



ORDRE ET CHAOS

dans *Atonement* d'Ian McEwan

Armelle PAREY

Université de Caen, Basse Normandie.

L'héroïne d'*Atonement* (2001), Briony Tallis, est, au début du roman, une très jeune fille dont la passion pour l'écriture, la mise en histoire, n'a d'égale que celle qu'elle a pour l'ordre. L'influence de l'une sur l'autre la conduit à faire condamner un innocent. Tel est le crime qu'elle s'efforce ensuite d'expier par l'écriture.

Les notions d'ordre et de chaos sont donc au cœur de ce roman d'Ian McEwan, qui souligne leur analogie avec l'écriture. Ces termes communément opposés désignent deux états qui se succèdent temporellement en un mouvement orchestré par le Créateur, mouvement qui va du chaos, soit un état confus des éléments, vers l'ordre, quand ces éléments sont agencés de façon logique, avec un lien de cause à effet, pour constituer un tout qui fait sens et satisfait une vision du monde. L'ordre se dédouble en fait entre d'une part, l'organisation des éléments, et d'autre part, l'agencement finalement obtenu. On reconnaît là le travail du conteur ou du romancier organisant son récit en vue d'une fin. C'est à ce rapport entre le mouvement du chaos à l'ordre et l'écriture, la mise en fiction à l'œuvre dans *Atonement* que la présente étude s'intéresse. À quel niveau le mouvement s'exerce-t-il ou est-il réfuté ? Quelle stratégie de lecture le roman impose-t-il et à quelles fins ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Le titre annonce l'accomplissement de ce mouvement : l'origine du mot *atonement* (*at-one-ment*) désigne l'unité et représente ici l'ordre dans lequel les divers éléments éparpillés du chaos sont rassemblés. Pourtant, comme nous le verrons dans un premier temps, *Atonement* souligne l'artificialité de l'ordre imposé face au chaos que constitue le réel : le texte exhibe et exacerbe ce mouvement du chaos vers l'ordre. En contrepoint de ce mouvement donné à lire, l'enfouissement de la voix narrative détentrice de l'ordre et l'auto-réflexivité du texte ont pour effet de remettre en question la hiérarchie du discours, projetant ainsi le lecteur dans un chaos narratif si bien qu'il n'a d'autre choix que d'exercer le mouvement lui-même. Enfin, nous nous intéresserons aux dernières pages du roman, lieu où le mouvement du chaos vers l'ordre atteint traditionnellement son terme.

Dans *Atonement*, telle un leitmotiv, la transformation du chaos en ordre s'affiche et se répète sans être jamais réellement accomplie. Cette répétition est mise en place par la représentation, dans un premier temps, de plusieurs personnages dans le rôle de créateurs puisque tous essaient d'ordonner ce qu'ils perçoivent comme chaotique.

Le roman est divisé, organisé en chapitres et parties qui s'attachent tout à tour au point de vue de certains protagonistes. Dans la première partie, en un espace géographique et temporel identique pour tous, évoluent différents personnages dont nous suivons les pensées et les préoccupations personnelles au cours de cette journée : tandis que Briony essaie puis renonce à mettre en scène une pièce de sa création avec ses cousins nouvellement arrivés, Cecilia et Robbie sont pris dans le tourbillon de leur idylle naissante et de leurs sentiments respectifs, et Emily Tallis reconstruit la vie de la maison et de ses occupants à partir des sons qu'elle distingue de sa chambre.

