

État du rêve diurne. Note sur la technique narrative de Christine Brooke-Rose et d'Alain Robbe-Grillet

Tomoko Hashimoto

« Without the fantasy I would cease to exist. »
Christine Brooke-Rose, « On Terms ».

Les œuvres protéiformes de Christine Brooke-Rose (1923-2012) gardent, à une cinquantaine d'années d'intervalle, toute leur actualité. D'une satire du renversement racial à la science fiction de l'IA, en passant par une interrogation sur la question des genres et sans oublier une immense pastiche-parodie incluant *Madame Bovary*, *Ulysse*, *The Catcher in the Rye*, *Moby Dick*, *Odysée*, etc., elles couvrent un large éventail de thèmes en correspondance avec des théories littéraires post-modernes. Cela va de pair avec l'air du temps des années 1960, marquées par la vague des romans expérimentaux. Christine Brooke-Rose, avec d'autres figures représentatives comme Muriel Spark ou Ann Quin, fait partie de la littérature anglaise d'avant-garde, considérée, sous une apparente inaccessibilité, comme diamétralement opposée au courant majeur des romans traditionnels réalistes.

Cette romancière polyglotte, née en Suisse dans une famille trilingue, a travaillé pendant la seconde guerre mondiale au site de décryptage Bletchley Park pour sa connaissance de l'allemand, puis, après avoir obtenu un doctorat à l'University College London, elle a enseigné la théorie littéraire à l'Université Paris VIII, avant de finalement se retirer en Provence. Riches en questions sur la pluralité langagière, ses œuvres se divisent *grosso modo* en trois périodes : d'abord, une série de romans plutôt réalistes, ensuite un recueil de contes fantastiques, qui font l'objet d'analyse de cet article, ainsi qu'une tétralogie de romans expérimentaux comme *Out* (la science-fiction à l'ère post-nucléaire), *Such* (l'association de l'astrophysique et de la psychanalyse), *Between* (écrit avec l'omission du verbe « to be ») et *Thru* (conjugaison du texte et de la typologie), et finalement une autre série de romans expérimentaux, considérés comme une tentative d'associer une œuvre romanesque aux théories littéraires à travers une union entre forme et langue. Connue également pour sa traduction anglaise de *Dans le labyrinthe*, Brooke-Rose assume une forte emprise de Robbe-Grillet. Leurs relations s'observent nettement dans la deuxième période de sa carrière où,

tout en conservant une technique narrative traditionnelle, « like her contemporaries [...] searching for a new direction for the novel », elle cherche à construire une forme nouvelle à partir des matériaux déjà explorés¹.

Cet article essaie d'apporter des éclaircissements complémentaires sur les relations qu'elle noue avec le Nouveau Roman, plus précisément sur ses contes fantastiques comme « On Terms », « Red Rubber Gloves », « The Foot » (intitulé en français « Le membre fantôme »), « Go When You See the Green Man Walking », écrits pendant ses années de transition et de tâtonnement, notamment à l'égard des traits narratifs principaux : la subjectivité, le présent et la répétition².

1. La psyché et les paroles qui flottent

C'est avant tout, constate Robbe-Grillet, la subjectivité qui prône, non seulement dans le Nouveau Roman, mais dans le roman tout court : « La subjectivité est [...] la caractéristique essentielle de ce qu'on a appelé le "nouveau roman". [...] C'est la tendance de tout le roman contemporain depuis le début du siècle³ ». Cette dimension subjective s'intègre dans le thème du roman comme *La Jalousie*, dont la description panoptique se déroule comme espace intime du mari jaloux qui épie, et se retrouve chez Christine Brooke-Rose, dans « On Terms » par exemple, sous forme de hantise : c'est un fantôme poursuivant son bien-aimé qui raconte l'histoire.

« On Terms » s'ouvre avec une description objective à la robbe-grillétienne d'un quartier résidentiel mais, contrairement à l'énigme mystérieuse qu'offre l'*incipit* de *La Jalousie*, dévoile aussitôt l'identité de la narratrice-spectre, ce qui vise moins à produire un effet de surprise ou d'effroi qu'à éclaircir dès le début la nature de la narration. À cet égard, Frédéric Weinmann constate qu'au milieu du XX^e siècle s'observe une abondance d'histoires de revenants, qu'il qualifie de « récit autothanatographique », mais la plupart d'entre elles a pour but moins d'impressionner que de mettre en œuvre l'instant de la mort⁴.

