinquante et soixante ou, en d'autres termes, quelles sont les modalités de mise en place de ce conservatisme dans leurs œuvres ? Il semblerait que le *corpus* qui nous intéresse soit caractérisé (ce qui est en parfaite conformité avec l'esthétique de l'époque) par un parti pris foncièrement réaliste dont l'objet est de promouvoir la représentation scrupuleuse d'une communauté, de ses valeurs et de ses pratiques. Cette évocation est censée souligner une identité, à travers la description d'un milieu. Le lecteur catholique est ainsi séduit, en reconnaissant un univers familier, alors même que l'on offre au lecteur non catholique un univers potentiellement exotique et attirant, différent certes, mais privé de toute potentialité menaçante. Comme on peut le constater, les romanciers catholiques tendent à mettre en place une rhétorique particulière, c'est-à-dire une forme de persuasion insidieuse destinée à créer une illusion de réalité, à emporter la conviction du lecteur, à lui livrer un type d'enseignement de nature sociologique et religieuse pour, au-delà, resserrer la structure du tissu communautaire, voire mettre en place les conditions d'une édification.

Le succès des romans catholiques d'après-guerre tient certainement à leur évocation de situations extrêmes et exotiques, dans des pays éloignés, de préférence sous les tropiques, comme c'est le cas de *The Heart of the Matter* de Graham Greene, dont l'action se déroule en Afrique. Dans ce texte, la défamiliarisation liée au déplacement géographique offre un corrélat au mélodrame théologico-spirituel dans lequel sont pris les protagonistes. L'extrême éloignement évoque l'étrangeté, au même titre que le paradoxe sur lequel se fonde l'intrigue, selon lequel péché et sainteté sont deux aspects inséparables et complémentaires de la nature humaine.³ Le roman historique retenant moins les grâces du lectorat, à cette époque, le dépaysement ne peut être le produit d'une rétrospection, mais Evelyn Waugh, en situant l'intrigue de ses romans dans le milieu de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie catholiques, propose une forme d'exotisme tout aussi efficace, comme l'atteste le succès de *Brideshead Revisited*,⁴ dont les protagonistes appartiennent pour la plupart à une grande famille de récusants, jouissant de l'amour, de la richesse et de la beauté. Ces ingrédients sont vraisemblablement destinés à flatter le goût pour l'exotisme inaccessible du lecteur moyen et utilisent de ce fait les recettes rhétoriques fondamentales sur lesquelles s'appuie le succès des séries télévisées jouant sur le désir de prestige du spectateur.

À l'opposé de ces situations extrêmes, gage d'adhésion pour le lectorat en mal de dépaysement, certains romanciers des années soixante, séduits par le parti pris de réalisme social mis au goût du jour par les « Angry Young Men », se consacrent à l'évocation de la fraction laborieuse et urbaine de la minorité, pour se faire les champions d'un réalisme de

l'ordinaire communautaire.⁵ Les procédés fondateurs de ce réalisme communautaire sont ceux mis au jour par les théoriciens du réalisme⁶ : cohérence temporelle et spatiale, effacement de la source d'énonciation et démodalisation du discours, mise en parallèle de l'histoire des individus et de celle de la communauté ou de la nation, motivation psychologique, motivation des noms des personnages, etc. Parmi les procédés de prédilection, il convient toutefois de souligner le recours à la description, qui n'est certes pas l'apanage du récit réaliste, ni certainement du roman catholique contemporain, mais qui s'appuie, selon l'expression de Philippe Hamon, sur l'utilisation d'un « discours technologique ».⁷ C'est ce qui apparaît à travers l'évocation de décors typiques, qui puise dans le vocabulaire de l'hagiographie et met en avant l'obsession communautaire pour le culte des martyrs, comme le suggère ce passage tiré d'un roman de John Braine :

*Paul's eyes wandered [...] to the engraving of the martyrdom of the Blessed Edmund Campion which hung over the mantelpiece. The soldiers at the foot of the scaffold had all the same face, moustached and bearded and impassive; the masked executioner towered over Campion and over the minister who was pointing to an opened Bible. There was a smoking cauldron and an array of knives on the block.*⁸

Ailleurs, comme dans *The Picturegoers*, premier roman de David Lodge, le lecteur est gratifié d'incursions dans la vie quotidienne d'une famille nombreuse d'extraction irlandaise. L'accent y est régulièrement mis sur les pratiques pieuses et liturgiques, le discours technologique embrassant le bric-à-brac d'images, statues, bénitiers et autres chapelets (détails métonymiques garantissant la mise en place d'un effet de réel), mais aussi la phraséologie et le latin des prières. Ici, le discours technologique peut devenir métadiscours par citation et, surtout, répétition, procédé essentiel de la mise en place d'une rhétorique particulière.⁹ Dans les exemples mentionnés ci-dessus, la volonté d'exhaustivité caractérisant la description réaliste est illusoirement respectée, à travers le recours à des scènes ou vignettes récurrentes qui prennent valeur de synecdoques et se transforment en emblèmes (on serait tenté d'ajouter en blasons, tant ces arrêts-sur-image textuels savent mêler le pictural et le métonymique) d'une culture communautaire. C'est en utilisant un discours technologique fondé sur la métonymie que les romanciers catholiques aiguisent et satisfont la curiosité d'un lectorat profane, en dévoilant certains des aspects de la vie de la communauté-citadelle. Les églises, presbytères, confessionnaux, chambres à coucher et écoles catholiques sont ainsi partiellement investis, révélant un peu pour cacher beaucoup et dissimulant pour mieux attiser la curiosité, comme l'attestent les chapitres d'ouverture du premier roman de Piers Paul Read,

Monk Dawson, consacrés à l'existence de jeunes gens, dans une *public school* catholique, vers la fin des années cinquante.¹⁰ Toutefois, ce réalisme socio-communautaire n'est que l'émanation d'un réalisme générique moins destiné à établir une illusion de réalité qu'à reproduire une norme et ainsi promouvoir la conformité à un canon : celui du roman catholique.¹¹

Le canon du roman catholique s'appuie sur quelques grandes constellations de *topoi* que l'on peut regrouper en cinq catégories : relations avec le monde, morale sexuelle, vertus, souffrance, foi et espérance. Les relations de la communauté avec le monde sont thématiques par divers traits qui ont en commun une forte valeur polémique, voire antithétique. L'objectif est en effet de définir la communauté comme essentiellement différente. Or la différence et l'exil catholiques, pour plaisamment exotiques qu'ils puissent paraître, se définissent par opposition à une norme, celle de la société et du monde : antianglican, anticommuniste, mais aussi antibourgeois pour être avant tout antimatérialiste, le roman catholique ne cesse de marteler le caractère essentiellement exclusif de l'identité catholique, et revêt de ce fait une coloration propre : celle d'un repli frileux sur la communauté. Cette tentation centripète peut prendre diverses formes, de la défensive jusqu'à la revendication. Toutefois, même lorsqu'un exotisme de surface en apparaît comme le trait caractéristique potentiellement connotateur d'originalité, il ne fait que voiler un conservatisme patent afférent à l'ancrage et au retour vers des valeurs communautaires, comme l'atteste l'évocation d'un pèlerinage dans le Londres des années cinquante, tirée de *The Picturegoers* : « It certainly was a curious experience to flaunt one's religion in the face of London [...]. It is such a bizarre situation, that it is difficult to believe that one is really there, really carrying a wooden cross through bustling, irreligious, unreflective suburbia. »¹²