Sont ainsi donnés à observer des mouvements individuels du chaos vers l'ordre : les personnages tentent d'ordonner les éléments d'une situation problématique qui leur est propre. Le chaos présenté dans la diégèse correspond en fait d'abord à un état de confusion, une situation qui suscite l'incompréhension, en attente d'une interprétation. La réaction des divers personnages est alors de tenter d'effectuer une mise en ordre du réel : classer, ordonner les faits en une structure logique, qui fait sens, qui les satisfait, ce qui revient, de façon plus ou moins explicite selon les personnages, à une mise en histoire des faits. La notion de chaos est donc présentée comme arbitraire et individuelle, mais l'attitude face à ce chaos, soit la mise en histoire, apparaît comme un phénomène naturel qui atteint néanmoins son paroxysme chez Briony : elle se réfugie dans les histoires et l'ordre qui les sous-tend quand la réalité ne la satisfait pas. Ainsi, quand sa cousine Lola lui vole le rôle d'Arabella, dès la première répétition, Briony a besoin de s'isoler pour recomposer les faits [14]. Son goût prononcé pour l'ordre trouve explicitement son expression dans l'écriture :

A world could be made in five pages [...]. Her passion for tidiness was also satisfied; for an unruly world could be made just so [...]. A love of order also shaped the principles of justice, with death and marriages the main engines of housekeeping, the former being set aside exclusively for the morally dubious, the latter a reward withheld until the final page. [7]

L'ordre que poursuit Briony pour domestiquer la réalité est donc celui du conte. Ainsi, quand elle est témoin à distance de l'échauffourée près de la fontaine entre Cecilia et Robbie, Briony perçoit celle-ci en termes d'écriture et de narration : « It was a scene that could easily have accommodated, in the distance at least, a medieval castle » [38]. Les termes « scene » et « medieval castle » soulignent que Briony s'empare de la situation pour la faire entrer dans la structure d'un conte. D'abord satisfaisante — « What was presented here fitted well » [38] — la scène évolue d'une façon qu'elle ne comprend pas, qui s'écarte du schéma et donc de l'ordre traditionnel : « The sequence was illogical » [39]. L'incompréhension de Briony face à cette

scène est interprétée en chaos à ordonner. Sa confusion s'accroît à la lecture de la lettre de Robbie destinée à Cecilia, qu'elle perçoit comme l'expression d'une menace à l'ordre : « Something [...] threatened the order of their household » [114]. Briony pense être en mesure de rétablir l'ordre dans ces diverses scènes lorsqu'elle découvre Lola près du lac après son agression : « Everything connected. It was her own discovery. It was her story, the one that was writing itself around her » [166]. La transformation du chaos en ordre est explicitement présentée comme le fait du « faiseur d'histoires ».

Les mouvements individuels du chaos vers l'ordre effectués par les personnages se trouvent subordonnés à celui imposé par Briony, qui devient alors l'unique foyer de focalisation, pour constituer un ensemble logique dans lequel on retrouve le mouvement classique : ordre → chaos → ordre. Telle l'héroïne de *Northanger Abbey* convoquée dans l'épigraphe d'*Atonement*, Briony impose à son entourage l'ordre narratif et moral qui règne dans ses histoires. Avec l'arrestation de Robbie dans le rôle de l'agresseur de Lola s'opère un retour à l'ordre (qui satisfait les exigences littéraires et morales de Briony comme les conventions sociales des autres). Mais à l'instar de l'héroïne de Jane Austen, Briony se trompe : le mouvement du chaos vers l'ordre n'a lieu qu'artificiellement. En effet, en dépit de sa logique apparente pour Briony — « the affair was too consistent, too symmetrical to be anything other than what she said it was » [168], « The truth was in the symmetry » [169] — ce mouvement du chaos vers l'ordre est bel et bien fictif. Pour artificiel qu'il soit, l'ordre édicté par Briony en vient néanmoins à constituer le réel puisque Robbie est arrêté. Alerté par les diverses prolepses qui l'assurent de l'erreur de Briony, le lecteur remarque que l'ordre alors imposé est en fait le point de basculement vers le chaos pour les personnages principaux. La logique est ironiquement inversée puisque le chaos naît du goût de l'ordre, créé par le personnage-même qui est amoureux du concept d'ordre.