C'est au moment de la décomposition de son cadavre isolé que la narratrice-fantôme raconte son souvenir et son amour déçu : « Nobody knows that my body lies there in my bed in the locked flat

¹ Stephanie Jones, « Christine Brooke-Rose : The Development of Experiment », *British Avant-Garde Fiction of 1960s*, Kaye Mitchell and Nonia Williams (eds.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 207.

² Les citations de Christine Brooke-Rose renvoient aux éditions suivantes : pour « On Terms », « Red Rubber Gloves », « Go When You See the Green Man Walking », *Go When You See the Green Man Walking*, Verbivoracious Press, Singapore, 2014 (1970) ; et pour la version française de « The Foot », *Le Membre fantôme*, traduction de Bernard Hoëpffner, Grenoble, Cent pages, 1990.

³ Entretien publié dans *Le Monde* du 13 mai 1961.

⁴ Frédéric Weinmann, « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Le Seuil, 2018, p. 164 : « la fascination qu'exerce ou qu'est censée exercer l'idée de "ma" propre mort et le mystère du paradigme paradigmatique ne conduit pas au spectaculaire, à l'hyperbole, à la panique ». Le récit « autothanatographique » se définit selon l'auteur comme « un écrit ayant pour objet l'histoire d'une mort particulière, racontée par le mort lui-même », p. 12.

in the big city » (pp. 8-9). La morte est ensuite comparée aux atomes : « I can collect the semblance of my atoms and clothe myself in them and move about at will » (p. 9). Avec ce procédé de glissement métaphorique (circulation aérienne) et métonymique (miasme du corps dégradé), les paroles écrites spectrales d'« On Terms » sortent comme la psyché flottante. Sa réalité subjective va bifurquer dans la juxtaposition des possibilités multiples ou « the almost compulsive enumeration of possibilities ⁵ », juxtaposition considérée comme une des techniques caractéristiques de Christine Brooke-Rose.

Prolixe, ce spectre se dit hésitant et tiraillé entre deux possibilités : soit il se revêt désormais d'une enveloppe transparente et impalpable pour observer comment et par qui son corps sera découvert, soit il demeure caché et abandonné, invisible aux yeux des autres. Cette question simultanément ontologique et épistémologique est paradoxale, car, s'il se montre aux autres en tant que revenant imperceptible et assiste à la scène de sa propre mort, il est inexistant parce que personne ne s'aperçoit de sa présence et, inversement, s'il continue à délaissier son cadavre dans la chambre close, son être introuvable, corps et âme, n'existe non plus pour personne. La question tombe dans une aporie existentielle.

Pour ce fantôme solitaire, le désir de raconter est aussi grand que celui d'exister. Le courant des mots, transformés en émanation atomique du cadavre en décomposition, continue jusqu'à l'extinction de la conscience, comme l'indique l'*exipit* où la phrase ultime tourne en rond, incomplète et sans point final : « The process of degeneration is painful but comforting as far as I remember I have a teatime date with understanding as far as I can tell the process is painful but comforting as far as I » (p. 18). Ainsi, dans « On Terms », c'est le blanc de la page qui donne à voir l'effacement de la subjectivité et, avec la dissolution de la conscience narrative, thème que l'auteure développera dans ses œuvres postérieures, l'instant de la mort clôt ce récit en *stream of consciousness* spectral.

2. Le présent comme contrainte et liberté

Ce qui accroche le regard de Brooke-Rose chez Robbe-Grillet, c'est l'emploi du présent, considéré par l'auteure comme l'aboutissement de la « narration sans narrateur ». Proche du style d'observation scientifique, cette temporalité permet d'inclure le discours du personnage (« Speech Mode ») dans le discours du narrateur (« Narrative Mode »), sans pourtant faire ressortir la voix narratoriale⁶. Si le roman réaliste du XIX^e siècle se fonde sur la richesse des passés avec lesquels le narrateur omniscient réussit à agencer les événements et à intégrer dans le discours narratorial les voix des personnages, l'emploi successif du présent indicatif s'entend, en revanche, comme un outil

⁵ Karen R. Lawrence, *Techniques for Living. Fiction and Theory in the Works of Christine Brooke-Rose*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 29.