Il est évident que les romanciers catholiques accordent une place de choix à tout ce qui concerne la question épineuse de la morale sexuelle (ce avant même l'avènement de la phase de permissivité et de subversion déclenchée par les décisions pontificales, dès le milieu des années soixante). Ils semblent de fait autant préoccupés par tout ce qui est lié au difficile respect des enseignements de l'Église en matière de continence, voire de chasteté, que par tout ce qui a trait aux mystères de la foi. Les romans posent systématiquement le problème du caractère irrésistible du désir et de la nécessité de la frustration ; ils sont peuplés de stéréotypes féminins figurant des Ève ou Marie-Madeleine tentatrices, de protagonistes masculins en proie à des dilemmes insolubles, tant il est vrai que, chez les romanciers catholiques, le péché de chair est le plus souvent représenté comme l'essence du péché, son strict épitomé. Les grands romans catholiques attestent une obsession pour tout ce qui concerne la morale

sexuelle et les relations entre amour divin et amour humain. Dans *The End of the Affair*, Graham Greene utilise le motif du pacte avec Dieu (une femme adultère s'engage en prière à renoncer à l'homme qu'elle aime, si Dieu prête vie à ce dernier) pour introduire la thématique du sacrifice sexuel.¹³ Dans *Brideshead Revisited*, Evelyn Waugh met en scène la liaison d'une catholique et d'un incroyant, pour mieux souligner le retour à la foi et au bercail de Julia Marchmain et la conversion de Charles Ryder, le narrateur-protagoniste agnostique.

En outre, la valeur exemplaire d'un comportement vertueux est sans cesse mise en avant. Humilité, chasteté et responsabilité sont prônées à chaque page de récits qui chantent les louanges de la discipline et de la porte étroite. Les contrevenants à cet idéal de vie sont récompensés par une obligation au renoncement éternel (c'est le cas du narrateur de *Ginger, You're Barmy*, le deuxième roman de David Lodge), modalité d'un retour au bercail ou d'une conversion fulgurants : nombre de héros convertis marchent sur les traces de Paul, avançant sur le chemin de Damas. En effet, l'une des structures récurrentes est celle de l'agnostique converti, de l'hédoniste devenu ascète. Dans la plupart des cas, les évocations du péché, du vice et de la luxure (en dépit de la fascination potentiellement complaisante qu'elles impliquent) ne sont que prolégomènes à un amendement, faisant office de pur faire-valoir de la vertu triomphante.

Par ailleurs, le pas qui sépare vertu et souffrance est allégrement franchi. Comme le suggèrent les lignes précédentes, renoncement, frustration et sacrifice sont au cœur de la littérature catholique et entraînent dans leur sillage une attirance trouble pour la contrition, la culpabilité, l'expiation (le sacrement de Pénitence fournit la matrice de nombreux récits). Le renoncement et la frustration physiques, métaphores d'une souffrance morale et spirituelle, sont constamment exploités.¹⁴ Ils sont le plus souvent subordonnés à une obsession pour le mal, un pessimisme antihumaniste qui voit dans la société la manifestation d'un monde déchu, une fascination pour la mort et pour diverses considérations de nature eschatologique.¹⁵

Ce pessimisme radical est bien sûr le plus souvent utilisé à des fins édifiantes, dans la mesure où la stratégie du faire-valoir consiste à souligner le mal pour rendre plus irrésistible la promesse du bien, à noircir le tableau, pour mieux mettre en scène la lueur de l'espérance et la lumière de la foi. En effet, le *topos* fédérateur du roman catholique (et qui par ailleurs en sous-tend le plus souvent la structure) est bien celui de la conversion. Qu'elle soit liée à une vocation, à un long conflit entre raison et foi, à la connaissance intime du péché, à la médiation de l'amour humain (le *topos* de la femme médiatrice de la Grâce est fréquemment utilisé, comme c'est le cas dans *Brideshead Revisited*, *The End of the Affair*, *The Picturegoers* et *Ginger, You're Barmy*), la conversion offre toujours

l'occasion d'explorer le mystère de la foi et, selon l'expression consacrée, les voies du Seigneur.

À travers l'utilisation d'un discours contraint propre au réalisme qui, à bien des égards, et notamment en favorisant l'adhésion et la crédulité du lecteur (par effacement de tout renvoi aux conditions d'énonciation et par le martèlement d'un discours technologique), devient discours de la persuasion et de la contrainte, les romanciers catholiques des années cinquante et soixante s'inscrivent dans une tradition précise et volontairement contraignante. Le respect d'un réalisme générique (garant d'une conformité au canon du roman catholique) atteste par ailleurs, par le biais de la répétition permanente de *topoi*, un désir d'immerger le lecteur dans un univers de valeurs communautaires (qu'elles soient morales ou spirituelles) afin de maintenir son contact avec la tradition ou de le solliciter. À cet égard, et même s'ils le font de manière voilée et euphémisée, les romanciers contemporains apparaissent tels les héritiers des propagandistes du dix-neuvième siècle. L'élément de conservatisme centripète est subordonné à une rhétorique efficace, qui brosse un portrait plaisamment exotique de la communauté, en créant (en parfaite harmonie avec les règles de la métonymie qui dominent l'esthétique réaliste) un ailleurs contigu, installé dans l'ici et dans le maintenant, suffisamment différent pour être mystérieux, mais assez proche pour rester rassurant. L'efficacité de son évocation est intimement liée à un parti pris réaliste dont le monologisme ne connaît pas de faille. À l'instar de Father Brown, le héros détective des nouvelles de G.K. Chesterton, la perspicacité catholique conduit toujours à la découverte d'une vérité unique et inébranlable. C'est cependant contre ce mur de suffisance que certains vont s'élever, en chevauchant le *Zeitgeist* radical et permissif de la fin des années soixante.

Comme nous l'avons suggéré plus haut, et comme le répètent nombre de romanciers catholiques de la jeune génération, les décisions du Vatican qui réaffirment un quasi-*statu quo* en matière de morale sexuelle (concile de Vatican II et encyclique *Humanae Vitae*) entraînent force bouleversements parmi les rangs des catholiques. C'est autour de la question de la contraception, pierre de touche de l'autorité pontificale et institutionnelle, que s'affrontent partisans de la seule méthode du rythme (conformément aux prescriptions officielles et au respect de la loi naturelle) et adeptes de la contraception artificielle. La crise qui frappe la communauté et transforme l'attitude des fidèles, ouvrant la porte à tous les rejets et

déloyautés, entraînant de nombreuses apostasies, est longuement évoquée dans les textes des années soixante. Avec *The British Museum Is Falling Down*, David Lodge est l'un des premiers à s'intéresser exclusivement à ce problème, exploit qu'il réitérera beaucoup plus tard, au début des années quatre-vingt, avec *How Far Can You Go?*¹⁶ Dans ce dernier roman, Lodge se livre à une chronique de l'évolution de la communauté catholique, des années cinquante à la fin des années soixante-dix, pour mettre en évidence l'ampleur des bouleversements survenus au cours d'une trentaine d'années, et souligner le passage d'une mentalité conservatrice (celle de l'assiégé) à une culture de la révolte hétérodoxe. C'est ce qu'explique très clairement le narrateur envahissant – que les anglophones qualifient d'*obtrusive* –, tout au long du chapitre quatre (intitulé « How They [Catholics] Lost the Fear of Hell ») en s'adressant directement au lecteur pour le gratifier d'un exposé théologique sur un ton extrêmement didactique, et analyser clairement la disparition de la peur eschatologique garante d'une obéissance aveugle.¹⁷