Un chaos d'une toute autre nature est représenté dans la seconde partie du roman, qui suit Robbie lors de la retraite de Dunkerque en juin 1940. Cette fois-ci, le chaos semble bien réel dans le sens où il n'est pas présenté comme le fruit de l'imagination ou de l'incompréhension des personnages. Il n'est plus le point d'orgue d'une construction élaborée par un personnage mais constitue ici le point de départ. Le chaos créé par la guerre est posé dès les premiers paragraphes quand le héros aperçoit une jambe suspendue dans un arbre à proximité d'une maison bombardée [192], et représenté dans les nombreuses scènes constituées par la juxtaposition d'éléments et objets disparates que traverse le personnage [218]. Tout-puissant, le chaos résiste à toute domestication : à deux reprises, les efforts de l'armée pour imposer un ordre sont dérisoires et inefficaces. Quant à Robbie, en même temps qu'il participe à la retraite des troupes, il se garde de tenter d'imposer un ordre au chaos environnant et se retire en lui-même, réduisant son esprit et son objectif à atteindre la plage pour ensuite rejoindre Cecilia. Ici, la mise en ordre et en histoire du réel, qui apparaît dans les souvenirs de Robbie et dans les lettres échangées avec Cecilia, n'a pas le pouvoir d'ordonner le

chaos. Mais, reprenant un thème évoqué précédemment par le biais de Briony, elle permet de le supporter en créant un monde parallèle.

L'ordre n'a pas sa place dans cette évocation du chaos de la guerre si ce n'est, là encore, dans l'imagination du personnage qui se représente les soldats embarquant pour l'Angleterre :

They would be forming up in the road outside and marching to the beach. Squaring off to the right. Order would prevail. [...] No breaking ranks, no rushing the boats, no first come first served, no devil take the hindmost. [264]

Comme dans la première partie, il est évident que le retour d'un ordre qui assure une fin satisfaisante n'est qu'une construction de l'esprit.

Le mouvement du chaos vers l'ordre est décliné une fois de plus dans la 3ème partie. Si l'ordre quasi-militaire de l'hôpital londonien dans lequel travaille Briony, devenue élève-infirmière, cède momentanément devant le chaos des blessés en provenance de Dunkerque, il reprend vite ses droits. Cependant, l'accomplissement du mouvement, restreint à un espace réduit, s'inscrit clairement dans un cycle puisque les bombardements futurs de Londres annoncent le retour du chaos. Parallèlement à cette situation, Briony, maintenant consciente de son erreur passée et soucieuse de la réparer, souhaite, une nouvelle fois, rétablir l'ordre en réhabilitant Robbie. Quand le mouvement maintes fois représenté dans la diégèse du chaos vers l'ordre s'accomplit enfin, il est immédiatement formellement annulé par les initiales, « BT », qui suivent le texte. L'opposition entre l'ordre imposé par l'imagination et le chaos que constitue la réalité est neutralisée par la révélation de Briony comme auteur des pages.

Tandis que le mouvement douteux, voire frauduleux et dérisoire du chaos vers une finalité ordonnée se répète dans la diégèse, le lecteur est précipité dans un chaos narratif quand la hiérarchie traditionnelle instituée par la narration extradiégétique omnisciente devient sujette à caution.

Atonement porte les marques de la fiction : comme l'a souligné Roland Barthes, la narration à la troisième personne et le prétérit signalent et accomplissent le fait romanesque. Cependant, si le passé simple, en anglais le prétérit, « est donc finalement l'expression d'un ordre », l'indication que la réalité est « à chaque moment rassemblée et contenue dans la main d'un créateur », ¹ cet ordre et son créateur sont dissimulés, notamment derrière la diversité des points de vue présentés. Ainsi, tout en permettant d'avoir accès aux pensées des personnages, la narration à la troisième personne, dans *Atonement*, prétend mettre à distance ces mêmes personnages, « objectiviser » la situation, la relation entre protagoniste et narrateur, et camoufle ainsi l'identité de l'instance narrative.

1. *Le degré zéro de l'écriture*, 48.

