



HAL
open science

“ Politique de la littérature ” : Indigo (1993) de Marina Warner

Eileen Williams-Wanquet

► **To cite this version:**

Eileen Williams-Wanquet. “ Politique de la littérature ” : Indigo (1993) de Marina Warner. Travaux & documents, 2014, Texte et politique, 47, pp.9-18. hal-01118949

HAL Id: hal-01118949

<https://hal.science/hal-01118949>

Submitted on 31 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Politique de la littérature » : *Indigo* (1993) de Marina Warner

EILEEN WILLIAMS-WANQUET
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

RÉSUMÉ

Indigo (1993) de Marina Warner, qui reprend, à la fois, l'Histoire coloniale anglaise et *La Tempête* de Shakespeare, illustre bien une des tendances de la littérature britannique des années 1980 et 1990, qui commente le monde à travers la révision de l'idéologie transmise par des « hypotextes » précis. Cet article vise à montrer la manière dont, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, « la littérature fait de la politique en tant que littérature ». Ce que Rancière nomme le caractère propre-impropre de la littérature est ce qui lui permet d'avoir une portée politique, en « reconfigurant la carte du sensible ». J'utiliserai les trois temps décrits par Rancière pour éclairer la démarche de Warner : (i) la « police », ou l'ordre établi, dans lequel Warner ancre son histoire de manière réaliste ; (ii) « la politique », ou la remise en cause de cet ordre, par l'utilisation de procédés tels que l'ironie, l'inversion de point de vue, ou l'hypertextualité ; (iii) « le politique », ou l'appel éthique à un nouvel ordre utopique, par le recours à l'intertextualité, au réalisme magique ou à la symbolique. La réécriture de l'idéologie transmise par l'hypotexte équivaut à une révision de l'hypotexte diffus de la Modernité.

POLITIQUE DE LA LITTÉRATURE : *INDIGO* (1993) DE MARINA WARNER

Cette communication portera sur un texte littéraire : le roman *Indigo*, publié en 1993, par la romancière britannique Marina Warner, qui est aussi historienne. *Indigo* s'inspire de *La Tempête* de Shakespeare (1611) pour examiner les cicatrices laissées par l'impérialisme européen de l'époque Moderne, et, de manière plus générale, par tout abus de pouvoir, le texte littéraire se faisant lui-même politique par sa forme.

J'articulerai ma réflexion sur les trois temps du politique décrits par Jacques Rancière. Le premier temps c'est le temps de « la police », c'est-à-dire de l'ordre premier et existant. La constitution de la société repose sur cet ordre de domination qui assure que les tâches soient distribuées de façon ordonnée, garantissant la stabilité du fonctionnement social. Rancière définit l'ordre policier comme « le partage du sensible » qui « fixe en même temps un commun partagé » et « les places

et les parts respectives » (2000 : 12). L'ordre second, que Rancière nomme « *la* politique », viendra remettre en question cet ordre policier. Il « vient déchirer le tissu du premier », il « vient interrompre l'ordre policier [...] en [perturbant] la distribution des fonctions » (2001 : 74). Il « reconfigure la carte du sensible » (2000 : 62). Le troisième ordre, appelé « *le* politique » est un dépassement de l'ordre premier, grâce à la remise en question opérée par l'ordre second. Il est la manifestation d'un idéal toujours en devenir.

Les trois temps du politique de Rancière semblent faire écho aux trois temps de la mise-en-intrigue du texte littéraire définis par Paul Ricoeur dans *Temps et récit I : La Mimesis I* exprime la réalité extratextuelle en amont du texte, c'est-à-dire la « pré-compréhension du monde », que l'intrigue tente de retranscrire par imitation ; la *Mimesis II* c'est « le royaume du comme-si » du récit, qui peut se permettre de déconstruire et de modifier la réalité ; la *Mimesis III* se réfère au dépassement rendu possible par le texte (1983 : 108, 125, 136). Ainsi le texte littéraire marque trois temps : un « temps « préfiguré », un temps « configuré » et un temps « refiguré » (1983 : 108). Il a un statut propre, situé entre représentation et autotélisme, que Ricoeur appelle le monde des « quasi-choses » (1983 : 93) et Rancière, « l'impropriété propre » (1998 : 130) du texte littéraire, cet espace qui lui est propre et qui lui permet néanmoins de réinventer le monde.