Par ailleurs, de même qu'ils s'étaient appliqués à évoquer leur conformité de manière réaliste, les romanciers catholiques se transforment en témoins scrupuleux de la rébellion. L'apologie laisse la place à la satire, dans l'évocation des pratiques et valeurs communautaires. Certes, l'élément satirique existait dans les textes conservateurs, mais son utilisation circonstanciée était généralement destinée à souligner certains des travers les plus apparents de la communauté, de manière à créer une illusion de discernement, à écarter tout soupçon de complaisance, chez le lecteur profane. Désormais, la communauté et ses représentants officiels sont pris pour cible : anticléricalisme, désobéissance et rejet sont promus. David Lodge ou Piers Paul Read se plaisent à évoquer l'assoupissement du sentiment religieux, et ce que les sociologues de la religion appellent le processus de « banalisation » (dont on trouve un des symptômes les plus caractéristiques dans la superstition).¹⁸ Dans *Monk Dawson*, c'est l'aspect actuariel des pratiques religieuses qui est fustigé sans ambages, au moyen de la métaphore mercenaire :

*We all knew that most of us would end up as soldiers or business men but each one understood that above all these banal vocations there might be, just possibly, a call from God. It was not made quite clear to us that not all saints are priests and not all calls are to the clergy. It may be that the recruitment problems of the Church do not allow for such frankness and detachment: all armies have used press-gangs, and seminaries in Italy are happy to take boys from the age of eight. How many mothers are in heaven for the sale of their sons?*¹⁹

La satire prend également pour cibles les vecteurs de l'autorité et de la frustration. Il s'agit du clergé, comme nous venons de le souligner, mais

également des parents et de la famille, utilisés en tant qu'entraves aux velléités égoïstes – voire hédonistes – de l'individu (Adam Appleby, le protagoniste de *The British Museum Is Falling Down* est sans cesse déchiré entre son sens de la responsabilité familiale et son désir d'accomplissement personnel, et le fait que ses hésitations soient envisagées sur le mode humoristique, dans un roman délibérément comique, n'enlève rien à leur valeur de témoignage). Cependant, c'est peut-être Auberon Waugh qui s'élève avec le plus de véhémence contre les travers de la communauté, en jouant de l'ironie et du sarcasme dans une satire dont le ton confine souvent à la cruauté, pour dénoncer ce qui lui semble être la tare essentielle de la communauté, à savoir son hypocrisie, sa prédilection pour les bondieuseries mensongères et sa bigoterie. C'est le personnage de Lady Foxglove (peut-être l'héritière de la très pieuse et rigide Lady Marchmain, personnage de *Brideshead Revisited*) qui cristallise la haine du narrateur de *The Foxglove Saga*. Il brocarde ce stéréotype à grand renfort de zeugmes et s'attache à souligner la nature délétère du personnage à travers le *leitmotiv* de l'odeur de sainteté, dans lequel le sacré est dégradé par le matériel, l'abstrait par le concret, comme l'indique le passage suivant : « On the wall outside his window the magnolia was beginning to open, but its scent was drowned by Lady Foxglove's expensive odour of sanctity. »²⁰ Il convient toutefois de préciser que l'arsenal satirique utilisé dans la phase de révolte est constitutif d'un dynamisme polémique s'exprimant à travers une écriture du rejet et de l'antithèse.

Paradoxalement, il semblerait qu'une des formes génériques les mieux adaptées pour rendre compte de l'élan polémique soit celle du *Bildungsroman*, sous-genre qui permet de thématiser et de métaphoriser la remise en question de la filiation et de l'autorité. En effet, le bouleversement que connaît la communauté dans les années soixante et soixante-dix s'accompagne du rejet d'une autorité morale et spirituelle dont il convient de faire table rase pour lui substituer un mode de fonctionnement approprié. L'accès à l'âge adulte est régulièrement figuré par le biais de structures d'initiation, dans le cadre de romans d'apprentissage où l'évolution de l'individu semble être utilisée comme métaphore de l'évolution de la communauté. Avec *Out of the Shelter*, roman paru en 1970,²¹ David Lodge s'intéresse aux aventures d'un adolescent londonien qui échappe à l'atmosphère confinée de sa famille catholique en se rendant sur le continent pour passer des vacances en compagnie de sa sœur, dans un Heidelberg encore occupé par les forces américaines, au tout début des années cinquante. Dans ce récit à la facture extrêmement traditionnelle, le protagoniste quitte l'abri familial, reçoit une initiation sexuelle, fréquente un monde différent du sien, et revient sur les nombreux préjugés dont l'a imprégné son éducation au sein du ghetto. Non

seulement il rejette les contraintes du passé, mais il s'invente un mode de vie hédoniste tendant à remplacer la culpabilité catholique par une innocence retrouvée, en dépouillant le péché de chair de ses associations peccamineuses. En conformité avec la structure fondamentale du *Bildungsroman* telle qu'elle a été identifiée par Jerome H. Buckley,²² il met un terme à son apprentissage en retournant au bercail pour faire triompher les valeurs qu'il a choisi d'épouser, remplaçant notamment les certitudes de l'enfance communautaire par un scepticisme radical. Avec *Out of the Shelter*, Lodge utilise la forme traditionnelle du *Bildungsroman* pour, dans un récit aux apparences parfaitement univoques et policées, faire triompher l'incertitude épistémologique et une forme d'hésitation dialogique caractéristique du radicalisme de ces écrivains.

Un autre romancier contemporain, Michael Carson, a publié avec *Sucking Sherbet Lemons* le premier *Bildungsroman* catholique dont le héros est homosexuel.²³ L'itinéraire du jeune protagoniste est caractérisé par la découverte de son identité sexuelle. La première partie du roman est consacrée à la vie du jeune Benson qui s'est réfugié dans un séminaire et a épousé la voie de la prêtrise pour tenter de régler les problèmes afférents à sa sexualité. Son initiation aux plaisirs de la chair et la rencontre d'adjuvants libéraux lui permettent, dans les dernières pages du roman, d'accomplir sa quête et de retourner dans le foyer parental pour mieux répudier tout un complexe de frustrations et métaphoriquement dévoiler son identité à la communauté. Dans la scène finale, la danse dionysiaque libératrice du protagoniste figure son rejet de la communauté. Sa détermination est soulignée par la fin radicalement ouverte qui refuse de gratifier le lecteur d'une clôture rassurante. L'*excipit* promet une homologation parfaite entre violence représentée (la rébellion du personnage) et représentante (la frustration des attentes de clôture du lecteur). Or, cette transgression d'une convention littéraire, illustration d'un malaise idéologique, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de la manière dont les romanciers catholiques métaphorisent la subversion d'une autorité religieuse par la transgression d'une forme littéraire traditionnelle, celle du réalisme.