Certes omniscient, le narrateur (apparemment) extradiégétique ne propose pas de vision totalisante mais alterne les foyers de focalisation. Ce mode de narration contribue alors à créer une impression de confusion non ordonnée par l'instance narrative. Les chapitres de la première partie se chevauchent temporellement avec des événements qui réapparaissent d'un chapitre à l'autre selon la façon dont les perçoivent les différents personnages. Par exemple, l'arrivée de Leon et Marshall est observée par Cecilia depuis la fenêtre, par Briony dans le parc, par Robbie, et entendue par Emily dans son lit. La déclinaison du même événement selon les points de vue est significative de la position en retrait adoptée par le narrateur, qui prétend laisser au lecteur le soin d'effectuer une mise en ordre. Notons que l'ordre que peut restituer le lecteur est chronologique. Cette réduction apparente de l'ordre à une loi temporelle qui dépasse les individus, y compris le narrateur, est un autre signe de la fuite de l'autorité narrative.

Même certains anachronismes qui sont, par définition, la marque de l'autorité narrative, semblent indiquer sa disparition. Certains va-et-vient dans le temps du récit sont en effet imputés aux personnages mêmes. Ainsi par exemple, sans intervention apparente du narrateur, Robbie se remémore-t-il les adieux de Cecilia, les leçons de natation avec Briony, sa vie en prison : des faits passés qui n'ont pas été relatés ou ne l'ont pas été de son point de vue. Quand elle est ouvertement le fait du narrateur, plus que l'autorité de celui-ci, c'est l'inscription de la scène dans un continuum chronologique fatal que la prolepse impose : « Briony was hardly to know it then, but this was the project's highest point of fulfilment »[4], « Within the half hour Briony would commit her crime »[156]. Ces prolepses imposent au lecteur de se détacher du récit pour observer le déroulement inexorable des faits vers une nouvelle situation. Le narrateur semble alors simple porteur d'un récit sur lequel il n'a pas d'emprise. Certes existante, la hiérarchie du discours tend à s'effacer, à se dissimuler, laissant au lecteur le soin d'instaurer un sens et donc un ordre.

La dimension auto-réflexive du texte rompt également l'ordre établi au début du texte, ordre selon lequel le narrateur est digne de confiance, et précipite de force le lecteur dans un chaos rempli d'interrogations. Par exemple, le texte contient en fait la justification de son propre mode de narration qui prétend dispenser l'autorité narrative d'intervenir et d'exercer un ordre moral :

She could write the scene three times over, from three different points of view; her excitement was in the prospect of freedom, of being delivered from the cumbrous struggle between good and bad, heroes and villains. None of these three were bad, nor were they particularly good. She need not judge. There did not have to be a moral. [...] It wasn't only wickedness and scheming that made people unhappy, it was confusion and misunderstanding; above all it was the failure to grasp the simple truth that other people are as real as you. And only in a story could you enter these different minds and show how they had an equal value. That was the only moral a story need have. [40]

Ces pensées, attribuées à la jeune Briony, établissent que la confusion, le chaos existant dans le monde réel peuvent être dispersés par la mise en histoire, qui permet d'avoir une meilleure approche de la réalité de chacun

en se défaisant de l'autorité du narrateur pour donner libre cours aux pensées des personnages. La mise en abyme qui a lieu ici, puisque le texte évoqué ressemble étrangement à celui que nous lisons, met en exergue l'illusion à laquelle est soumis le lecteur d'*Atonement*, tout en la justifiant.

« C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle »,² mais, face à cette autorité narrative apparemment en fuite derrière la présentation des divers points de vue et à ces prolepses auto-réflexives, le lecteur se trouve dérouté, dans un état de confusion qui le conduit à devenir le créateur du discours et de l'ordre. S'efforçant d'assembler les éléments en un tout cohérent, il se retrouve finalement à exercer le mouvement du chaos vers l'ordre, tout comme le personnage de Briony. Comme elle, il tire des conclusions et établit un ordre en fonction de ce qu'il sait. S'il sait que Robbie n'est pas le coupable, car il a accès aux pensées du personnage et pas Briony, il n'est pas plus qu'elle ou que les autres personnages en mesure d'identifier Marshall comme l'agresseur de Lola. De même que Briony n'a pas su identifier Marshall comme le coupable alors que les signes étaient là, le lecteur n'identifie pas formellement Briony comme l'auteur alors que les signes sont également présents. En faisant participer le lecteur à l'élaboration d'un mouvement erroné du chaos vers l'ordre, l'erreur de Briony est rendue compréhensible. Dans le même temps, le narrateur semble se défaire de l'autorité et donc de la responsabilité d'instaurer un ordre.