Je voudrais montrer comment *Indigo* s'ancre d'abord dans l'Histoire de la colonisation anglaise de deux îles antillaises, pour ensuite la remettre en cause, avant d'appeler au changement en suggérant un monde idéal.

« LA POLICE »

Warner situe vraisemblablement son histoire dans un contexte géographique et historique réel, dans un « partage du sensible » existant. L'histoire d'*Indigo* se déroule alternativement à Londres au XX^e siècle (en 1948, puis de 1969 à 1983), et aux Antilles, d'abord au XVII^e siècle (de 1600 à 1620), puis au XX^e siècle (de 1969 à 1983). Deux groupes de personnages s'entrecroisent : les premiers habitants des îles et leurs descendants sont mis en relation avec les premiers colons et leurs descendants, la famille Everard.

L'intrigue est donc fermement ancrée dans le temps et dans l'espace, ainsi que dans l'Histoire officielle par des procédés réalistes traditionnels, les éléments du texte renvoyant sans arrêt à des éléments extra-textuels. Les détails de configuration et d'emplacement géographique des deux îles fictives où se situe l'action permettent au lecteur de reconnaître les deux îles sœurs de St. Kitts et Nevis, deux îles Sous-le-Vent des Petites Antilles. La prise de possession de St Kitts par le personnage de Kit Everard en 1619 est clairement une ré-écriture romanesque de la découverte et de l'annexion de l'île de St. Christopher en 1624, par Sir Thomas

Warner, qui se trouve être l'ancêtre de l'auteur. Warner reprend les noms de personnes ayant réellement existé, mais les transforme en partie. Ainsi sous sa plume, le nom du vrai roi des Amérindiens de St Kitts en 1624, Tegreman, se transforme, dans un chevauchement de sons, en « *Tiguary* » (Warner 79). Les indigènes de l'île fictive sont clairement des Indiens Caraïbes et la petite Ariel, emmenée du Surinam, puis abandonnée sur l'île par les Européens en 1608, est sans aucun doute de souche Arawak. La partie antillaise du roman qui se passe au début du dix-septième siècle respecte les grandes lignes chronologiques des livres d'histoire en ce qui concerne le début de la colonisation anglaise par des mercantiles commandités par la couronne et financés par des aristocrates fortunés, puis l'apport des premiers esclaves « *Iqbo* » venant du « *Dabomey* » ou du « *Benin* » (Warner 176, 193). Warner s'accorde ensuite une ellipse de trois siècles. La période de colonisation à proprement parler et les luttes franco-anglaises qui s'ensuivirent sont laissées dans l'ombre par l'intrigue, qui revient aux Antilles au début de la politique de décentralisation administrative appliquée par le Royaume-Uni, pour se terminer lorsque l'indépendance est enfin acquise, en 1983. Les mouvements nationalistes, les révoltes menées par des extrémistes religieux, les tiraillements pour le pouvoir et les idéologies naissantes, ne sont que partiellement évoqués dans leurs grandes lignes et servent de toile de fond au roman. Ce choix de « tranches d'histoire » révèle d'emblée que Warner s'intéresse avant tout à la dépossession, puis à la restitution de ces îles aux indigènes.