⁶ Christine Brooke-Rose, *Invisible Author*, Columbus, Ohio State University Press, 2002, p. 130 et suiv.

stratégique pour changer ce langage traditionnel.

Aux antipodes de la fluidité linéaire offerte par le roman réaliste, l'emploi total du présent produit l'effet de l'instant éternel et paralyse la flèche du temps, afin de faire surgir un moment du « moi-ici-maintenant ». Dès lors, l'on ne saurait qui regarde quand, à travers de quel œil se déploie le paysage. Sans intervention de la voix narrative explicative, le récit au présent, proche du monologue intérieur, se déroule comme une exposition directe des idées bourgeonnantes ou, pour reprendre l'expression de Brooke-Rose, comme « gushing internally, but *not* narrating⁷ ».

L'emploi du présent indicatif procède d'ailleurs chez Brooke-Rose en tant que « lipogramme », principe de restriction qu'elle s'impose dans ses romans expérimentaux dès *Out*. Ce principe temporel est pour elle d'autant plus intéressant qu'il permet d'introduire une mobilité et de juxtaposer librement des événements disparates d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Pour ainsi dire, le présent indicatif s'introduit, notamment dans la science fiction ou le récit fantastique tel que « On Terms », à la fois comme contrainte et liberté, règle théorique et aisance narrative.

Le brouillage temporel a également pour effet non seulement de créer la confusion visuelle, mais aussi et surtout de transformer le « maintenant » en autre possibilité, comme l'affirme Robbe-Grillet : « ce présent qui s'invente sans cesse [...] qui se répète, se dédouble, se modifie, se dément, sans jamais s'entasser pour constituer un passé⁸ ». Le présent, cet instant suspendu entre le passé déjà perdu et le futur encore loin, est difficilement palpable. Cette idée de présent instable est comparable au concept d'Aïon au sens deleuzien qui, contrairement au temps linéaire de Chronos, consiste à exprimer la temporalité virtuelle éprouvée par le corps ou un « pur moment d'abstraction⁹ », qu'est l'instant insaisissable tiraillé entre le passé et le futur, entre deux directions de fuite diamétralement opposées.

C'est cette temporalité qui prédomine dans « On Terms », récit raconté avec le monologue intérieur du fantôme. Dans de multiples couches temporelles, les personnages féminins se fusionnent les unes aux autres, et s'étalent, dans une égalité imaginaire, un cadavre, une vieille dame, une dépouille placée dans un cercueil fleuri et une jeune mariée. Cela amène à la scène mystificatrice du mariage : la narratrice-fantôme, qui est aussi la mariée dans sa mémoire, se tourne vers l'homme dont elle tente de se venger, en montrant son visage caché derrière une toile. Qui se projette sur la rétine de l'homme, la jeune mariée ou le visage cadavérique de la vieille femme ? Seul s'y dégage le chiasme d'Eros et de Thanatos. Avec des phrases interrogatives, la narratrice ne raconte que de manière elliptique et, ce moment de démasquage reste suspendu dans l'opacité de la toile :

⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1963, p. 133.

⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p. 195.

What does he see? The dead face of the rich old lady he robbed whose white carnation he stole to adorn the tickled fancy of a married man giving away his young escaped mistress into the hands of death? Or is it my dead face he sees, its atoms all bombarded [...]? (p. 17)

La scène du dévoilement est voilée : avec la chronologie troublée par la confusion du passé événementiel et du futur éventuel, la vérité du « ici et maintenant » reste dissimulée dans l'obscurité, où fourmillent la mémoire conservée et la mémoire altérée, le futur inévitable et le futur fantasmatique.

3. La répétition et le mirage fragmentaire

La troisième dimension des résonances robbe-grilléliennes que l'on trouve dans le texte de Christine Brooke-Rose concerne une forme cyclique et répétitive de la description. Les écrivains jouent avec la réitération et l'altération des segments descriptifs pour produire un effet d'éblouissement, ainsi que pour faire plonger le lecteur dans un univers fictionnel différent de ce dont il a l'habitude. Cette reprise de la description ne désigne pas le retour d'identique, mais la prolifération du simulacre sans origine qui, en acquérant « une puissance positive qui nie *et l'original et la copie*¹⁰ », va amener à l'anéantissement total de la représentation.