Cette volonté d'enfouissement de la narration, qui dissimule l'ordre exercé, trouve une explication quand l'identité de l'instance narrative est révélée. Puisque le texte, le récit-même, constitue l'expiation et que la romancière ne dispose pas d'autorité supérieure pour l'absoudre, ce rôle revient au lecteur. Le problème, c'est que le dévoilement de la voix narrative comme homodiégétique et non immanente détruit l'objectivité apparente du récit fait à la troisième personne, la neutralité recherchée avec la présentation de plusieurs points de vue. L'autorité est révélée, et, avec elle, l'existence d'un agencement destiné à manipuler le lecteur.

Tout semble rentrer dans l'ordre à la fin de la troisième partie dans le sens où le texte se conforme à la règle du dénouement : les énigmes diégétiques et narratives sont résolues puisque nous sommes rassurés sur le sort des amoureux et que l'identité de l'agresseur de Lola est révélée ainsi que celle du narrateur. Cependant, comme la découverte du coupable dans un roman de détection, celle de l'identité narrative dans *Atonement* reporte le moment de la fin pour le lecteur qui est invité à une rétro-lecture.

Atonement ne prend d'ailleurs pas fin en même temps que le texte signé des initiales de Briony. Restent quelques pages dont la forme comme le contenu continuent de perturber l'instauration d'un ordre par le lecteur.

Le paratexte annonce les dernières pages comme différentes des autres : le chiffre romain sur la page blanche est remplacé par une date et un lieu : « London, 1999 » [351]. Si ces pages occupent la place de l'épilogue et

2 Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, 108.

possèdent certaines de ses caractéristiques, leur statut reste ambigu (comme en témoigne le lexique employé par les critiques dans leur compte-rendu³), refusant au lecteur toute certitude, le renvoyant dans le chaos des hypothèses.

Avec son positionnement dans le temps, les informations qu'il donne sur les personnages et les lieux après la fin de l'histoire relatée précédemment, le texte possède bien les caractéristiques d'un épilogue. Cependant, ce statut est contredit par la voix narrative qui le place à un autre niveau diégétique que les pages précédentes : Briony prend la parole à la première personne et livre un commentaire sur son roman, apparentant ainsi le texte à une postface. Cependant, cette hypothèse de lecture est irrecevable en raison d'éléments du texte qui évoquent un journal (bilan d'une journée, personnages mentionnés sans présentation).

Le texte qu'écrit Briony le soir de ses 77 ans ne semble pas faire partie du roman que nous avons lu puisqu'elle l'a signé et daté, et qu'elle en parle au passé. Néanmoins, ses accents d'épilogue et les échos avec la première partie font que ce texte semble bel et bien faire partie intégrante du roman. Au-delà des similitudes entre Briony enfant et adulte, thèmes, personnages et lieux de la première partie réapparaissent dans la dernière qui s'étend, elle aussi, sur une seule et même journée, conférant ainsi une impression de circularité. Comme dans un cycle, la pièce écrite par Briony, *The Trials of Arabella*, sur laquelle le premier chapitre ouvre, est finalement représentée sans signifier l'aboutissement puisque les acteurs, le public, même l'auteur ne sont plus les mêmes. En outre, le roman présente alors une symétrie du type de celle exposée dans la première partie, et comme la marque de l'artifice, du faiseur d'histoire ordonnant les faits.