Mais l'œuvre n'est pas seulement plantée dans un « milieu » historique bien défini et dans la version des faits donnée dans les livres d'histoire. Derrière *Indigo* se profile *La Tempête* de Shakespeare, qui fut inspirée par des récits de voyage de l'époque, et qui peut être lue comme une reconstruction fictive de la colonisation du « Nouveau monde ». Ainsi, Warner s'inscrit dans la lignée des écrivains et producteurs contemporains qui, dès les années 1970, ont souligné la situation « coloniale » de la pièce comme reflétant l'idéologie impérialiste du début du dix-septième siècle. De nombreuses références intertextuelles permettent au lecteur averti de reconnaître la pièce de Shakespeare comme « hypotexte » (voir Genette 1982) : la thématique principale de la colonisation est reprise ; les personnages de Shakespeare sont aisément reconnaissables – parfois, les noms sont repris, comme ceux de la sorcière Sycorax, de la vertueuse Miranda, ou de l'esprit de l'air Ariel, parfois, on reconnaît un personnage par ses caractéristiques, comme Dulé, qui est clairement un avatar du Caliban de Shakespeare ; le vers de *La Tempête*, « *The isle is full of noises* » devient un leitmotiv dans le roman ; finalement, des passages de la pièce sont enchâssés dans l'hypertexte lorsqu'un personnage joue le rôle de Caliban à Londres.

« LA POLITIQUE »

Mais Warner ne se contente pas de fonder son roman sur des textes existants, qui sont déjà des discours sur le réel. *Indigo* se présente comme un métadiscours, qui offre une autre version d'une même réalité fondatrice, qui la remet en cause, qui vient « déchirer et reconfigurer le partage du sensible », se superposant aux versions antérieures, recomposant la reconstitution historiquement véridique des faits réels, brouillant les frontières usuelles entre histoire et fiction.

Cette fascination pour l'Histoire, et cette idée que, si le passé n'est accessible que par les textes, il peut être revu (jusqu'à un certain point, bien sûr) à la lumière du présent, inscrit *Indigo* dans le contexte culturel du courant dit « narrativiste » en histoire des années 1960 et 1970, dont les principaux tenants anglo-saxon et européens sont Hayden White, Michel de Certeau et Paul Veyne (voir Ricœur 1983 : 255-310)¹. *Indigo* s'inscrit surtout dans l'école littéraire post-moderne des années 1980, que la critique canadienne Linda Hutcheon a nommé « historiographic metafiction », une forme de littérature contemporaine paradoxale, car, à la fois, historique *et* autoréflexive.

Si les « métafictions historiographiques » s'appuient sur les conventions du « texte réaliste classique », ce n'est pas seulement à des fins de « vraisemblance » mimétique, mais aussi à des fins subversives. Ainsi, si le roman conserve en filigrane une trame historique traditionnelle, comme pour souligner qu'il offre bien une réflexion sur le monde, le glissement du monde de l'histoire vers celui de la fiction est signalé par de légères modifications dans les dates et dans les noms des personnages historiques, et surtout par le mélange d'événements et de personnages réels et fictifs. En tant que fiction, *Indigo* n'est clairement pas tenu de respecter l'obligation de vérité factuelle de l'historien. Le roman s'octroie le droit non seulement de re-composer des faits réels selon une logique subjective, comme le fait tout historien (voir Ricœur 1955 : 28-34), mais aussi celui de faire primer la fiction sur les faits. Mettant histoire et fiction sur le même plan, *Indigo* imite la démarche de l'historien pour se poser comme une fiction qui « se hisserait au niveau de la vérité » (Regard 1999 : 22-23).

¹ Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1965. W.B. Gallie, *Philosophy and Historical Understanding*, New York, Schocken Books, 1964. Hayden White, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1973. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

Ainsi, *Indigo* utilise divers procédés littéraires pour remettre en cause l'objectivité historique, mettant à jour les « présuppositions radicales d'ordre culturel qui sous-tendent [...] les pulsions civilisatrices » (Ricœur 1955 : 8) et qui ont dicté les livres d'Histoire coloniale ainsi que la pièce de Shakespeare, pour montrer que l'Histoire est en partie un mythe, une fiction comme une autre, que l'Histoire est celle des vainqueurs.