C'est avec cet art d'évocation différée qu'apparaît la scène du meurtre des « Red Rubber Gloves ». Ce récit, entièrement composé de la description à la robbe-grillélienne d'une vue par la fenêtre, donne à voir la perception des objets ordinaires, comme le lit, l'évier, les linges et notamment des gants rouges. Dès l'ouverture, la vue de la fenêtre se présente comme soumise à l'emprise du personnage-narrateur : « From this position on my high balcony, the semi-detached beyond the garden looks more squat than it ought to in such a prosperous suburb [...] » (p. 54). La dimension subjective de cette vue panoptique s'exprime avec le repérage spatial du poste d'observation (« From this position », « my high balcony »), ainsi qu'avec l'emploi d'un adjectif qualificatif (« a prosperous suburb »), dont le sujet observateur se révèle aussitôt un patient confiné (« immobilised in convalescence », « the paralysis will not retreat », p. 55). La perception panoptique, comparable à la *Fenêtre sur cour* de Hitchcock, se déploie dans la contemplation du malade sédentaire, dont le mouvement oculaire fait avancer le déroulement narratif.

C'est la description variable des gants rouges qui constitue la frénésie visuelle, gants qui changent sensiblement de position à chaque apparition. Sans apercevoir leur propriétaire, le personnage observateur s'imagine qu'ils appartiennent à une femme occupée au ménage et à la cuisine.

Inside the sink is a red plastic bowl and on the windowsill are the red rubber gloves, now at

¹⁰ *Ibid.*, p. 302.

rest. (p. 56)

The red rubber gloves move swiftly apart, rise from the greyness lifting a red mass, vanish and reappear. (p. 58)

The red rubber gloves are also worn to chop up meat on the pale blue chopping board. (p. 59)

In the black rectangle of the kitchen window the red rubber gloves move swiftly apart. One of the gloves holds the edge of the stainless steel sink, the other moves swiftly around it. (p. 60)

Ce déplacement des gants devient la matrice du glissement fantasmagorique. Sur le plan métaphorique, les gants rouges font imaginer un corps mutilé, tandis que leur déplacement réitéré, constituant des lignes horizontales et verticales, se compare au mouvement manuel du découpage. Cela se développe en une hallucination visuelle, et se dirige, selon la logique de la folie, vers le dénouement final qu'est l'infanticide.

De même, « Go When You See the Green Man Walking » se fonde sur le paysage onirique mais, contrairement aux « Red Rubber Gloves » dont le chemin du délire s'exprime avec netteté, l'enchaînement causal est absent, si bien que le lecteur est incité à associer des détails thématiques pour combler des lacunes dans la fluidité séquentielle. La simplicité de l'intrigue (une étrangère vagabonde dans une ville inconnue, achète des vêtements, observe les rues d'un balcon d'un hôtel, regarde une fille, se regarde dans le miroir de la chambre, s'habille, descend et se balade dans la nuit) s'oppose au foisonnement des mystères. Qui est cette étrangère ? Qui est la jeune fille qu'elle regarde ? Cette jeune fille, rôdant dans les rues et abordant des hommes, pourrait être une prostituée, mais l'hypothèse est contredite par son allure et son chic habit scolaire. Ce récit fantastique est considéré comme une œuvre représentative de l'auteure, dont l'on va se contenter de souligner des thèmes centraux : voix et miroir.

Dans un premier temps, s'impose l'opacité du sujet énonciateur. Le récit commence avec une phrase sans majuscule, présentant une voix énigmatique et indéterminée (« says a woman's voice »). Cette voix inaugurale sans visage est considérée comme un exemple de la « narration sans narrateur » que l'auteure tentait de pratiquer en suivant la piste de Robbe-Grillet. Guidée par la voix impénétrable, s'insère répétitivement la description d'un feu de signalisation, dont l'alternance entre marche et arrêt a pour effet de créer un rythme binaire (« The red man stands », « The green man walks »), ainsi que d'imposer un aspect cyclique et interminable. Dès lors, cadencée par l'alternance du rouge et du vert, la déambulation nocturne du personnage principal devient un symbole de l'écriture, oscillant entre le tâtonnement et le cheminement, la suspension et la progression.