On pourrait avancer que sans connaître la définition générique du texte, le lecteur se trouve dans l'impossibilité de le comprendre car il ne saurait distinguer le fictionnel.⁴

La difficulté à classer des dernières pages suscite indubitablement la confusion chez le lecteur d'*Atonement* qui, au lieu d'un « temps d'affaiblissement »,⁵ au lieu d'une distinction précise entre fiction et réalité (dans le monde du roman) que le passage du « elle » au « je » laissait attendre, doit faire face à de nouvelles complications dans un mouvement inverse incontrôlable de l'ordre vers le chaos que constituent les interrogations sans réponse, l'absence de certitude.

Cette instabilité s'étend à l'ensemble du texte quand ces dernières pages révèlent la fin heureuse et l'ordre qui le sous-tend, présentés précédemment comme une construction du romancier :

3. Anita Brookner reste vague avec « the ending » (*Spectator*), Hermione Lee utilise le terme « coda » (*The Observer*) tandis que Boyd Tonkin et Frank Kermode emploient celui d'« épilogue » (*The Independent*, London Review of Books).

4. Arnold Goldschläger, *Le contrat de lecture*, 257.

5. Guy Larroux, *Le mot de la fin, La clôture romanesque en question*, 156.

It's only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless. But now I can no longer think what purpose would be served if, say, I tried to persuade my reader, by direct or indirect means, that Robbie Turner died of septicaemia at Bray Dunes on 1 June 1940, or that Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station. [...] What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never met again, never fulfilled their love? [370-71]

Alors que les « méchants », Lola, Paul Marshall et Briony elle-même ne sont pas punis, les gentils, « the nice and the good » (Robbie et Cecilia) ne sont récompensés que dans le monde de la fiction créé par Briony. En suggérant que les personnages ne sont pas réunis et, donc, ne sont pas récompensés de leurs épreuves, est proclamée l'absence d'ordre moral, de l'ordre justement assuré par les histoires que Briony a finalement choisi d'instaurer. Comme l'explique David Lodge :

The marriage knot is the primary symbol of happiness, of the optimistic idea that the nice and the good are one and shall inherit the earth.[...] We enjoy the reassurance that stories provide, the reassurance that there is a meaningful order in reality.⁶

Le mouvement du chaos vers l'ordre que l'on peut trouver à lire dans l'ensemble des trois premières parties s'avère donc être imposé par le créateur-romancier, en dehors duquel règne le chaos, en dehors duquel il n'existe pas d'ordre et donc de justice. Si ce mouvement atteint son terme avec l'instauration ou la restauration de l'ordre à la fin de la troisième partie, cet ordre est tout aussi fabriqué que celui atteint à la fin de la première partie, mais, comme lui, il supprime le réel. Comme le souligne Briony,

When I am dead, and the Marshalls are dead, and the novel is finally published, we will only exist as my inventions. [...] As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love. [371]

En révélant l'ordre final établi comme une construction, l'aspect « clos » du roman est amoindri, car cette révélation déclenche une rétro-lecture, un réagencement des faits une fois la lecture achevée. Dans un même temps, elle souligne le pouvoir du romancier qui est à l'origine du chaos aussi bien que de l'ordre.

La morale d'*Atonement* pourrait ainsi être « Point de salut hors de la fiction ». D'une part, ce n'est que dans la fiction que les amoureux sont sauvés et le lecteur rassuré. D'autre part, ce n'est qu'en écrivant ce roman que Briony peut espérer expier sa faute.

Dans *The French Lieutenant's Woman* (1969), John Fowles proposait deux fins au nom de la liberté des personnages, affranchis de l'autorité du romancier :

6. *Ambiguously Ever After*, 149.

We are no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority. [99]

Fowles refusait le « fight-fixing » [390] et donnait, ou au moins prétendait donner, le choix de la fin au lecteur, insistant sur la validité de l'une comme de l'autre. Ce n'est pas le cas d'Ian McEwan, car la dernière partie, quel que soit son statut, contredit le premier dénouement d'*Atonement*.