Reconnaissant le « rôle initial » que joue le document en Histoire (Ricœur 1955 : 40), le roman met fictivement à jour les sources documentaires utilisées pour écrire L'Histoire coloniale de la famille Everard, afin de mieux les déconstruire. Ces sources, ironiquement décrites comme étant « authentiques » sont enchâssées dans le roman sous la forme de pastiches de lettres réellement écrites par les premiers colons et par les représentants de la couronne de l'époque. Non seulement ces lettres présentent clairement une vision très subjective des événements historiques, mais elles présentent une version des faits qui est ironiquement en contradiction avec celle donnée par le narrateur. Reconnaissant aussi que « l'histoire est ce secteur de la communication sans réciprocité » (Ricœur 1955 : 40), l'extinction de voix d'Ariel devient symbolique de l'effacement du point de vue des Indiens dans les livres d'Histoire.

L'opposition constante du point de vue des Européens et de celui des indigènes concernant la colonisation est aussi source d'ironie, car le point de vue des Amérindiens correspond toujours à la version des faits donnée par le narrateur. Par exemple, la bataille de Sloop's Bight, enregistrée pour la postérité comme une victoire héroïque des colons aidés par Dieu, suite à une attaque diabolique et perfide de la part de sauvages (Warner 199), est décrite comme un piteux massacre de gens innocents, courageux et honnêtes, qui essayaient tout simplement de défendre leurs terres et leur culture. Kit Everard est constamment placé dans des situations où la fausse image romantique qu'il s'est formée de lui-même comme héros, agent de Dieu, de la Civilisation, et de l'Angleterre, est en désaccord total avec les faits décrits par le narrateur.

Le lecteur, manipulé, s'identifie avec les indigènes, dont le mode de vie et le point de vue lui sont présentés en premier avec un mélange de réalisme, de poésie et de sentimentalisme : ainsi il perçoit l'arrivée des Européens à travers les yeux des indigènes, comme de mystérieux et menaçants prédateurs venant de la mer. Le point de vue traditionnel est alors inversé et les vrais « sauvages » s'avèrent être les Européens.

Warner remet en cause non seulement la version des faits donnée dans les livres d'histoire, mais aussi celle qui sous-tend les reconstructions fictives de la colonisation. On l'a dit, derrière *Indigo* se profile *La Tempête*, dont *Indigo* reprend la situation « coloniale », mais remet en cause l'idéologie sous-jacente.

Décontextualisant les faits coloniaux de leur contexte du dix-septième siècle et les recontextualisant dans un contexte occidental contemporain marqué par une conscience coupable, le but de Warner est de dénoncer les méfaits du colonialisme, autant chez les colons que chez les colonisés, autant dans le présent que dans le passé, dans un discours qui va au-delà du discours postcolonial, prêchant contre toute forme de tyrannie. Cette ré-écriture de *La Tempête* relève d'une forme de répétition hypertextuelle subversive, que Linda Hutcheon a appelé « *modern parody* » ou « répétition avec une différence cruciale » (1991 : 32), dont le but est de commenter le monde.

Indigo reprend certains personnages de *La Tempête* et en inverse ironiquement les rôles. Alors que Shakespeare, écrivant pour un public élisabéthain, accepte plus ou moins l'ascendance morale de Prospéro sur Caliban, le Prospéro de Shakespeare survit depuis le XVII^e siècle dans *Indigo*, non pas comme un seul personnage, mais comme une mentalité tyrannique, incarnée par trois siècles de personnages masculins de la famille Everard, mentalité qui ressemble à s'y méprendre au « complexe de Prospéro » décrit par Octave Mannoni, et qui « caractérise à la fois le colonial paternaliste, orgueilleux, impatient, dominateur, et le raciste... » (1984 : 9), traits pathologiques qui proviennent en fait de sentiments d'insécurité et d'infériorité, et qui donnent lieu à un besoin de domination². Le Caliban de Shakespeare – dont le nom est sans doute dérivé de « Carib », un « sauvage » du Nouveau Monde, appartenant à la race des Caraïbes réputés être des cannibales barbares – est un personnage monstrueux et mi-poisson, né d'une sorcière et du diable. Le Caliban de Warner se nomme Dulé, qui signifie « affliction » dans sa langue et est un héros pour son peuple. Comme Caliban, Dulé est difforme et plus à l'aise sous l'eau que sur la terre. Mais sa « monstruosité » vient de sa naissance étrange : Sycorax l'a délivré *in extremis* du corps d'une esclave déjà enterrée, et dont le corps avait été jeté à la mer par un des premiers négriers pratiquant le commerce triangulaire. Le vrai « diable » qui a engendré Dulé devient alors l'esclavage.