Cette réitération du rythme binaire et hypnotique convoque l'onirisme, où surgit un miroir : l'étrangère, censée être le sujet observateur, regarde du balcon une fille se regardant dans les vitrines, puis, se regarde elle aussi dans le miroir de la chambre. Le mimétisme gestuel conduit à une identification entre les deux femmes, ainsi que l'assimilation réciproque entre le perçant et le perçu — le sujet observateur peut être une prostitué —, comme « Axolotl » de Julio Cortázar où le héros, visitant l'aquarium et contemplant un batracien, devient lui-même l'animal. Ce thème du miroir et de la métamorphose s'accroît avec l'insertion répétitive de la phrase sur la perception de l'air tiède comparé au toucher de la caresse (« The air caresses her skin beneath the nightdress » p. 140 ; « The night air is warm [...], only her own movements move the silk to caress her skin », p. 143), sans que ne soit précisé quelle robe flotte sur quelle peau. Est-ce celle de la fille restant dans les rues ? Celle de l'étrangère qui loge à l'hôtel ? Ou bien, celle de toutes les deux ?

L'ambiguïté ontologique est également perceptible dans la scène cruciale et sensuelle où un homme passe une nuit avec « elle », homme considéré, avec la métaphore filée marine, comme métamorphose d'une figure anthropomorphe du feu vert (« his green corduroy trousers unless blue sea-blue in the sea-blue light unzipped to a white flash of foam that roaring breaks at the sea opens to reveal a coral reef around a huge white peak », p. 145). Dans cette transformation de l'inanimé à l'animé, le pronom personnel « elle » conserve la nuance d'indétermination, et le lecteur ne saura qui, de l'étrangère d'en haut qui regarde ou de la fille d'en bas regardée, est concernée. À l'insertion de ce pronom personnel ambivalent et interchangeable, le rêve diurne de la femme (ou des femmes) continue sans trêve, et le récit de la promenade comparée à l'océan de la nuit affiche une fin ouverte, sous la lumière effleurant la peau féminine non-identifiée, avec l'alternance interminable du clignotement bicolore : « Then she walks naked to the bed, [...] now naked to the warm night air and the bluish street lightning. / Below the red man stands, the green man walks » (p. 146).

Quant à un autre récit fantastique intitulé « Le membre fantôme », la description fragmentaire et itérative souligne la conviction obsessionnelle du rapport fusionnel. Le narrateur « je » est à nouveau une existence fantomatique, cette fois un pied amputé, plus précisément, non pas le corps perdu mais l'image hallucinatoire de celui-ci : une fille, « jeune, belle et pâle », perd un de ses pieds dans un accident de voiture mais continue à éprouver de la douleur physique sur la partie absente qu'elle se figure, et c'est cette image mentale qui joue le rôle du personnage énonciateur. La persistance de l'angoisse s'exprime avec le fantôme qui tourmente inlassablement la fille mutilée, qualifiée de « victime ». La logorrhée spectrale devient dès lors un acte de harcèlement : plus le membre fantôme raconte, plus la fille hantée souffre malgré leurs relations fictives, ce qui excite le sujet parlant. Ce mécanisme du trouble tactile s'exprime avec la description répétitive des cellules nerveuses qui, par la suite, fait ressortir une image anatomique d'un nombril :

Les pseudo-neurones dont je suis composé agitent leurs dendrites comme des ganglions fous

qui arborisent le système [...] vont à reculons maintenant, en tirant par saccades pour s'échapper des antennes entrelacées comme pour s'arracher de quelque attache ombilicale submicroscopique ancrée dans les tissus mous [...]. (p. 12)

La figure évocatrice de l'« attachement ombilical », comparable aux rapports entre mère et enfant, met un accent sur les liens intimes entre le corps perdu et le corps restant — l'image du fantôme n'existe que chez « moi » et « elle » — , et cela s'intensifie avec la répétition des descriptions similaires : « le long des sentiers vers la matrice la tombe la caverne le flux et le reflux du temps » (p. 5), « cette forme qui avait été en contact intime avec la terre l'air l'eau la mère le ventre » (p. 17).