Avec *The British Museum Is Falling Down*, David Lodge écrit un roman comique qui prend ses distances envers ses premiers textes scrupuleusement réalistes et adopte une démarche à bien des égards expérimentale. Ce roman, qui rapporte les tribulations d'un jeune père de famille catholique angoissé et impécunieux, se fonde sur une série de parodies ou pastiches de textes connus de la littérature britannique. On peut dénombrer une dizaine de passages utilisant des décrochages de nature hypertextuelle, et il est intéressant de constater que la majorité d'entre eux est consacrée à des auteurs catholiques : Graham Greene, James Joyce, Baron Corvo, Evelyn Waugh, G. K. Chesterton et Hilaire

Belloc. Le jeune Lodge fait parfois fonctionner ces allusions hypertextuelles en tant qu'hommages (en ce qui concerne Evelyn Waugh et James Joyce notamment), mais il n'hésite pas à utiliser les potentialités ridiculisantes et satiriques de l'humour²⁴ pour mettre en perspective la tradition dans laquelle il s'était fidèlement reconnu et inscrit jusqu'alors. Dans le chapitre six, où le protagoniste est en proie à une expérience cauchemardesque dans les magasins de la British Library, l'accent est mis sur l'obscurité et l'aspect labyrinthique des lieux. Les allusions au milieu des malfrats et autres marginaux chers à Greene abondent, ainsi que le thème de la poursuite, omniprésent dans des textes tels *Brighton Rock* ou encore *The Power and the Glory*.²⁵ Le passage recèle également une aspérité stylistique aisément identifiable tant elle est associée à la prose greenienne, à savoir la comparaison syllephtique qui associe le concret à l'abstrait en un étonnant raccourci : « He grasped the bannister like salvation. »²⁶ L'imitation, de par la concentration des traits distinctifs sélectionnés, prend un tour hyperbolique qui la fait pencher vers la caricature. Le ludique frôle le satirique pour signifier une prise de distance envers l'un des pères du roman catholique contemporain. L'admiration semble faire place à un désir d'affranchissement figuré par une mise en perspective, un doute qui envahit l'espace hypertextuel. La rébellion contre les enseignements de l'institution et de la communauté se trouve ainsi métaphorisée par une mise en avant de ce que Harold Bloom a qualifié, dans un essai devenu célèbre, de « anxiety of influence ». ²⁷ En utilisant les potentialités rabaisantes et subversives du pastiche et de la parodie, *The British Museum Is Falling Down* s'en prend de manière discrète au mode réaliste, chaque décrochage hypertextuel pouvant être identifié en tant que tel par le lecteur, ce qui entraîne une subversion de l'illusion de réalité. Il ne s'agit toutefois que d'une des modalités de subversion du canon, forme parmi d'autres de rejet radical d'une institution, d'un système de valeurs et d'une tradition littéraire.

Une manière de mettre à distance le canon consiste à métaphoriser la subversion par rapport au genre en la déplaçant sur un autre conflit, celui qui oppose réalisme et métafiction. Pour s'affranchir des règles du « discours contraint », il est possible de violer la consigne d'impersonnalité associée au discours réaliste. Traditionnellement, auteur et narrateur doivent se montrer d'une extrême discrétion et masquer la source d'énonciation du récit. En effet, toute intervention intempestive du narrateur, dans le cadre d'un récit à la troisième personne, ne manquerait pas d'entraîner un débrayage et de réduire à néant toute prétention à l'illusion de réalité. Or, certains romans catholiques aux aspirations radicales et subversives n'hésitent pas à enfreindre les règles les plus élémentaires du *decorum* réaliste, par le biais de narrateurs à la présence pour le moins envahissante. C'est le cas de *Hearing Voices*, de

A. N. Wilson, dont la structure narrative instable repose sur le recours à deux narrateurs, l'un homodiégétique, et l'autre extradiégétique et hétérodiégétique qui ne cesse de mettre en avant sa fonction de régie, posant de ce fait à l'organisateur tout puissant du récit, à l'instar des narrateurs à la Fielding (« Besides, our narrative makes no claim to omniscience, certainly not to the divine omniscience with which the Pugh novels made such play. »²⁸). Cette tendance à s'adresser au lecteur par-dessus la tête des personnages (« gentle reader », « gentle Catholic reader ») apparaît de manière plus ostentatoire encore dans *How Far Can You Go?*, de David Lodge, où le narrateur n'hésite pas à interrompre le fil de son récit pour se livrer à de longues digressions, sous forme d'exposés théologiques. Il se plaît à affirmer sa maîtrise de l'univers diégétique, en créant, nommant ou faisant disparaître ses personnages de manière ostensible, s'arrogeant les privilèges de l'omniscience et de l'omnipotence pour mieux mettre en avant l'artificialité du texte : « Let her be called Violet, no, Veronica, no Violet, improbable a name as that is for Catholic girls of Irish extraction, customarily named after saints and figures of Celtic legend, for I like the connotations of Violet—shrinking, penitential, melancholy [...] »²⁹ Dans ce passage, la convention réaliste selon laquelle les noms des personnages sont motivés, convention souvent respectée, mais ce dans la plus grande discrétion, est désignée en tant que telle pour souligner le statut du texte en tant qu'*artefact*. Ce roman, ainsi que celui d'A. N. Wilson précédemment cité, affiche un désir de transgression insigne, dans la mesure où il s'attache à juxtaposer les caractéristiques du discours traditionnel qu'il dresse contre les manifestations d'une déviance métafictionnelle patente, dans le cadre d'un même espace textuel. Chez A. N. Wilson comme chez David Lodge, les transgressions représentées qui envahissent l'univers diégétique (rejet de l'institution et de ses représentants) ont pour corrélat celles, représentantes, qui opposent deux types de récit, deux esthétiques. C'est ce qu'explique Patricia Waugh, au début de *Metafiction* : « Metafiction sets up an opposition, not to the ostensibly "objective" facts in the "real" world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality. »³⁰ Dans sa phase radicale, le roman catholique contemporain joue des valeurs d'une subversion représentée qu'il double et prolonge au moyen d'une subversion représentante. Il est en ceci en parfaite adéquation avec la définition de Linda Hutcheon pour qui le postmodernisme consisterait en une déconstruction d'une culture ou d'un système de valeurs de l'intérieur de cette même culture ou de ce même système, soulignant ainsi leur artificialité et leur statut de pures constructions.³¹ C'est l'autorité morale non fondée ni totalement légitimée par les croyants qui est déconstruite de manière radicale, par le biais de décrochages métafictionnels notamment. Toutefois, il faut se garder de généralisations hâtives, et prendre en compte

la tendance à la réversibilité de la démarche métafictionnelle : derrière le radicalisme ponctuel (voire apparent) peut en fait avancer (masquée) une stratégie conservatrice.

Le radicalisme conservateur des romans catholiques les plus récents (ceux publiés au cours des deux dernières décennies) mais dont les germes peuvent se trouver dans des textes antérieurs, se fonde sur l'utilisation de procédés textuels radicaux (comme la métafiction, sous toutes ses formes, qui permet de proposer une prise de distance par rapport au mode réaliste et d'en interroger les valeurs ou d'en réévaluer les potentialités) pour promouvoir indirectement une forme de conservatisme, sous forme de retour à des préoccupations morales et spirituelles que n'auraient pas reniées les membres de la minorité assiégée. Or, les temps ont changé. La société a connu de multiples crises, la communauté également. Par ailleurs, le lectorat a évolué : finie l'époque glorieuse où le roman catholique constituait une force littéraire avec laquelle il fallait compter, à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de la communauté. Waugh et Greene sont passés de mode, la thématique du bien et du mal ne fait plus recette, pas plus que l'évocation de conversions et autres interventions de la Grâce. Par ailleurs, alors que les systèmes sociaux, politiques, économiques et spirituels semblent en proie à une crise sans précédent, à l'heure où tout semble lié à une instabilité radicale, vers quel centre amorcer un retour, et de quelle manière s'y prendre pour ne pas aliéner un lectorat potentiellement sceptique et blasé ? La réponse des romanciers catholiques semble passer par la mise en place d'une esthétique du détour.