Warner tente aussi de combler les « vides » – « *filling in the gaps* », dit-elle – de *La Tempête*. Illustrant les préoccupations communes des écritures féministe et postcoloniale, elle rétablit en même temps le point de vue des vaincus et les voix féminines absentes de *La Tempête*, rendant l'île à Sycorax, rétablissant la

² Octave Mannoni, est un ethnologue qui a travaillé sur Madagascar. Son livre intitulé *Prospéro et Caliban : psychologie de la colonisation* fut publié en 1950. Il s'agit d'une étude psychologique des mentalités du colonisateur et du colonisé, mentalités qui existent, dit-il, en dehors de la situation coloniale, puisqu'elles font partie de la nature humaine. En face du « complexe de Prospéro » se trouve le colonisé, le « Caliban », caractérisé par un « complexe de dépendance », qui le rend propice à être colonisé. Bien évidemment, ce livre a suscité de vives critiques, notamment de la part de Frantz Fanon, son ami.

matrilinearité de l'île défaite par la patrilinéarité de Prospéro. La Sycorax de Warner ne pratique pas la magie noire comme la sorcière de Shakespeare, mais est, au contraire, une grande voyante et une guérisseuse, dont la tombe est devenue un lieu de pèlerinage. Les références à la voix d'outre-tombe de Sycorax encadrent la partie du roman qui se passe aux Antilles au XVII^e siècle et dont elle devient la figure centrale. De sa tombe, elle entend les « voix de l'île ». La phrase de *La Tempête*, « *The isle is full of noises* » est reprise avec un glissement de « *noises* » à « *voices* ». Ce bruissement de voix – « *the babble on the air* » (Warner 373) – peuple l'air de l'île comme des ondes de radio (Warner 376), qui se mêlent et s'entrechoquent. Sycorax est la réceptrice de toutes ces voix, qui sont en fait les lamentations des morts, mêlées aux souhaits des vivants. Ainsi, elle devient l'esprit qui survit à travers les âges, la mémoire de son peuple, dans ce roman qui emprunte au genre dit « réalisme magique » par la présence toute naturelle d'esprits qui communiquent avec les vivants, « ouvrant la porte » qui sépare la vie et la mort, le passé et le présent.

La ré-écriture de l'Histoire ne s'arrête pas à la dénonciation de la tyrannie responsable des méfaits du colonialisme. *Indigo* tente de faire amende honorable. La « justice poétique » de *La Tempête* est inversée : « les Prospéros » sont justement punis dans *Indigo*, qui reprend le ton moralisateur et la fin heureuse du roman victorien. Le descendant du premier colon, qui s'était enrichi en développant le tourisme dans les îles dans les années 1960, termine sa vie ruiné, vivant dans une cabane au bord de l'eau, à l'endroit précis où débarqua son ancêtre et homonyme quatre siècles auparavant. Plantes et animaux envahissent les hôtels abandonnés, comme pour souligner qu'il y a une sorte de « justice poétique » naturelle. Par contre, le reflet de son auteur, la vertueuse Miranda qui se sent impliquée dans le passé impérialiste de son pays et que la culpabilité ronge, est récompensée : elle hérite de la fortune familiale et épouse George Felix, l'acteur antillais joue le rôle de Caliban au théâtre, et nomme son enfant Serafine d'après sa nurse antillaise.

« LE POLITIQUE »

Mais, le message final du roman va au-delà de la réparation des fautes commises dans le passé. Serafine, descendante de Sycorax, et exilée à Londres quatre siècles plus tard comme servante chez les descendants des premiers colons Everard, capte les voix entendues par Sycorax de sa tombe, et les transforme en contes, dont les « sources » orales sont les voix des morts qui survivent à travers les siècles. Cette « autre histoire » – parallèle à l'Histoire que l'on trouve dans les livres, est une sorte d'histoire occulte, transmise oralement. Elle permet non seulement de rétablir fictivement la voix amuie des vaincus, qui n'ont pas laissé de traces

écrites, mais offre aussi un message moral, suggérant un ordre idéal, appelant au changement, dans une envolée lyrique.