En outre, cette figure d'attachement, en contraste avec le thème de la fragmentation et du morcellement, fait voir une aspiration pour la totalité ou, selon Karen R. Lawrence, « a synecdochic desire, the desire of the part for the whole that animates the story itself [...] . "The Foot" is a narrative of and as fetish¹¹ ». Comme un orphelin cherchant sa mère, le pied séparé s'efforce de retrouver son corps. Autrement dit, c'est la recherche — impossible même — d'une intégralité perdue que souligne la logorrhée du narrateur « je », cet être fantomatique en forme fantasmatique.

Pourtant, le monologue intérieur est doublement paradoxal, parce que, premièrement, le plaisir sadique côtoie le danger de la disparition. Même si l'énonciation produit la jouissance et excite le membre fantôme en engendrant la douleur physique chez la fille-victime, celle-ci, après avoir émis le cri de chagrin, s'évanouit et perd l'image mentale du pied :

elle rejette les draps et voit le moignon qu'on avait bandé juste devant un vide baillant et elle suffoqua, puis se mit à gémir comme un animal ou une femme sur le point de jouir. C'était très excitant. Mais anéantissant. J'avais existé [...] jusqu'à ce qu'elle voie de ses propres yeux que je n'étais pas là et j'ai presque cessé d'être. (p. 18)

Ainsi lié à la pulsion de mort, ce désir verbal risque de provoquer un autre paradoxe. L'acte de parler, soit pour angoisser, soit pour réjouir, soit pour faire imaginer (« Elle pense à moi, créant ainsi ma forme, avec la douleur qui lui est attachée, me donnant ainsi une existence en tant que pied », p. 9), présuppose un lien direct et harmonieux entre les parties éparpillées. Si le monologue du corps errant s'opère à la recherche du corps total, cela s'oppose à la dénégation de l'anthropomorphisme ou, pour reprendre l'expression de Robbe-Grillet, de « l'idée pananthropique¹² ». Rappelons que la description minutieuse et apparemment objective de cet écrivain se définissait comme un rejet

¹¹ Karen R. Lawrence, *Techniques for Living, op.cit.*, pp. 9-10.

¹² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p. 52.

viscéral du réalisme traditionnel, basé sur le concept du sujet concret et consistant. Avec cette hantise ambivalente du fantôme parlant qu'elle se joue, Brooke-Rose lève un doute ou construit « une blague¹³ » contre la cohérence du sujet. Ainsi, à la fois en s'approchant et en se détachant du Nouveau Roman, en composant une œuvre non comme imitation mais comme parodie, l'auteure remet en question l'idée d'une unité organique projetée dans le texte littéraire.

§§§

La description sérielle, enjeux à la fois stylistique et narratif tel que la présente analyse a détaillé, va néanmoins se raréfier chez Christine Brooke-Rose. Après la suite de contes fantastiques, l'auteure pratique moins la technique de la fragmentation descriptive, mais elle continue à développer son expérimentation du récit au présent, pour poursuivre la mise en thème de la crise narrative.

La figure du fantôme monologuant, symbole de la conscience au bord de l'effacement, est un être paradoxalement humain, dont les gestes triviaux comme s'habiller, saluer, décorer une fleur, cadencent le courant narratif, mais également un être masculin *ou* féminin. L'inscription du pronom personnel fixe ses caractères physiologiques, et sa voix acousmatique, bien que sans visage, révèle son genre. Des personnages sont certes stéréotypés, comme une patiente jeune et belle, un médecin séduisant ou une femme épuisée de faire le ménage. Ou encore, la phrase dans « Go When You See the Green Man Walking » telle que « One could walk miles and miles obeying the code » (p. 145), faisant écho à l'oscillation entre rouge et vert, peut se lire comme un manifeste (écrire malgré les règles imposées), mais ce manifeste n'est-il pas prédominé par le concept de système bipolaire ?

L'auteure s'est par ailleurs interrogée sur la place des femmes dans le milieu littéraire, ainsi que sur le problème de l'être féminin ou « to be an experimental woman writer », en mettant l'accent sur la possibilité d'une perspective binoculaire ou « androgynique¹⁴ ». La possibilité hermaphrodite peut-elle dépasser les pensées dichotomiques ? Cette question demande un autre examen, mais permettra de renouveler dans un contexte d'aujourd'hui la lecture de Christine Brooke-Rose.

¹³ Julia Jourdan, *Late Modernism and the Avant-Garde British Novel. Oblique Strategies*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 169.

¹⁴ Christine Brooke-Rose, « Illiterations », *Stories, theories and things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 264.