Divers degrés de discrétion sont toutefois mis en œuvre dans l'entreprise conservatrice. Le retour peut en effet s'inscrire dans les textes par le biais de la structure du *nostos*, ou retour vers un point de départ (la fin de *L'Odyssée*, où Ulysse retrouve Ithaque, en constitue le paradigme). Ainsi, le *nostos* tend à métaphoriser sinon un repli vers le bercail, du moins un retour à la foi. C'est bien ce mouvement qui semble fasciner David Lodge, dans *Paradise News*,³² dans la mesure où le roman s'intéresse aux modalités d'un départ et d'un retour dans lequel le strictement référentiel (départ pour Hawaï et retour en Grande-Bretagne) vient surdéterminer la dimension thématique-symbolique (le protagoniste est un prêtre défroqué qui amorcera un retour vers la foi en cours de voyage pour bénéficier d'une révélation divine dans la clause). Dans *Paradise News*, le départ ne semble être utilisé que comme amorce de retour, et l'esthétique du détour

fonctionne sous couvert d'une métaphorisation de la (re-)conversion, à travers un itinéraire symbolique.

La même prédilection pour le *nostos* apparaît dans l'œuvre de Piers Paul Read qui, dès ses premiers romans, semble fasciné par les modalités de l'apostasie comme strict prolégomène à un retour au bercail. La structure de la plupart de ses récits peut se synthétiser de la manière suivante : un homme respectueux des enseignements de sa communauté (catholique) rejette les valeurs qu'il avait épousées dans son enfance (par le truchement d'une aventure extraconjugale, comme c'est le cas dans *Monk Dawson* et dans *A Married Man*, ou bien en raison d'événements extérieurs traumatisants, comme le montre *Polonaise*³³) pour amorcer un amendement, un retour vers la communauté, voire vers sa foi originelle, dans les dernières pages du roman. Ailleurs, c'est la métaphore du parvenu qui prend valeur d'évocation discrète d'une conversion. Dans *The Upstart*, le parvenu social devient la pure image du parvenu spirituel qu'est le converti, la valeur négative du mot s'inversant radicalement dans son acception métaphorique.³⁴ Dans tous ces cas, l'accent est toutefois mis sur un conservatisme centripète, même si les modalités en sont évoquées au moyen de métaphores garantes d'un fonctionnement euphémisé.

En outre, il convient de s'attacher aux liens qui unissent métaphores et décrochages métafictionnels, dans le *corpus* qui nous concerne. Ce que l'on a coutume d'appeler la métaphore théâtrale, et qui correspond de fait à une métaphore du rôle, apparaît de manière récurrente dans les romans de David Lodge, de Piers Paul Read, ou encore de Muriel Spark, dans des circonstances censées souligner moins l'hypocrisie des personnages que leur artificialité, à savoir leur statut en tant que fonctions dans une intrigue, qui les transforme (et modifie métonymiquement, par contagion, l'univers diégétique) en *artefacts*. *The Comforters*, premier roman de Muriel Spark,³⁵ s'ingénie à déconstruire les conventions du roman traditionnel (et, très ostensiblement, celles du roman policier et du roman d'espionnage) en se fondant sur un paradoxe narratif selon lequel le personnage protagoniste, spécialiste du roman contemporain, est en proie à des hallucinations qui lui donnent à penser qu'elle est elle-même le personnage d'un roman, en d'autres termes qu'elle joue un rôle dans une intrigue organisée par une instance ontologiquement supérieure et potentiellement divine. Cela est largement suggéré au moyen de métalepses fulgurantes qui font fi de l'illusion référentielle et soulignent l'artificialité de l'intrigue. La multiplication des coïncidences troublantes (généralement utilisées discrètement et rarement en tant que telles par le récit réaliste) vient également appuyer le caractère convenu et préfabriqué du texte, mais moins pour s'opposer aux conventions du réalisme et s'élever contre une tradition littéraire que pour, au bout du compte, générer le doute chez le lecteur, en suggérant, au moyen de ce que certains théoriciens ont qualifié

d'« effet Borges-Brecht », que le lecteur peut être un actant dans une intrigue providentielle.³⁶

Un procédé similaire est utilisé par David Lodge, dans *How Far Can You Go?*, à travers l'analogie entre narrateur omniscient, auteur, et Dieu, analogie qui se met en place par le biais de prolepses ostentatoires, d'intrusions narratoriales métaleptiques, etc. Les divers procédés convergent pour engendrer l'illusion d'une perspective différente, ontologiquement supérieure, virtuellement divine, et ainsi favoriser les interrogations de type métaphysique. On retrouve par ailleurs cette démarche chez Piers Paul Read, et plus particulièrement dans un de ses romans les plus aboutis, *Polonaise*, qui relate l'histoire individuelle et familiale d'un catholique polonais et la met en parallèle avec l'histoire de son pays et de l'Europe, au cours du vingtième siècle, et notamment pendant la Seconde Guerre mondiale et les années qui la suivirent. Stefan Kornowski, lui-même auteur de romans, ne cesse de s'interroger sur la frontière ténue qui sépare fiction et réalité : « Everything could be invention—a case of a writer trapped within his own story. What a trial it was to be a writer—never to know what was real and what was imagined, like a blind man... »³⁷ L'analogie génératrice de trouble apparaît tout au long du roman, le personnage-auteur s'interrogeant sur les problèmes des fins de roman et de la fin de l'existence, et faisant part de ses obsessions téléologiques et eschatologiques au lecteur : « At death I may know how to end a story, but by then it will be too late to write it down. »³⁸ La fin du roman offre cependant une surprise de taille, dans la mesure où le personnage-auteur se dévoile pour révéler (fort discrètement au demeurant, et dans un seul passage, contrairement aux romans de David Lodge et de Muriel Spark, qui soulignent avec insistance leur obsession métafictionnelle) qu'il n'est autre que le narrateur impersonnel qui avait assumé, jusqu'à la dernière page, l'énonciation et la régie du récit :

*What is the happiness that my characters unknowingly pursue? What is their innocence? Why is the narrator so sure that there is one way, one truth? That the other is evil and wrong? Is it a random preference with no significance beyond the gratuitous choice? Then why does he sit on the stone steps of the spiral stairs? Why does he dance the polonaise on the cliff top?*³⁹

Le narrateur auquel il est fait allusion dans ces lignes est le narrateur hétérodiégétique du roman, mais aussi celui, homodiégétique, qui a toujours été identifié au personnage de Stefan Kornowski, l'auteur des remarques ci-dessus, consignées dans un journal. La dernière page introduit un renversement : celui qui n'avait qu'un statut de personnage devient aussi narrateur et révèle sa volonté et sa fonction organisatrices qui avaient été masquées jusqu'alors. Le texte dévoile, en dernière instance, la présence de deux niveaux narratifs là où le lecteur n'en avait identifié

qu'un, et cette forme de métalepse relance par contamination le processus d'interrogation métaphysique caractéristique de l'effet Borges-Brecht, dont les visées conservatrices sont renforcées par la conversion *in extremis* (au sens littéral du terme) du personnage principal, dans le dernier paragraphe du roman. L'objectif de *Polonaise* est certainement de mettre en place une perspective différente, liée à l'évocation oblique d'un niveau ontologique supérieur à celui du personnage et, partant, du lecteur. La métalepse, fer de lance de la démarche métafictionnelle, est ainsi utilisée à des fins d'investigation métaphysico-spirituelle, pour amorcer un retour vers un centre stable (le numineux) dans le contexte d'une extrême instabilité postmoderne. C'est pour cette raison que l'on pourrait parler d'une récupération et d'un retournement de la démarche métafictionnelle, originellement utilisée de manière subversive, ici mise à profit dans l'exploration d'une échappatoire à l'instabilité régnante. Dans le cadre de romans concernés par les *topoi* du *nostos* et de la conversion (même s'ils sont présentés de manière métaphorique), la métafiction est mise au service d'une démarche conservatrice.