Ces contes parlent tous d'amour et sont une synthèse intertextuelle de légendes antillaises, de mythologie gréco-romaine et de contes de fées occidentaux. Le premier conte est une ré-écriture de la légende du roi Midas et aussi du conte de fées de Grimm, *L'Oie d'or*. Le deuxième conte est une version antillaise de *La Belle et la bête*. Le troisième conte fait écho à l'histoire de Narcisse.

La position de ces trois contes enchâssés dans la structure du roman n'est pas anodine : formant des chapitres à part et situés au début, au milieu et à la fin du livre, ils permettent d'unifier le roman et d'effacer les différences entre pays, entre époques, entre civilisations et même entre vie et mort. Ils encadrent littéralement l'intrigue, à laquelle ils font écho, servant de « miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit » (Dällenbach 52) : en d'autres termes ils relèvent de la mise-en-abyme. Ainsi les contes de Serafine fonctionnent comme miroirs internes de la diégèse. Ce sont des « énoncés synecdochiques », qui s'approprient la totalité du récit en le condensant et en l'éclairant de l'intérieur, le soumettant à un éclairage moral.

Le message très moralisateur de Warner va bien au-delà du discours post-colonial. Ces nouvelles versions de mythes antérieurs, ponctuées par des maximes, deviennent des paraboles, qui présentent toutes le même enseignement : elles dénoncent toute forme de pouvoir tyrannique, que ce soit dans le domaine public ou privé, qu'il s'agisse d'impérialisme ou d'amour possessif entre parents et enfants, entre hommes et femmes, et elles prônent un amour généreux, tolérant et surtout respectueux de la liberté de l'autre.

Serafine, la nourrice, substitut de la mère absente, transmet ce message d'amour aux deux demi-sœurs, Miranda et Xanthe Everard, descendantes du premier colon. Dans les histoires qu'elle leur raconte, la tyrannie est incarnée avec humour par un monstre marin, qui revient souvent dans les légendes des îles. Il se nomme Manjiku (on peut y lire : « manger-cru » ou « manger-tu »). Cette espèce de dragon aime l'odeur du sang, il aime par-dessus tout dévorer les femmes qu'il attire sur la plage (Warner 221, 224), car il aimerait pouvoir enfanter (Warner 154). Il désire toujours autre chose, toujours plus, surtout ce qui ne lui appartient pas, et souille tout ce qu'il essaie de s'approprier. C'est lui qui a recraché les cadavres d'esclaves qui ont été rejetés par la mer sur les côtes de l'île en l'an 1600. C'est lui qui dévore les corps des indigènes massacrés après la bataille de Sloop's Bight. Il est égoïste, possessif et gourmand. Le parallèle évident entre Manjiku et les envahisseurs qui viennent de la mer est confirmé par un détail amusant : sa peau est pâle, voire translucide, et brûle au soleil, comme celle des envahisseurs européens !

Le thème majeur du roman est la transformation. *Indigo* fait plusieurs fois écho à la chanson clé d'Ariel dans *La Tempête* :

*Full fathom five thy father lies ;
Of his bones are coral made ;
[...]
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
(I.ii.399-405)*

Le thème récurrent de la noyade devient une métaphore de la métamorphose, du « *sea-change* » que chante Ariel. Dans des images d'une grande poésie, on apprend que les os des esclaves noyés sont recyclés en « *food for fishes... Grit for oysters... mermaid's purses, dolphin garlands... Blood roses for the coral, black dust for the sand...* » (Warner 83).