Il est à cet égard plus près d'A. S. Byatt qui, dans *Possession* (1990), évoque le problème de la fin et de l'ordre,

Coherence and closure are deep human desires that are presently unfashionable. But they are always both frightening and enchantingly desirable [422]

et résout le problème avec un postscript qui remet en cause les certitudes établies auparavant et, avec sa narration omnisciente, souligne le privilège du romancier. Ian McEwan dédouble la fin d'*Atonement* pour mieux souligner la toute-puissance de la fiction et du romancier. En témoigne l'*excipit* qui évoque la possibilité de corriger, d'ordonner le réel encore et toujours, en ayant Robbie et Cecilia spectateurs de la pièce :

If I had the power to conjure them at my birthday celebration... Robbie and Cecilia, still alive, still in love, sitting side by side in the library, smiling at *The Trials of Arabella*? It's not impossible.

But now I must sleep [372].

Atonement fait montre d'une ambiguïté typiquement postmoderne puisque, tout en représentant la mise en ordre du chaos, il attire l'attention sur l'élaboration du processus pour mieux signaler l'artificialité de l'ordre finalement mis en place. Cette auto-réflexivité du roman n'annule pas l'instauration d'un ordre mais démontre que l'ordre, dans toute son artificialité, constitue le réel. On peut noter ici le chemin parcouru depuis Jane Austen, dont l'imagination de l'héroïne battait en retraite devant la réalité. Si Briony, comme Catherine Morland dans le passage cité en épigraphe, reconnaît honteusement qu'elle s'est fourvoyée, il n'empêche que ses mises en histoire imposent incontestablement un ordre au réel.

On retrouve ici la résurgence de l'auteur, relevée par François Gallix, dans le jeu métafictionnel⁷ : l'auto-réflexivité restaure à l'origine du texte toute son autorité. « Donner un Auteur à un texte », nous dit Roland Barthes dans *La mort de l'Auteur*, « c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture ».⁸ C'est délibérément et littéralement cette idée que détourne Ian McEwan avec le personnage de Briony Tallis. Si le texte est effectivement et de façon flagrante, « un tissu de citations »,⁹ nombre d'entre elles sont des « auto-citations » qui interrogent et renvoient le lecteur à l'origine du texte, à l'instance créatrice et organisatrice.

7. *Le roman britannique du XX^e siècle*, 85-86.

8. *Essais critiques*, 494.

9. *Essais critiques*, 494.

Toujours selon Barthes, « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination »¹⁰ mais *Atonement* ne fait que prétendre se conformer à ce credo en invitant le lecteur à s'interroger indéfiniment et de façon jubilatoire sur le texte. Ce roman livre en fait une célébration critique du pouvoir de l'écriture que détient l'écrivain qui est en mesure de faire ou défaire le réel comme bon lui semble pour le plus grand plaisir du lecteur.

OUVRAGES CITES

- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.
———. *Essais critiques, Oeuvres complètes*. Tome 2. Paris : Seuil, 1993.
BROOKNER, Anita. « A Morbid Procedure ». *Spectator*, 15 septembre 2001.
BYATT, A. S. *Possession*. 1990. Londres : Vintage, 1991.
FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. 1969. Londres : Vintage, 1996.
GALLIX, François. *Le roman britannique du XX^e siècle, Modernistes et postmodernistes*. Paris : Masson, 1995.
GOLDSCHLAGER, A. « Le contrat de lecture ». *Canadian Review of Contemporary Literature*, 1992, vol. 19. 253-62.
JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
KERMODE, Franck. « Point of View ». *London Review of Books*, vol. 23, n°19, 4 octobre 2001.
LARROUX, Guy. *Le mot de la fin, La clôture romanesque en question*. Paris : Nathan, 1995.
LEE, Hermione. « If Your Memories Serve you Well... ». *The Observer*, 23 septembre 2001.
LODGE, David. « Ambiguously Ever After » in *Working with Structuralism*. Londres : Routledge & KEGAN Paul, 1981. 143-55.
MCEWAN, Ian. *Atonement*. Londres : Vintage, 2002.
TONKIN, Boyd. « Atonement by Ian McEwan ». *The Independent*, 15 septembre 2001.

10. *Ibid.*, 495.