Un autre procédé métafictionnel (fort discret cette fois, dans la mesure où il se fonde sur la mise en place d'une ironie décelable selon les compétences ou appétences du lecteur, sans pour autant lui être asséné, comme c'est le cas pour les métalepses) est lié à la mise en place d'une intertextualité générique obsédante. Elle trouve ses racines dans les formes traditionnelles de la *comedy* et de la *romance*, toutes deux exploitées pour leurs affinités traditionnelles avec la littérature religieuse et avec les manifestations du spirituel, voire du divin. Comme le souligne Northrop Frye, la structure de la *comedy* qui aboutit inmanquablement à une clôture euphorique, est au cœur de la littérature chrétienne et permet de métaphoriser le thème du salut (c'est cette structure qu'utilise Dante dans *La Divine Comédie* notamment).⁴⁰ Or, la plupart des clôtures des romans catholiques les plus récents, même si elles présentent parfois un élément de suspension, sont le lieu de triomphes éclatants que les protagonistes atteignent au terme d'une série d'épreuves dont le caractère initiatique est clairement suggéré. C'est le cas des romans de Piers Paul Read, qui se terminent dans la plupart des cas par un retour euphorique du personnage vers son épouse (*The Upstart, A Married Man*) ou vers sa religion d'origine (*Polonaise*), comme nous avons eu le loisir de le souligner plus haut. Dans ces textes, les conventions de la *romantic comedy* sont mises au service de la dimension religieuse pour illustrer métaphoriquement un retour vers un système de valeurs communautaires et religieuses. La notion d'intégration, comme le précise Northrop Frye, étant au cœur de la *comedy*, c'est bien dans sa communauté d'origine que revient s'intégrer le protagoniste aliéné (voire apostat), et les dénouements aboutissent le plus souvent (même si c'est parfois de manière apparemment nuancée) à une franche clôture

euphorique. Tout se passe en fait comme si le *happily ever after* social servait de véhicule à un *nostos* spirituel, dans le cadre d'une métaphore du pardon et du salut, gage d'espérance et de foi en l'existence d'un schéma providentiel.

En outre, le conservatisme oblique et voilé de la métaphore du salut est également utilisé dans le cadre de récits qui empruntent largement aux conventions de la *romance*. Depuis Nathaniel Hawthorne, il est généralement convenu d'opposer *romance* et réalisme, pour souligner combien ce genre s'accommode d'excès, en matière de sentimentalisme, de manifestations du surnaturel et du fantastique et, dans le cas des romanciers catholiques, du spirituel.⁴¹ L'utilisation de certaines conventions de la *romance* permet de mettre à distance le réalisme social et phénoménal du roman, pour suggérer diverses manifestations du spirituel et du providentiel. C'est ce que fait David Lodge dans ses romans les plus récents, *Paradise News* et *Therapy*,⁴² au moyen de scènes parfois critiquées pour leur mièvrerie et leur manque de plausibilité, qui mettent volontairement en danger l'illusion référentielle dans le cadre de romans essentiellement réalistes. Ainsi, dans *Paradise News*, la structure comique qui fait triompher l'amour des protagonistes et garantit leur union dans la sérénité s'accompagne de manifestations miraculeuses : le motif du vieil oncle d'Amérique trouve ici un avatar par le biais de la vieille tante hawaïenne qui lègue, de manière fort inattendue et opportune à la fois, une fortune considérable à son neveu, lui permettant ainsi de mener la vie de ses rêves. Dans *Therapy*, la dimension surnaturelle est introduite par le *topos* du pèlerinage qui permet de faire se retrouver les protagonistes longtemps aliénés sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle, où sont mises en scène plusieurs coïncidences aussi miraculeuses qu'in vraisemblables.⁴³ De tels procédés, qui abondaient dans le roman victorien sans pour autant aliéner la crédulité du lecteur, se trouvent forcément mis à distance dans le roman postmoderne. Cela implique une perception ironique des conventions génériques qui se révèlent en tant que telles. Cette stratégie atteste paradoxalement un conservatisme à la fois culturel, moral et religieux qui, poussé à l'extrême (et surtout lorsque ces procédés ne sont pas consciemment repérés ni analysés par le lecteur) ressortit à l'effet séducteur d'une rhétorique et tend indirectement à chanter les louanges d'une communauté en en réaffirmant les valeurs (de manière oblique, voire insidieuse). En d'autres termes, les romanciers catholiques les plus contemporains procèdent à une ironisation du discours réaliste, à l'aide de décrochages métafictionnels, qu'ils soient strictement narratifs (métalepses) ou intertextuels (utilisation des conventions de la comédie et de la *romance*⁴⁴), pour contribuer au dialogue entre mode réaliste et littérature religieuse. En pleine époque postmoderne, après que le canon du roman catholique a été radicalement déconstruit, le réalisme

traditionnel semble toujours convenir pour l'évocation de catégories strictement socio-communautaires ou morales, mais doit être dépassé en accommodant des stratégies métafictionnelles apparemment radicales, de manière à concevoir les modalités d'une interrogation de nature plus précisément spirituelle, elle-même subordonnée à un retour vers des valeurs communautaires longtemps rejetées. C'est de cette manière que, dans les romans les plus récents, le radicalisme est mis au service d'un conservatisme discret parce que suggéré.

Les romanciers catholiques britanniques, dont les préoccupations et les choix esthétiques sont intimement liés à l'histoire de leur communauté et, au-delà, de leur Église, apparaissent, au fil de leur évolution, comme les héritiers d'une tradition clairement définie, qu'elle soit rejetée ou bien épousée, de manière ostentatoire ou discrète. Ils ont certes pu être taxés de radicalisme en raison de leurs options sociales et morales d'une part (comme l'atteste leur goût pour les manifestations de la permissivité notamment), ou de leurs choix esthétiques d'autre part (par adoption de conventions métafictionnelles largement caractéristiques de la littérature postmoderne). Cependant, il semblerait que leur conservatisme l'emporte, dans la mesure où ils utilisent généralement des outils radicaux à des fins conservatrices, comme nous l'avons souligné dans les pages précédentes, pour promouvoir, de manière certes détournée, un retour vers un système de valeurs communautaires (au moyen de la métaphore centrale du *nostos*, figuration des *topoi* du salut et de la conversion). Par ailleurs, leur conservatisme peut être qualifié de strictement littéraire, dans la mesure où les romanciers catholiques postmodernes ne cessent de s'interroger sur les valeurs, les aménagements et la viabilité du mode réaliste. Leur évolution au fil des quarante dernières années révèle en effet le passage d'une esthétique globalement métonymique, subordonnée à l'évocation réaliste d'une communauté obéissante ou révoltée, à un parti pris plus résolument métaphorique, à travers le recours à des procédés de distanciation métafictionnels garants d'un dépassement du mode réaliste et de ses préoccupations strictement morales permettant le passage à une démarche d'investigation spirituelle.⁴⁵

Les romanciers catholiques semblent effectivement se reconnaître dans une tradition conservatrice d'édification, quand bien même elle est euphémisée à travers la figure du *nostos* et de ses variantes formelles et thématiques. À l'instar de certains romanciers postmodernes britanniques mais non catholiques, qui mettent en avant la faillite morale et

épistémologique des sociétés contemporaines et soulignent un sentiment d'instabilité radicale (c'est notamment le cas d'auteurs tels Martin Amis, Julian Barnes, A. S. Byatt, ou encore Graham Swift), les romanciers catholiques s'intéressent à la représentation d'une instabilité envahissante (dans l'histoire du vingtième siècle pour Piers Paul Read, dans la faillite de la société contemporaine pour John Braine ou David Lodge, dans la relation au transcendant pour Muriel Spark), mais ils font œuvre de conservatisme en promouvant un retour vers une forme de stabilité, à travers les notions chrétiennes (et vertus théologiques, dans le cadre de l'Église catholique) de l'Espérance et de la Foi. C'est en postulant implicitement l'existence d'un noyau dur de stabilité (et, partant, de sens) à trouver dans l'expérience de la foi (en d'autres termes dans l'existence d'un principe transcendant, certainement d'origine divine, et ayant vraisemblablement les traits du Dieu chrétien et catholique) que les romanciers évoqués au cours des pages précédentes font paradoxalement preuve tout à la fois d'originalité et de conservatisme.