Le roman est aussi parcouru d'images liées aux huîtres et aux perles. Or, la perle, sécrétée par l'huître, est ici symbole d'illumination et de naissance spirituelle. Elle est l'attribut de la perfection, acquise par une transmutation (voir Chevalier et Gheerbrandt 741-744). Lorsque Xanthe Everard meurt noyée, elle se transforme en une perle particulièrement grosse et belle – « *a pearl of rare size and beauty* » (Warner 376) – et, paradoxalement, c'est là qu'elle commence enfin à vivre et découvre l'amour (Warner 373). Le mal (les envahisseurs, l'esclavage) est venu par la mer (symbole de cruauté chez Shakespeare et de la colère de Dieu dans la Bible) ; la réparation viendra aussi de la mer, « symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances » (Chevalier et Gheerbrandt 623).

La voix d'Atala Seacole, femme politique militante, descendante de Sycorax au XX^e siècle et qui représente la voix du peuple enfin libéré du joug étranger, se mêle à celle de la perle qu'est devenue Xanthe pour appeler au changement – « *The time has come for a change, my friends* » (Warner 375). Sycorax, de sa tombe, entend l'appel et sait qu'elle pourra enfin reposer en paix lorsque la boucle se sera refermée, lorsque l'île sera enfin rendue à son peuple, lorsque toutes ces voix se seront tues : « *everything that began all those years ago will be accomplished, and the noises of the isle will be still and I – I shall at last come to silence* » (Warner 376).

La renaissance spirituelle appelée par *Indigo* consiste en une mutation de l'égoïsme et de la tyrannie en Amour et en respect d'autrui. L'Histoire au masculin est celle de la violence et de la tyrannie, la ré-écriture « féminine » du passé consiste à rebâtir progressivement le monde à partir d'une vision nouvelle.

Cette ré-écriture du passé effectuée par *Indigo* est caractéristique d'une littérature britannique « postmoderne » de la fin de siècle, qui « se donne comme un produit de l'Histoire, c'est-à-dire comme une vision du monde qui réagit à l'Histoire » et qui « revisite les intrigues héritées d'une culture se rêvant au centre du monde » (Regard 1997 : 703, 728), pour en déplacer le centre.

Reflète le passé, *Indigo* trace l'avenir. Le roman s'inscrit dans une continuité textuelle, tout en y marquant une cassure dans laquelle peut alors s'inscrire une autre vérité (voir Hillis Miller 1982 : 222-231). La re-création par la mémoire semble précéder la création, véritable envol métaphorique. Les répétitions de Warner semblent aboutir à ce que Gilles Deleuze nomme « une répétition ontologique » (1968 : 374), qui appelle un « renversement complet du monde de la représentation » (1968 : 384). En offrant de re-voir le passé à la lumière d'une logique différente, Marina Warner invite le lecteur à organiser l'avenir selon d'autres valeurs. Comme le précise Ricœur, la violence et le pouvoir font partie intégrante de l'histoire des hommes, mais l'écrivain peut se poser en « conscience », qui « s'oppose comme *éthique* au cours *historique* » (1955 : 240).

BIBLIOGRAPHIE

- CHEVALIER, J. et GHEERBRABDT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- DALLENBACH, L., *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1997.
- DELEUZE, G., *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968.
- GENETTE, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- HILLIS MILLER, J., *Fiction and Repetition*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1988.
- , *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989.
- , *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and Londres, Routledge, 1991.
- LAROQUE F., MORVAN A. et REGARD F., *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, P.U.F., 1997.
- MANNONI, O., *Prospero et Caliban : psychologie de la colonisation*, Paris, Éditions Universitaires, 1984.
- RANCIERE J., *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , « Sens et usages de l'utopie » in Michèle Riot-Sarcey (dir.), *L'Utopie en questions*, « La philosophie hors de soi », Saint-Denis, P.U. de Vincennes, 2001.
- REGARD, F. (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.
- RICŒUR, P., *Histoire et vérité*. Paris, Seuil, 1955.
- , *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983.
- WARNER, M., *Indigo*, Londres, Vintage Books, 1993.
- , « *Indigo* : Mapping the Waters », in *Études Britanniques Contemporaines* n°5, décembre 1994, p. 5-10.