La discrétion de certaines manifestations du religieux, dans le cadre des romans catholiques postmodernes, par gommage de toute conformité directe à la tradition et recours à des moyens d'investigation et stratégies nouveaux, pose toutefois le problème de l'identification de ces manifestations, et de la viabilité de l'esthétique du détour. La décontextualisation peut en effet entraîner une forme d'opacité, faute de références culturelles adéquates chez un lecteur non initié. C'est toutefois la voie de la discrétion que ces romanciers, encore potentiellement imbus de la mentalité de l'assiégé, et héritiers d'une tradition d'apologétique et de prosélytisme, ont choisie pour reconquérir un lectorat qu'il convient de former discrètement afin que triomphe à nouveau la mode du roman catholique.

Bibliographie

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York : Oxford University Press, 1973.
- Braine, John. *Room at the Top*. 1957. Harmondsworth : Penguin Books, 1959.
- *Life at the Top*. 1962. Harmondsworth : Penguin Books, 1965.
 - *The Jealous God*. 1964. Londres : Pan Books, 1967.
- Buckley, Jerome H. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge : Harvard University Press, 1974.

- Carson, Michael. *Sucking Sherbet Lemons*. 1988. Londres : Black Swan, 1989.
- Elam, Diane. *Romancing the Post Modern*. Londres : Routledge, 1992.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays*. Princeton : Princeton University Press, 1957.
- Ganteau, Jean-Michel. « "Conservatively Ever After?" Clôture et représentations de la foi dans les romans de David Lodge ». *Études britanniques contemporaines* 10 (décembre 1996) : 99-117.
- « Personnages en quête de lectures : *The Comforters* de Muriel Spark ». *Études britanniques contemporaines* 12 (décembre 1997) : 65-82.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Greene, Graham. *Brighton Rock*. 1938. Harmondsworth : Penguin Books, 1975.
- *The Power and the Glory*. 1940. Harmondsworth : Penguin Books, 1985.
- *The Heart of the Matter*. Londres : Heinemann, 1948.
- *The End of the Affair*. Londres : Heinemann, 1951.
- Hamon Philippe. « Un discours contraint ». *Littérature et réalité*. Éd. Roland Barthes et al. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Hawthorne, Nathaniel. Préface. *The House of the Seven Gables*. De Hawthorne. Columbus : Ohio State University Press, 1965.
- Hornsby-Smith, Michael. *Roman Catholic Beliefs in England*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Londres : Routledge, 1988.
- Lodge, David. *The Picturegoers*. 1960. Harmondsworth : Penguin Books, 1993.
- *Ginger, You're Barmy*. 1962. Harmondsworth : Penguin Books, 1984.
- *The British Museum Is Falling Down*. 1965. Harmondsworth : Penguin Books, 1983.
- *Out of the Shelter*. 1970. Harmondsworth : Penguin Books, 1986.
- *The Modes of Modern Writing*. Londres : Edward Arnold, 1977.
- *How Far Can You Go?*. 1980. Harmondsworth : Penguin Books, 1985.
- *Write On*. 1986. Harmondsworth : Penguin Books, 1988.
- *Paradise News*. Londres : Secker and Warburg, 1991.
- « La culture des pauvres ». Entretien avec Sylvain Bourmeau. *Les Inrockuptibles* 42 (janvier 1993) : 70-3.
- *Therapy*. Londres : Secker and Warburg, 1995.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres : Routledge, 1997.
- Read, Piers Paul. *Monk Dawson*. 1969. Londres : Pan Books, 1978.
- *The Upstart*. Londres : Secker and Warburg, 1973.
- *Polonaise*. Londres : Secker and Warburg, 1976.
- *A Married Man*. 1979. New York : Avon Books, 1981.

- Spark, Muriel. *The Comforters*. 1957. Harmondsworth : Penguin Books, 1963.
- Waugh, Auberon. *The Foxglove Saga*. 1960. Londres : Robin Clark, 1984.
- Waugh, Evelyn. *Brideshead Revisited*. 1945. Harmondsworth : Penguin Books, 1962.
- Waugh, Patricia. *Metafiction*. Londres : Routledge, 1984.
- Wilson, A. N. *Hearing Voices*. 1995. Londres : Mandarin, 1996.
- Woodman, Thomas. *Faithful Fictions*. Buckingham : Open University Press, 1991.

Notes

1. Pour de plus amples informations à ce sujet, voir Thomas Woodman, *Faithful Fictions : The Catholic Novel in British Literature* (Londres : Open University Press, 1991).
2. David Lodge, *Write On* (1986 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1988) 60. Dans un entretien accordé au magazine *Les Inrockuptibles*, l'auteur revient sur le prestige culturel de la littérature catholique, à une époque où se préparait la mode du roman catholique, en d'autres termes dans les décennies où Greene et Waugh formaient un lectorat spécifique : « Quand j'ai grandi, dans les années 40 et 50, le catholicisme était un élément très à la mode et très prestigieux de la vie littéraire ». David Lodge, « La culture des pauvres », entretien avec Sylvain Bourmeau, *Les Inrockuptibles* 42 (décembre 1992) : 70.
3. Graham Greene, *The Heart of the Matter* (Londres : Heinemann, 1948). Le dépaysement semble fonctionner de la même manière dans un des premiers romans de Greene, *The Power and the Glory*, dont l'action se déroule au Mexique. Graham Greene, *The Power and the Glory* (1940 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1985).
4. Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited* (1945 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1962).
5. Le conservatisme de ces romanciers catholiques est d'autant plus remarquable que l'on pourrait s'attendre à ce que l'élément d'orthodoxie religieuse entre en conflit avec le radicalisme affiché par les jeunes gens en colère. Cependant, chez John Braine comme chez David Lodge, l'élément catholique permet de souligner une différence, d'amplifier le sentiment d'appartenance à une minorité défavorisée : ce qui est ailleurs utilisé de manière subversive devient ici modalité du conservatisme. Cette tendance apparaît clairement dans *Ginger, You're Barmy*, second roman de David Lodge, où l'un des protagonistes,

- jeune homme très en colère, appelé du contingent et catholique fervent, déserte pour rejoindre les rangs de l'IRA et s'attaquer à l'armée, métonymie de l'autorité et du pouvoir de l'*Establishment* contre lequel s'élèvent Alan Sillitoe et Kingsley Amis notamment. David Lodge, *Ginger, You're Barmy* (1962 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1984).
6. Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité* (1971 ; Paris : Éditions du Seuil, 1982) : 119-81.
 7. *Ibidem* 147.
 8. John Braine, *The Jealous God* (1964 ; Londres : Pan Books, 1967) 79.
 9. De nombreux passages illustrent la tendance à la citation de bribes de discours religieux et attestent la récurrence de cette pratique dans David Lodge, *The Picturegoers* (1960 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1993) 50, 83, 107-12.
 10. Piers Paul Read, *Monk Dawson* (1969 ; Londres : Pan Books, 1978).
 11. Pour plus de précisions sur la notion de réalisme générique, voir Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov qui analysent ce concept en termes de « conformité au genre et [...] conformité au type ». Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris : Éditions du Seuil, 1972) 334.
 12. David Lodge, *op. cit.* 177.
 13. Graham Greene, *The End of the Affair* (Londres : Heinemann, 1951).
 14. Un exemple de cette utilisation métaphorique de la souffrance physique est proposé dans le roman déjà cité de Piers Paul Read, *Monk Dawson*, dont une partie s'attache à évoquer l'existence monacale du personnage éponyme : « On top of the chest of drawers which contained his clothes there was an ordinary safety razor with the cheapest kind of blade. This blade was expected to last him a week—though some of the older monks with tougher beards were allowed to change their blades more often. Dawson, whose growth was strong, found that the blade pulled and pinched towards the end of the week but in this age when corporal penance was not permitted by the hierarchy, when hair-shirts were forbidden by the rules of the Order, he was glad that there was at least this slight pain to offer joyously to the Lord ». Piers Paul Read, *op. cit.* 39. En dépit de la tonalité satirique de ce passage (partiellement fondée sur la litote et la reprise ironique de la phraséologie communautaire), le protagoniste, après une excursion dans le monde de l'hédonisme séculier, rejoindra le bercail du monastère dans le dernier chapitre du roman.
 15. Une illustration de cette vision eschatologique est fournie par le protagoniste du roman de John Braine, *The Jealous God* : « "I was brought up on it," he said. "We always have to live as if we were going to die the next moment. Once you realize that, you're free, you're more

than an animal walking upright, you're a human being." » John Braine, *op. cit.* 174.

16. David Lodge, *The British Museum Is Falling Down* (1965 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1983).
17. David Lodge, *How Far Can You Go?* (1979 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1981) 113-27. Julian Ramsay, le protagoniste de *Hearing Voices*, d'A. N. Wilson ne rechigne pas non plus à former son lecteur : « They [Catholics] thought the Church had a specific teaching authority, given it by Christ himself and enshrined in the teaching *magisterium*, particularly though not exclusively in the Papacy. This was the reason for all the hullabaloo in '68 when the Pope finally published *Humanae Vitae* outlawing the use of any contraceptives, even the Pill [...]. This was what caused the row—the conservatives insisting on the Divine Guidance promised by Christ to the Church, and the liberals taking the view that the Church was only a human institution which might pray for illumination, but which *might get it wrong* ». A. N. Wilson, *Hearing Voices* (1995 ; Londres : Mandarin, 1996) 13.
18. Pour plus de précisions sur ce phénomène, traduction de l'anglais *trivialization*, voir Michael Hornsby-Smith, *Roman Catholic Beliefs in England* (Cambridge : Cambridge University Press, 1991).
19. Piers Paul Read, *op. cit.* 27.
20. Auberon Waugh, *The Foxglove Saga* (1960 ; Londres : Robin Clark, 1984) 28.
21. David Lodge, *Out of the Shelter* (1970 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1986).
22. Jerome H. Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge : Harvard University Press, 1974).
23. Michael Carson, *Sucking Sherbet Lemons* (1988 ; Londres : Black Swan, 1989).
24. Nous adoptons, pour cette brève analyse des pratiques hypertextuelles, les définitions et classifications de Gérard Genette qui, dans *Palimpsestes*, postule l'existence de trois régimes hypertextuels : le ludique (parodie et pastiche), le satirique et le sérieux. Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris : Éditions du Seuil, 1982). *The British Museum Is Falling Down*, roman comique annonçant les œuvres plus tardives qui assureront la renommée de Lodge, fonctionne essentiellement sur le mode ludique, même si ce régime peut donner lieu à des formes de rabaissement et de mise à distance potentiellement satiriques.
25. Graham Greene, *Brighton Rock* (1938 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1975).
26. David Lodge, *op. cit.* 90.
27. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York : Oxford University Press, 1973).

28. A. N. Wilson, *op. cit.* 94.
29. David Lodge, *op. cit.* 15.
30. Patricia Waugh, *Metafiction* (Londres : Routledge, 1984) 11.
31. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (Londres : Routledge, 1992).
32. David Lodge, *Paradise News* (Londres : Secker and Warburg, 1991).
33. Piers Paul Read, *Polonaise* (Londres : Secker and Warburg, 1976) et *A Married Man* (1979 ; New York : Avon Books, 1981).
34. Piers Paul Read, *The Upstart* (Londres : Secker and Warburg, 1973).
On pourrait déceler dans cette métaphorisation sociale de la conversion une tendance présente dans les premiers romans de John Braine, même si ces derniers, publiés à une époque où triomphait le mouvement des « Angry Young Men », sont largement antérieurs aux textes qui nous concernent plus précisément. En effet, dans *Room at the Top* et dans *Life at the Top*, le schème de l'ascension (mis en exergue dès le titre) renvoie non seulement à une destinée sociale, mais encore, aussi paradoxal que cela puisse paraître, à un rejet du matérialisme qui fait triompher les valeurs du cœur et garantit le sauvetage moral du protagoniste. John Braine, *Room at the Top* (1957 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1959) et *Life at the Top* (1962 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1965).
35. Muriel Spark, *The Comforters* (1957 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1963).
36. Pour plus de précisions sur ce procédé métafictionnel promoteur de vertige ontologique et déclencheur d'interrogations métaphysiques, voir Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III* (Paris : Éditions du Seuil, 1972) 245, et Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Londres : Routledge, 1987) 197-8. Pour plus de précisions à ce sujet, voir notre article « Personnages en quête de lectures : *The Comforters* de Muriel Spark », *Études britanniques contemporaines* 12 (décembre 1997) : 65-82.
37. Piers Paul Read, *op. cit.* 341.
38. *Ibidem*, 273.
39. *Ibid.* 346.
40. « The theme of the comic is the integration of society [...] the story of how a hero is accepted by a society of Gods. In classical literature, the theme of acceptance forms part of the stories of Hercules, Mercury, and other deities who had a probation to go through, and in Christian literature it is the theme of salvation, or, in a more concentrated form, of assumption: the comedy that stands at the end of Dante's *commedia* ». Northrop Frye, *Anatomy of Criticism : Four Essays* (Princeton : Princeton University Press, 1957) 53.

41. « When a writer calls his work a romance, it needs hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt entitled to assume had he professed to be writing a novel ». Nathaniel Hawthorne, préface, *The House of the Seven Gables* (1851 ; Columbus : Ohio University Press, 1965) 1.
42. David Lodge, *Therapy* (Londres : Secker and Warburg, 1995).
43. Pour plus de précisions sur l'utilisation des conventions de la comédie et de la *romance* dans *Paradise News* et dans *Therapy*, voir notre article « “Conservatively Ever After?” Clôture et représentation de la foi dans les romans de David Lodge », *Études britanniques contemporaines* 10 (décembre 1996) : 99-117.
44. Pour une analyse détaillée des relations entre postmodernisme et *romance*, voir l'ouvrage de Diane Elam, *Romancing the Post Modern* (Londres : Routledge, 1992).
45. Nous nous fondons ici sur l'opposition entre métaphore et métonymie utilisée par David Lodge dans *The Modes of Modern Writing* (Londres : Edward Arnold, 1977).